

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
DOUTORADO**

MANNUELA RAMOS DA COSTA

**CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE NO CONTEXTO
CONTEMPORÂNEO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE.**

Orientação: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Rio de Janeiro
2017

MANNUELA RAMOS DA COSTA

**CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE NO CONTEXTO
CONTEMPORÂNEO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

Orientação: Prof. Dr. Micael Maiolino
Herschmann

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2017

CIP - Catalogação na Publicação

C837c Costa, Mannuela Ramos da
CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE NO CONTEXTO
CONTEMPORÂNEO: ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE. /
Mannuela Ramos da Costa. -- Rio de Janeiro, 2017.
257 f.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2017.

1. cinema brasileiro. 2. economia do cinema. 3.
políticas públicas. 4. patilha. 5. afeto. I.
Herschmann, Micael Maiolino, orient. II. Título.



ATA DA 431ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR MANNUELA RAMOS DA COSTA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos vinte e sete dias do mês de abril de dois mil e dezessete, às quinze horas e trinta minutos, no Auditório do Sétimo Andar do CBPF, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Mannuela Ramos da Costa**, intitulada: "**Cinema Brasileiro Independente no Contexto Contemporâneo: entre a ficção e a realidade**" perante a banca examinadora composta por: **Micael Maiolino Herschmann** [orientador(a) e presidente], **Marialva Carlos Barbosa**, **Marcos Dantas Loureiro**, **Antonio Carlos Amancio da Silva**, **Arthur Autran Franco de Sá Neto** e **Rafael de Luna Freire**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

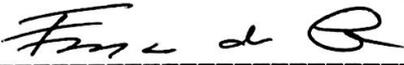
Rio de Janeiro, 27 de abril de 2017


Micael Maiolino Herschmann [orientador(a) e presidente]


Marialva Carlos Barbosa [examinador(a)]


Marcos Dantas Loureiro [examinador(a)]


Antonio Carlos Amancio da Silva [examinador(a)]


Arthur Autran Franco de Sá Neto [examinador(a)]


Rafael de Luna Freire [examinador(a)]


Mannuela Ramos da Costa [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

Dedicatória

À tudo que existe e resiste.
Como os laços de amizade e afeto, por escolha, suor ou sangue.
À minha família, a quem tudo devo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Micael Herschmann, por ter me acolhido, mesmo sem me conhecer, sabendo me provocar o suficiente para que esse trabalho fosse um pouco além das minhas pretensões iniciais, me desafiando a olhar por cima do muro. Pela maneira sempre gentil de fazer as colocações, as críticas e até de me dar umas broncas de vez em quando.

À banca examinadora da qualificação, Liv Sovik e Tunico Amâncio, e suas valiosas contribuições; e à banca examinadora de defesa da tese, que aceitou gentilmente o convite para debatermos o estudo.

À todos os funcionários do PPGCOM/Eco, que sempre nos socorrem entre matrículas, bancas, disciplinas e afins. Além deles, ao corpo docente, por dividirem conosco seus conhecimentos, contribuindo para nossas pesquisas, cada um a sua forma. E aos colegas de jornada, que entre uma disciplina e outra, arranjaram tempo para cultivar, além do saber, os afetos e as amizades.

Aos colegas de trabalho do Curso de Cinema da UFPE, que apostaram nessa aventura junto comigo, provendo condições para que eu realizasse o doutorado, suprimindo minha ausência da melhor maneira possível. Em especial, à Angela Prysthon, que me colocou em contato com Micael.

À Henrique Spencer e Rayssa Costa, da Plano 9, produtora que me proporcionou a vivência no mundo da produção de cinema, e que é igualmente responsável pelos conhecimentos que adquiri ao longo de mais de 10 anos de atuação. Aos dois, agradeço por tudo e mais um pouco que fizeram por mim, nas horas em que eu mais precisei.

Às diretoras e diretores que certamente sentiram minha ausência, mas sabem perdoar, porque além de trabalho, há muito afeto.

À CAPES, pela bolsa PDSE, que possibilitou a realização do estágio Sanduíche na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, de onde surgiram muitas horas de estudo e pesquisa, entre outras surpresas. Ao Prof. Dr. Kristian Feigelson, orientador do período, que me apresentou novos e importantes autores.

Aos realizadores entrevistados, pela paciência, sinceridade e contribuições insubstituíveis para a tese.

Aos amigos, de perto e de longe, que ajudam a equilibrar a balança.

Finalmente, mas não por último, à minha família, de sangue e de vida, a quem devo tanto que nem é bom começar a falar.

EPÍGRAFE

Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas. Dê razão sempre a si mesmo e a seu sentimento, diante de qualquer discussão, debate e introdução; se o senhor estiver errado, o crescimento natural de sua vida íntima o levará lentamente, com o tempo, a outros conhecimentos. Permita a suas avaliações seguir o desenvolvimento próprio, tranquilo e sem perturbação, algo que, como todo avanço, precisa vir de dentro e não pode ser forçado nem apressado por nada.

Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz. Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação.

Não há nenhuma medida de tempo nesse caso, um ano de nada vale, e mesmo dez anos não são nada. Ser artista significa: não calcular nem contar; amadurecer como uma árvore que não apressa a sua seiva e permanece confiante durante as tempestades de primavera, sem o temor de que o verão não possa vir depois. Ele vem apesar de tudo. Mas só chega para os pacientes, para os que estão ali como se a eternidade se encontrasse diante deles, com toda a amplitude e a serenidade, sem preocupação alguma. Aprendo isto diariamente, aprendo em meio a dores às quais sou grato: a paciência é tudo!

Por Reiner Maria Rilke, *em* Cartas a um jovem poeta.

RESUMO

COSTA, Mannuela. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade.** Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O cinema brasileiro independente parece estar tomando novamente tomando a rota do desenvolvimento. O trajeto inclui novas formas de produção, circulação e consumo dos bens, serviços e atividades culturais, fortemente impulsionados pela incidência das novas tecnologias de informação e comunicação. Nos últimos 10 anos, vários fatores podem ser apontados como propulsores do desenvolvimento do segmento: o amadurecimento e crescimento das políticas públicas para o setor; mudanças no ambiente regulatório; a ampla difusão de tecnologias de digitais de captação de imagem e som; e a eclosão de coletivos que empregam formas diferenciadas de criação e produção de obras cinematográficas. Diante desse contexto, o estudo busca analisar essas formas de produção e os aspectos definidores de sua existência. Para tanto, utiliza um aporte teórico que permite a delimitação de um campo epistemológico da economia da cultura, mais precisamente do audiovisual, analisando também a visão de desenvolvimento que tem orientado a ação do Estado no setor. O que é o cinema independente no Brasil? Que filiações estéticas, políticas e econômicas encerra? Além disso, propõe uma virada na chave interpretativa da economia da cultura na tentativa de inverter algumas perspectivas de análise e valoração do segmento cultural. Ao partir desse ponto de vista, propõe uma análise sobre as políticas públicas para o cinema e o audiovisual brasileiros contemplando sua história e as questões políticas que a ela se relacionam, com maior ênfase a partir de 2006, ano de criação do Fundo Setorial do Audiovisual. Por fim, apresenta o resultado de uma pesquisa de campo, realizada com quatro produtoras de audiovisual, de diferentes regiões do país, originadas de coletivos e grupo criativos, a fim de mapear as formas de agrupamento, realização cinematográfica e de funcionamento, bem como as relações de mútua influência entre aqueles e a institucionalidade do segmento. A tese é de que essas formas espontâneas de realização, nascidas de condições marginais de produção e circulação das obras, baseadas no afeto e na partilha, são fontes de inovação para o setor, mas acabam por forçosamente se ajustar às condições hegemônicas impostas pelo ambiente institucional e mercadológico, em maior ou menor grau.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; economia do cinema; políticas públicas; partilha; afeto.

ABSTRACT

COSTA, Mannuela. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade.** Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Independent Brazilian cinema seems to be taking the development route again. The path includes new forms of production, circulation and consumption of cultural goods, services and activities, strongly driven by the incidence of new information and communication technologies. In the last 10 years, several factors can be considered as drivers of the development of the segment: the maturation and growth of public policies for the sector; Changes in the regulatory environment; The wide diffusion of digital technologies of image and sound capture; And the emergence of collectives that employ different forms of creation and production of cinematographic works. Given this context, the study seeks to analyze these forms of production and the defining aspects of their existence. To do so, it uses a theoretical contribution that allows the delimitation of an epistemological field of the culture economy, more precisely of the audiovisual, analyzing also the vision of development that has oriented the state action in the sector. What is independent cinema in Brazil? What aesthetic, political and economic affiliations does it contain? In addition, it proposes a turn in the interpretive key of the culture economy in an attempt to reverse some perspectives of analysis and valuation of the cultural segment. Based on this scenario, we propose an analysis of public policies for the Brazilian cinema and audiovisual, contemplating its history and the political issues that are related to it, with greater emphasis from 2006 on, year of creation of the Audiovisual Sectorial Fund. Finally, it presents the results of a field research, carried out with four production companies, from different regions of the country, formers collective and creative groups, in order to map its forms of grouping, cinematographic realization and functioning, as well as the dynamics of mutual influence between them and the institutional forms of the segment. The thesis is that these spontaneous forms of realization, born of marginal conditions of production and circulation of works, based on affection and sharing, are sources of innovation for the sector, but are forced to adjust - to a greater or lesser degree - to the hegemonic conditions imposed by the institutional environment and marketing.

Key words: contemporary Brazilian cinema; cinema economics; public policies; sharing; affects.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Figura 1- Diagrama Circuitos de Capital, circuitos de cultura?	14
Figura 2	Figura 2 - O circuito da Cultura	15
Figura 3	Tabela 1 - Recursos Públicos diretos e incentivados aplicados em projetos audiovisuais (em R\$)	169
Figura 4	Gráfico 1- Longas-metragens brasileiros lançados anualmente em salas de cinema. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016)	170
Figura 5	Gráfico 2 - CPBs emitidos para obras seriadas.	170
Figura 6	Gráfico 3 - Composição do financiamento público ao audiovisual (em % do total de recursos)	171
Figura 7	Tabela 2 - Número de estabelecimentos no setor audiovisual.	177
Figura 8	Gráfico 4 - Evolução do Número de Assinantes de TV por Assinatura.	187
Figura 9	Tabela 3 - Canais Monitorados: variação na quantidade de horas de programação brasileira 2012-2014.	188
Figura 10	Gráfico 5 - Evolução na quantidade de horas de Conteúdo Brasileiro de 2012 a 2014 - 17 canais predominantes em Conteúdo Estrangeiro.	188
Figura 11	Gráfico 6 - Recursos públicos federais investidos na atividade audiovisual (R\$ mil).	189
Figura 12	Gráfico 7 - Obras não publicitárias registradas junto à ANCINE por ano de produção. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC.	189
Figura 13	Tabela 4 - Programação Brasileira licenciada para TV paga.	190
Figura 14	Gráfico 8 - Percentual de tempo de veiculação de séries e minisséries brasileiras por classificação de independência (2015)	191
Figura 15	Tabela 5 - Valores disponibilizados, investidos e liberados pelo FSA até 2014.	194
Figura 16	Quadro 1 - Alumbramento	201
Figura 17	Quadro 2 - Anavilhana	202
Figura 18	Quadro 3 - Duas Mariola	202
Figura 19	Quadro 4 - Desvia	203
Figura 20	Gráfico 9 - Participação dos estados nos lançamentos entre 2008 e 2015.	240

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – “O BOM, O MAL E O FEIO”. DESBRAVAR OS TERRITÓRIOS, TESTAR OS LIMITES.	31
1.1 Afinal, de que produções cinematográficas estamos falando?	45
1.2 Condições econômicas, performances políticas, práticas estéticas.	65
1.3 Tecnologias, redes e territórios. É tempo de religar os pontos.	72
CAPÍTULO 2 – <i>PROMETEU DESACORRENTADO</i>. INTERAÇÕES ENTRE CULTURA, ECONOMIA E DESENVOLVIMENTO.	90
2.1 Da rotação dos astros. Ou, de quando a economia tornou-se central para a cultura e vice-versa.	93
2.2 Trabalho e valor no capitalismo pós-industrial: a sociedade do conhecimento e a produção artístico-cultural contemporânea	114
CAPÍTULO 3 – OS ARGONAUTAS E O CANTO DAS SEREIAS: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL NO BRASIL.	141
3.1 O campo cinematográfico, suas políticas e o filme como entre-lugar.	148
3.2 Os anos 2000. O fim da Retomada e outros recomeços.	163
3.3 A televisão e o cinema no Brasil. Uma novela em muitos capítulos.	180
CAPÍTULO 4 – A HORA DA PARTILHA: UM INVENTÁRIO DE IMAGENS, POLÍTICAS, DESEJOS E PROCESSOS.	197
4.1 Na escola e com afeto.	203
4.2 Socializar, partilhar, produzir.	211
4.3 Processos, políticas, convenções e estéticas.	223
4.4 Políticas e a construção do comum.	233
CONCLUSÃO	241
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	246
ANEXOS	258

INTRODUÇÃO

Essa é uma declaração de amor. De afeto. Daquilo que me move. Mas não esconde meus desafetos: os dias em que passamos sem nos falar, separadas pela incompreensão e pela incerteza. Das coletividades descritas, à solidão que se impôs ao longo do processo. O que nos move a criar? A tela, a partitura, o filme, são frutos de um ofício, de um dom ou de uma dádiva? Seguimos tentando provar que a arte é possível, como ideologia e práxis, no âmago de uma sociedade em que a todo o tempo tem-se a sensação de que o destino de todas as coisas é inextricavelmente mercadológico, mitigando a ideia da transcendência cultural e artística. Os corpos, os afetos, a cultura e a arte, são compelidos a atuarem como instrumentos da disciplina econômica do capital, mas seguem nascendo, existindo, fluindo e desafiando as pré-concepções (Ainda bem...).

Resolvi falar de cinema, objeto sinuoso. Inicialmente, fruto da experimentação técnico-estética manufactureira, rapidamente se associa aos processos de produção industriais do início do século XX e toma dimensão econômica e comercial. Entre arte e entretenimento, hoje as obras deslizam e fragilizam tentativas de classificação totalistas, posto que estão intimamente relacionadas a aspectos subjetivos, culturais e, também, econômicos.

Essa tese é então uma dessas tentativas de recusa a respostas dadas, originada da vontade de sanar um incômodo pessoal e profissional. Nasce de uma incapacidade pessoal de, como produtora, ter que necessária e exclusivamente me enquadrar em uma das opções: ou bem fazemos cinema de arte, (que leva às associações autoral, reflexivo e de pouco público) ou fazemos cinema popular (este, por sua vez, associado ao comercial, de fórmula fácil e de grande alcance de público). Nasce da dificuldade, como professora, de apresentar alternativas de sobrevivência profissional para os egressos dos cursos de cinema e audiovisual do país, que anualmente passam a fazer parte do *mercado*. É uma pesquisa em primeira pessoa, sob uma perspectiva de duplo *desencaixe*. Provavelmente porque eu mesma, até hoje, não tenha sido capaz de excluir uma dessas atividades da minha vida, a despeito dos amigos que insistem em dizer que isso será, cedo ou tarde, necessário. Ou porque o cinema e o audiovisual são objetos representantes legítimos da hibridez dos circuitos culturais-comerciais de nosso tempo. Deve haver outras possibilidades de leitura entre o cinema militante, respaldado por sua liberdade ideológica e vigor político, calcado em temas relevantes; o cinema de autor, independente, e seu esperado frescor criativo; e o cinema que busca

penetração no grande público e, para tanto, recorre a fórmulas já consagradas (entretenimento fácil, ancorado no *star system* televisivo).

E falando assim, da realidade tupiniquim, o que é que há? Em tese, a situação da política pública e da economia do cinema brasileiros atuais não encontram precedentes tão positivos desde meados da década de 1980, quando o país tornou-se o 5º maior produtor de filmes do mundo (*cf.* ORTIZ, 2005). Segundo pesquisa recente sobre o impacto econômico do setor audiovisual no Brasil, essa indústria injeta mais de R\$ 19 bilhões por ano na economia brasileira, com faturamento bruto anual de R\$ 42,8 bilhões. Realizada pela *Motion Picture Association* na América Latina (MPA-AL), em parceria com o Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual, o estudo aponta também o potencial de geração de emprego e o efeito multiplicador da cultura (foram 110 mil empregos diretos, em 2012, e 120 mil indiretos; e uma média salarial maior do que o de outros setores econômicos do mesmo porte):

Segundo o estudo, a arrecadação direta de impostos foi de R\$ 1,6 bilhão em 2009, saltando para R\$ 2,1 bilhões em 2013. Em 2012, o audiovisual gerou uma massa salarial de R\$ 4,2 bilhões, com um crescimento de 37% nos últimos anos (R\$ 3 bilhões em 2007), ou 2,6 vezes o que foi gerado pelo turismo. (FLORES, 2014)

A pesquisa acerta ao considerar, além da produção do conteúdo, os dados de venda e distribuição em diversos meios. É importante ressaltar, porém, que apenas em 2014 chegamos à digitalização de pouco mais de 60% do parque exibidor (salas de cinema) e que boa parte dos filmes de médio e pequeno porte são feitos e distribuídos de forma majoritariamente digital. Em contrapartida, dados fornecidos pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) demonstram que em 2013 foram lançados mais de 120 filmes brasileiros, algo inédito nos últimos 30 anos (Ancine, Relatórios do Observatório do Cinema e do Audiovisual, 2014), com mais de 27 milhões de ingressos vendidos para filmes brasileiros, superando um recorde histórico de 2010. Em 2014, registrou-se um crescimento de 5% no número de salas, chegando perto das 3000 unidades no país, o que no entanto representa uma cobertura de tímidos 8% das cidades brasileiras¹. Um relatório mais recente da agência nacional aponta que foram lançados 143 filmes nacionais em 2016, dos quais 97 são ficção, com o total de 30,4 milhões de ingressos vendidos (melhor resultado para o cinema nacional desde 1984) e indica ainda um crescimento de 13% para 16,5% na participação de mercado do filme brasileiro (em 2013, era de 18,5%). Em parte, esse crescimento – se comparado ao ano anterior – se deve à expansão do mercado de

¹ Fonte: OCA – Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual/Ancine; Informe de Acompanhamento de Mercado – Informes Anuais (2012, 2013, 2014). Último Acesso: 08.jul.2015

cinema, que aumentou o total de ingressos vendidos em relação a 2015, bem como da quase totalidade de salas digitalizadas (em 2016, 3.168 salas estavam em funcionamento, com 21 municípios que receberam suas primeiras salas de cinema). Note-se que o relatório aponta que apenas 7 filmes venderam mais de 1 milhão de ingressos, enquanto 13 permaneceram entre 500 mil e 1 milhão e 23 deles obtiveram mais de 100 mil espectadores. Com base nisso, tem-se que 100 filmes brasileiros lançados em 2016 não passaram de 100 mil espectadores, isto é, quase 70% das obras. Os dados comprovam uma tendência do mercado cinematográfico nacional que é a de que os filmes apresentam distâncias muito grandes de público: concentração de público nos *blockbusters* nacionais e o filmes médios e pequenos disputando espaço com aqueles e com o filme norte-americano. Isso porque a existência longa-metragem no Brasil, em termos burocráticos e de financeiros, está atrelada ao seu lançamento comercial em salas de cinema, embora grande parte dos problemas de concentração (oligopólios) de mercado de distribuição e exibição no país sejam seculares.

Esse estudo se debruça precisamente sobre essa maioria de filmes que passa à margem do grande público, em termos comerciais, na sala de cinema no Brasil. O filme independente brasileiro contemporâneo, que é, por sua vez, difícil de ser classificado dentro de uma única escola, embora apresente algumas recorrências no formato de produção, nos orçamentos e no tipo de circulação. Refiro-me, nesse caso, aos cerca de 70% dos filmes lançados em salas de cinema com menos de 10 cópias/salas.

Como base comparativa, durante o período entre 1990 e 2000, persistiu a ideia de que a Retomada representava a ideia de diversidade no cinema brasileiro.

É interessante notar que, a partir da ideia de diversidade, antevê-se a questão da autoria norteando o pensamento cinematográfico brasileiro: o que conta é o autor, a obra única, e não qualquer tipo de filiação estética, política ou ideológica ou mesmo através dos gêneros cinematográficos. Dessa forma, o Cinema da Retomada, embora se queira mais ligado ao mercado e atento ao público, reforçou a ideia de cinema de autor. (MARSON, 2009, p.103)

A Retomada representou também – embora se possa traçar recorrência nos temas, na visão do Brasil e no estilo *internacional popular* de várias obras (cf. Ortiz, 1988) – a ideia de um cinema individual, pouco posicionado política ou coletivamente. Ideia refletida inclusive na política cultural do período, fortemente baseada nas leis de incentivo, que representava a tentativa de recuperação de mercado, embora seja frequentemente criticada por não ter efetivamente logrado esse objetivo, inclusive porque concentrou-se no elo da produção, deixando de fora os demais elos da cadeia do audiovisual. Entre o desejo de indústria e um

perfil autoral, chegamos ao século XXI no cinema brasileiro com problemas que se arrastam há décadas.

Nesse sentido, um dos aspectos relevantes é a controversa ideia de indústria de cinema no Brasil (*cf.* BAHIA, 2012; AUTRAN, 2013), além de que também se pode questionar a adoção do termo *cadeia produtiva*, assim como fazem outros pesquisadores da economia da cultura e das políticas culturais. É o caso de Herschmann (2013), que após alguns anos de pesquisa e revisão teórica sobre os conceitos de cena, circuito e cadeia produtiva no setor de produção cultural da música, afirma que:

Nas pesquisas, foi possível constatar que o conceito de cadeia produtiva engessava boa parte dos casos analisados: não parecia estar dando conta do que está acontecendo em diferentes localidades do globo, tendo em vista especialmente as novas rotinas envolvendo os atores no universo independente da música. Assim, aproximou-se o conceito de *cena* ao de *circuito*, pois ambos sugeriam relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os *laços* e *afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e a *formalidade*. (HERSCHMANN, 2013, p.45)

É uma perspectiva que atenta mais para o contexto e para as relações de espaço/territorialidade e tempo que se desenrolam nas práticas cotidianas da produção cultural contemporânea. Canclini (2015, informação verbal)², refere-se a essa mesma questão e prefere a adoção dos termos “cenas ou circuitos” em contraposição à ideia de *campo* de Bourdieu, que considera rígida e especializada demais para o contexto em que se dão a produção e consumo culturais e artísticos contemporâneos. A ideia de entorno, cena e circuito é mais flexível, menos ligada ao conceito de Estado-Nação e mais coerente com a multiplicidade de formas que hoje assumem as produções (linguagens e plataformas). É reiterada aqui não apenas a ideia da flexibilização do capitalismo pós-industrial, mas também da potência das redes autônomas, das tecnologias de comunicação e informação e suas possibilidades de difusão e democratização e da pressão da obsolescência programada.

Um contingente cada vez maior de pessoas está preocupada em realizar, em dar voz e visualidade aos seus anseios criativos, transportados em linguagens criativas das mais diversas. No cinema, não faltam exemplos de que o contexto contemporâneo tem promovido uma nova ordem de fluxos informacionais, que modificou as formas de experienciar o cotidiano e, portanto, alterou também as relações de produção, circulação e consumo de mercadorias e bens

² CANCLINI, Néstor García. *Creativos, Precarios e Interculturales*. Palestra proferida no evento “O Ato Criador”, Rio de Janeiro, 14 de abril de 2015.

simbólicos, isto é, todo o circuito da produção cultural. As produções audiovisuais de baixo custo decorrem dessa realidade e estão impulsionando mudanças no sistema de obtenção dos recursos (fomento), na linguagem, nas narrativas, na estruturação das equipes de produção e nas estratégias de difusão. Falo especialmente dos quase 70% dos filmes brasileiros com lançamentos de pequeno porte no circuito oficial de cinema, sem contar os que ganham outras janelas e territórios sem experimentar a institucionalidade no Brasil. Esse cinema pós-industrial, conforme afirma Migliorin (2011), que desafia a hierarquia industrial, tem ganho o elogio da crítica e seja tema de estudos e debates estimulantes do ponto de vista técnico e estético. Entretanto, quando anteposto ao discurso institucional é atravessado pelo desejo de se estabelecer um indústria do cinema no país. Para o autor, é uma forma de exercício da hegemonia de um discurso de industrialização, que atravessa a história do cinema brasileiro, sob o manto da sustentabilidade, sem jamais ter efetivamente ter se sedimentado, conforme apontamos acima.

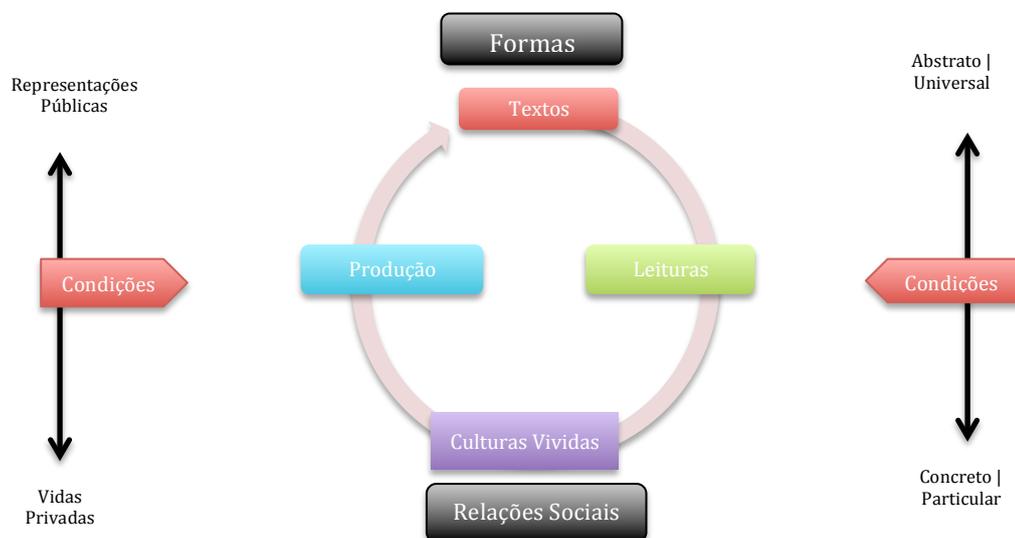
Uma das maneiras de isolar a produção contemporânea é associar o pós-industrial com o amador, sobretudo pela força que os coletivos vêm assumindo e, também, pelos frequentes falas de cineastas e produtores que fazem questão de frisar os laços afetivos que atravessam as obras e equipes. Pós-industrial não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria. [...] No atual estágio do capitalismo, em que as vidas mesmo são as principais produtoras de valor, a separação entre amador e profissional passou a ser bastante tênue, interessando sobretudo àqueles que pretendem gerir e organizar as forças da multidão. (Ibid.)

Com essa perspectiva, busco entender o cinema como um campo de atuação ambíguo, isto é, nascido sob os auspícios da sedimentação da sociedade industrial capitalista, conserva – não sem embate – certa autonomia e independência, o que lhe confere a aura artística que lhe é tão cara. A posição que ocupa o próprio cineasta, numa manutenção da imagem de sua força criativa, é ela mesma um movimento de relação arte/vida/política, estratégia da legitimação do campo, no núcleo das forças que o pressionam. A produção cultural na contemporaneidade é um terreno cujas fronteiras são muito fluidas. Nos lembra Creton (1997, p. 49-50) que nesse movimento há uma reciprocidade de interesses: tanto o mercado se utiliza da aura artística para legitimar suas mercadorias; quanto o campo artístico se utiliza das estratégias e táticas do mercado para se inserir no circuito de valorização e comercialização. Então, nem a polaridade cinema *vs* Cinema, reeditada de diversas formas (cinemão *vs* cineminha; filme artístico *vs* filme de mercado; filme de autor *vs* filme popular), nem o seccionamento artificial da pesquisa sobre um objeto dessa natureza, pode ser satisfatórias para a análise, pelos diversos motivos já expostos.

O presente estudo tem como objetivo principal entender e caracterizar o circuito de cinema independente no Brasil, na contemporaneidade, com a intenção de analisar o papel do Estado sobre o desenvolvimento do setor, considerando os efeitos da mundialização (sobre o trabalho, o mercado e o financiamento das obras) e o fenômeno da convergência. Além de uma revisão teórica e bibliográfica, o estudo se lança à pesquisa de campo com agentes do setor; à análise de dados estatísticos (quantitativos e qualitativos) disponíveis sobre o segmento audiovisual; e à análise dos marcos legais atualmente em vigor, sem perder de vista seu histórico mais recente. A intenção é que o trabalho possa contribuir para um diagnóstico do setor, o que finalmente poderá auxiliar à caracterização dos modos de produção e circulação da maior parte dos filmes lançados no país. E, em alguma instância, servir de instrumento para gestores na formulação, implementação e avaliação das políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil.

Em outras palavras, propõe-se a análise dos seus elementos estruturantes e contextuais a fim de ter cada um deles em perspectiva e melhor analisar os eventos da produção cinematográfica nacional, tomando como *corpus* alguns polos de produção de audiovisual independente no país, filiados a esse cinema de médio e pequeno porte. A análise não poderia ser feita sem considerar o histórico das políticas no setor, especialmente após os anos 2000 (período pós-Retomada), tendo como marco mais claro o ano de 2006, início do funcionamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e de políticas regionais para o setor; o papel e efeitos das tecnologias e redes digitais de informação e comunicação sobre a produção e o consumo do audiovisual; o contexto sociopolítico e econômico do país nesses anos; e ainda as performances dos grupos criativos.

Figura 1 - Diagrama Circuitos de Capital, circuitos de cultura?

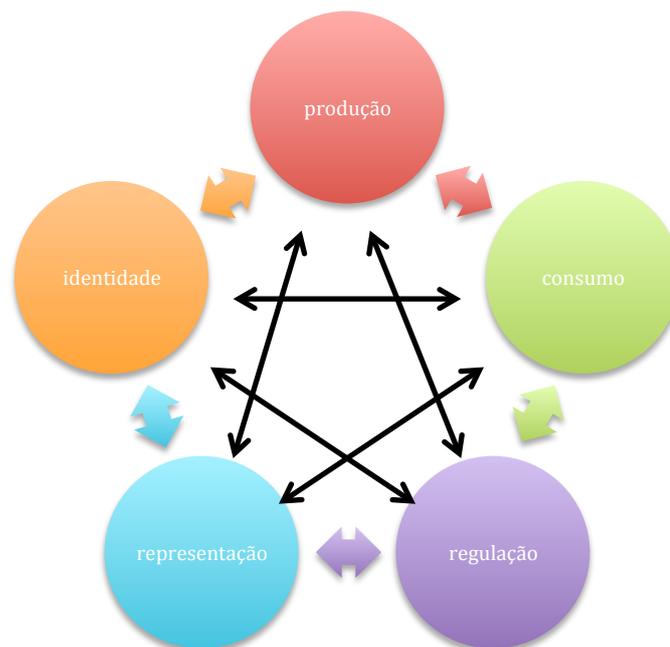


Fonte: Johnson, 2006

A análise leva em conta os apontamentos de Johnson (2006), quando revisa métodos de investigação e de abordagem dos estudos culturais, lembrando que esses objetos são peculiares, pois se inscrevem num duplo movimento: cotidiano, cultural; e comercial, mercadológico; conforme diagrama (Figura 1), que reproduzimos acima.

Para o autor os discursos e significados que circulam por meio das relações sociais são eles mesmos condições especificamente culturais de produção, nos quais encontram-se vozes tanto das representações públicas quanto das vidas privadas que engendram relações de poder. Processos intrínsecos ao circuito cultural, produzem e são produto dessas disputas, que se dão na clivagem entre a concretude da experiência privada e o compartilhamento social. Cabe então uma análise que leve em conta a importância do poder como um elemento impulsionador dos processos de produção e circulação da cultura e da arte, as formas pelas quais ele é exercido, travestido de diversas formas, institucionais ou não. Por conseguinte, é válido o estudo dos agentes do segmento, sem desvinculá-los do contexto, bem como os respectivos objetos produzidos e consumidos. Essa perspectiva se coaduna com o que propõe Du Gay (1997), ressaltando a relação simbiótica entre a *produção da cultura* e a *cultura da produção*, conforme demonstra diagrama (Figura 2) reproduzido abaixo:

Figura 2 - O Circuito da Cultura



Fonte: Du Gay, 1997

Creton (2011)³ sugere que há uma pluralidade de abordagens dos produtos do cinema e do audiovisual, contemplando as relações de integração e interdependência dos fenômenos que os circundam. Isso nos leva a propor uma análise econômico-sociológica, sem perder de vista as relações com a história e a estética, sobre os aspectos da produção e do consumo de cinema no Brasil. Se é verdade que as atividades culturais devem ser incentivadas e mantidas, inclusive com recursos públicos, é preciso pensar não apenas suas formas de financiamento e consumo historicamente, mas aumentar nossa capacidade de prognóstico, e isso não se faz sem planejamento. Para tanto, urge livrar o pensamento de antigas dicotomias que opunham pensamento criativo/artístico e economia da cultura.

Sugere Du Gay (1997) que, atualmente, os campos são híbridos: “afinal, que filmes assistiríamos, que televisões veríamos, que música ouviríamos, e assim por diante, se nos determinássemos a forçar uma divisão absoluta entre cultura e economia?” (DU GAY, 1997, p.3, tradução nossa)⁴. Ressalta o autor que é preciso sair do esquema que considera *business* incompatível com cultura, ao considerar esta última como um campo autônomo da existência, dedicado à persecução de valores particulares transcendentais universais (beleza, verdade, arte, originalidade, etc.), que representariam portanto o oposto do escopo do campo econômico. Por outro lado, é preciso insistir que não proponho a submissão da atividade cultural e artística à lógica econômica, mas uma relação dialética. É delicado, polêmico e arriscado. Porém, o mundo não é preto ou branco. Ele é, cada vez mais, mestiço, imbricado, interconectado, *hiperlinkado*, fluido. Para tanto, escolher as ferramentas para lidar com isso com base no que nossos objetos nos pedem, e não o contrário, é tarefa necessária.

O processo pelo qual o “social” (e o que é mais social, vale dizer: a linguagem, a comunicação, etc.) torna-se econômico não foi ainda suficientemente estudado. De fato, pode-se encontrar, de uma parte, uma análise da subjetividade definida como processo constitutivo específico de “relação de si” frente às formas de produção, de saber e de poder (como em uma filosofia francesa pós-estruturalista) mas que não cruza nunca as formas de valorização capitalista. De outra parte, na década de 1980 foi desenvolvida pelos economistas e sociólogos das “redes” (e primeiro pelo *pós-operaismo* italiano) uma ampla análise da “forma social da produção”, mas que não inclui a produção da subjetividade como conteúdo da valorização. (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.47)

³ CRETON, Laurent. *Economie du Cinéma et de l’audiovisuel*. Resumo de aulas. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris, 2011 (mimeo).

⁴ “After all, what films would we watch, what televisions would we view, what music would we listen to and so forth, if we were determined to enforce an absolute division between culture and economy?” (DU GAY, 1997, p.3).

O primeiro esforço teórico do trabalho é então decupar a cena da produção de cinema independente no Brasil, tentando sistematizar que elementos a compõem, suas características, já num esforço aproximativo desses dois campos, economia e cultura. Além de dados estatísticos o primeiro capítulo traz também informações analíticas, de cunho social e econômico sobre o setor, sobre o trabalhador e as *firmas* que o compõem. Surgem aspectos relevantes sobre as metodologias de coleta de dados do setor cultural, no Brasil e em alguns outros países, que revelam também as diversas compreensões que assumem as instituições – públicas e privadas – sobre os hábitos de consumo cultural e, em última análise, sobre o que consideram arte e cultura em seus territórios (enfim, um reflexo das *convenções* daquelas sociedades). Nesse movimento, também fica evidente um conceito que é reiteradamente evocado nos diagnósticos do segmento cinematográfico que é a noção de *informalidade*, do ponto de vista econômico e jurídico, ao tratar-se da circulação de produtos, serviços e de trabalho no setor. Aspecto este que será relativizado pela análise.

Essa tentativa de diagnóstico passa, necessariamente, por um esforço teórico-metodológico de compreensão do cinema contemporâneo independente brasileiro. Uma classificação que por si só já evoca algumas categorias de análise: o independente; o brasileiro e o contemporâneo. Nos detivemos sobre os aspectos econômicos, jurídicos e estético-políticos que, se não delimitam de forma cartersiana e ortodoxa, ao menos nos dão pistas sobre as formas de existência (e resistência) do cinema brasileiro independente no atual estágio do capitalismo. As fontes de análise são legais (leis, normas e regulamentos da Ancine e dos editais e chamadas públicas de fomento recentes), históricas (especialmente francesas, de quem o cinema brasileiro parece ter herdado suas filiações teórico, estética e ideológicas) e contextuais, estas últimas relacionadas às esferas de legitimação do segmento (festivals, crítica e atuações políticas protagonizadas pelos grupos e coletivos de cinema).

Quando se intenciona tratar de institucionalidade e de políticas culturais, um dos grandes atores a ser analisados é o Estado. No Brasil, em especial no segmento de cinema e audiovisual, ele tem sido um protagonista no que tange à sua contribuição para a execução das atividades, cujo peso se sente firmemente nos momentos em que sai de cena. Tem sido o Estado o grande financiador da produção e da circulação de obras cinematográficas e audiovisuais independentes, seja como consumidor direto dos produtos e serviços culturais, ou através de políticas públicas para o setor. É consenso que essa tarefa do Estado na questão das políticas públicas para o audiovisual não é fácil. Tão pouco a do pesquisador que se debruça sobre o tema. Mas é sim necessária e essencial ao desenvolvimento do campo de pesquisa e da práxis cinematográfica, uma vez que tem sido o poder público o fomentador mais relevante do

cinema brasileiro moderno e contemporâneo. Com isso em perspectiva, dedico o segundo capítulo dessa tese ao estudo da relação entre cultura, mercado e desenvolvimento, com a intenção de discutir o histórico dessa controversa relação, aplicado ao segmento do cinema e do audiovisual. Como referência, podemos citar Laurent Creton, Françoise Benhamou, Kristian Feigelson, George Yúdice, Néstor García Canclini e Amartya Sen, entre outros.

O fato é que esse cinema contemporâneo se inscreve em um sistema econômico tratado nesse estudo por capitalismo cognitivo ou pós-industrial, sobre o qual desenvolvo a segunda parte do segundo capítulo. Além de caracterizar esse sistema econômico e suas implicações sobre o trabalho cultural – trazendo exemplos do cinema e do audiovisual – busco situar as contradições que vêm à tona, no que tange às categorias de trabalho e de valor, bem como em relação às formas de circulação das mercadorias cuja base é, informacional e de caráter essencialmente abstrato. Tal análise se faz com base nas contribuições de Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, André Gorz, Jacques Rancière, Néstor García Canclini, Giuseppe Cocco e outros, tornando o capítulo, ao mesmo tempo, estruturante e transversal a todo estudo.

Ponto importante nesta análise é ter em mente que no sistema fordista, do capitalismo de base industrial, o processo de acumulação se concentra na presença das máquinas e na exploração da mão-de-obra, esta organizada de forma hierárquica e segmentada (divisão de trabalho e especialização). Já o novo sistema de acumulação

(...) se apóia (*sic*) na transformação da forma e da substância do valor, aquilo que Marx entendia como mais-valia e exploração. [...]. [No capitalismo cognitivo] a acumulação está vinculada ao conhecimento e à criatividade, e também às formas de investimento imaterial. Em um sistema de acumulação de tipo cognitivo, a extração do lucro a partir do conhecimento e da inovação torna-se a questão central da acumulação, tendo papel fundamental na formação do lucro. (BOUTANG, 2012, p.16, grifo nosso)

Boa parte dessas questões vem a ser repensada sob a ótica dos efeitos dos novos meios de comunicação e informação. Nesse caso, não me atendo apenas à internet, mas a toda uma gama de recursos digitais que modificam a forma de nos relacionarmos com os bens culturais. Do ponto de vista do consumo, o tempo para ter acesso a uma obra ou produto é próximo a zero, o que vem a beneficiar também os ganhos de capital do investidor. Mas essa é uma forma de ver o fenômeno, já que essa mesma mudança tecnológica criou fenômenos de compartilhamento de informações de forma gratuita, quase incontroláveis para a indústria cultural tradicional.

O modelo de produção *peer to peer* traduz um novo regime de divisão do trabalho, ou de bens imateriais não codificáveis como a confiança, a atenção e o respeito. Na economia da colaboração, diferentemente da economia da troca que ainda é regida pelo princípio da raridade, a *libido sciendi* e a *libido ludendi* (a paixão pelo jogo, pelo aprender, por superar os problemas mais complexos) vêm substituir as motivações habituais do *homo oeconomicus* (desejo de possuir sempre mais) ou as motivações do *homo politicus* (*libido dominandi*), e mesmo o desejo do autor (a reputação, o renome). (BOUTANG, 2012, p.19, grifos do autor).

Do ponto de vista da produção, os novos recursos promoveram a entrada de novos operadores no mercado, que parecem ter mais liberdade de ação e de gerência sobre suas obras. Embora se questione o impacto desses agentes produtores de menor porte sobre os grandes conglomerados, há que se perceber que dado o menor volume de investimento e de trabalho dispendido para a realização, o lucro – considerado pequeno pela grande indústria – pode ser atraente e suficiente para esse tipo de realizador. E, de toda maneira, essas práticas provocam a reorganização dos negócios realizados pelas estruturas industriais.

O paradigma da *organização* vê-se substituído por aquele de *rede de fluxos interconectados*, coordenados em seus núcleos por coletivos auto-organizados sem que nenhum deles constitua propriamente um centro. No lugar de um sistema hetero-organizado centralmente (como era o modelo fordista), tem-se um sistema auto-organizador descentrado, comparável a um sistema nervoso, que as redes interconectadas tentam imitar. (GORZ, 2004, p.41, grifo do autor)

A resposta da racionalidade moderna, que ainda enlanguesce as instituições, é de uma tentativa de (re)acomodação, de domesticação. Nessas condições, ocorre também que a empresa capitalista tradicional acabe promovendo a subsunção do trabalho imaterial, do diferencial subjetivo, nos moldes do capitalismo industrial. Vale rever as reflexões de Gorz (2004) e de Canclini (2003), abaixo:

Uma tal concepção porventura abriria ao poder operário espaços sem precedentes anunciando uma possível liberação, ao mesmo tempo *no* e *do* trabalho? Ou significa, ao contrário, a sujeição máxima dos trabalhadores, obrigando-os a cumprir por si mesmos a função patronal e “o imperativo da competitividade”, fazendo-os erigir o interesse da empresa acima inclusive de sua saúde e de sua vida? (GORZ, 2004, p.41, grifo do autor)

Definem-se acordos com respeito ao que podemos chamar de comunidade hermenêutica possível em uma sociedade e em um tempo dados, que permitem aos artistas e escritores saber que graus de variabilidade e inovação podem manejar para relacionar-se com que públicos, às instituições definir políticas de comunicação e aos receptores entender melhor em que pode consistir sua atividade produtora de sentido. É evidente que essas questões se relacionam com o debate sobre como articular as inovações e a democratização da cultura. (CANCLINI, 2003, p.152)

O Estado Moderno se forma como sendo um ente que cuidará do bem-estar universal dos seus governados, a proteger seu território, garantir condições de trabalho e saúde e, com sorte nos mais democráticos, a liberdade dos indivíduos. As estratégias e táticas criadas pelo Estado tomam forma por meio de instituições – aparelhos do Estado – e, finalmente, de discursos, que muitas vezes evoca uma concepção de cultura um tanto abrangente:

Os problemas básicos com que nos defrontamos no novo milênio – guerra, fome – pobreza, doenças, endividamento, drogas, poluição ambiental, desenraizamento de povos – não são em absoluto especialmente ‘culturais’. Eles não são basicamente uma questão de valores, simbolismo, linguagem, tradição, pertinência ou identidade, e muito menos uma questão das artes. (EAGLETON, 2005, p.183).

Yúdice (2013) levanta a tese da cultura utilizada como *recurso*, passando a povoar os discursos da economia e da política, como *meio*, *instrumento* para resolver questões que, em princípio, jamais foram suas. Eagleton (2005) nos propõe devolver à cultura o seu lugar. E qual seria ele? Coelho (2008) e Martinell (2011) concordam na orientação das políticas culturais, propondo que o objetivo de toda ‘ação cultural’ – dentro de uma política – “é a criação de condições para que as pessoas inventem seus próprios fins” (COELHO, 2008, p.22). Do ponto de vista do Estado, essa equação é um tanto complicada. Em primeiro lugar porque a cultura vem há muito tempo, servindo de instrumento – assim como a imprensa, o sistema penal, o sistema jurídico – à consecução de objetivos de manutenção da soberania e, naturalmente, do poder; em segundo lugar porque os recursos públicos dispendidos para este fim são inexistentes ou, no mínimo, escassos para os grandes objetivos a que se pretendem; em terceiro plano, justamente por terem objetivos genéricos, ocupam-se mais de atividades fins do que atividades meio; em última instância, conforme propõe Martinell (2011, *Gestionar...*), deveriam ser setoriais e integrar uma multiplicidade de atores que formam o sistema cultural⁵.

As políticas culturais, como um conjunto de estruturas e práticas direcionadas às diversas camadas da população para a produção, difusão e circulação de bens, serviços e atividades culturais, possibilitando seu uso, consumo e conhecimento⁶, são apenas um dos instrumentos que atuam para a existência da vida cultural; uma forma institucional. A forma institucional *Estado*, embora forte no Brasil, não elimina a produção espontânea humana, ao passo que também inserimos essas formas de produção numa lógica de mercado às quais os próprios atores (Estado, realizadores) não têm conseguido corresponder. Uma relação esgarçada pelo tempo, em choque com as demandas contemporâneas do consumo incessante, da

⁵ Sistema cultural aqui é entendido como um conjunto de setores, atividades, organizações, Estado e agentes privados que interagem na produção, difusão e circulação de bens, atividades e serviços culturais.

⁶ Aqui optamos por não aprofundarmos no conceito, uma vez que não é parte dos objetivos deste trabalho, procurando demarcá-lo no que a maioria dos autores da área convergem. Cf. Coelho, Teixeira (2008); Rubim, Albino (2007, 2011); Barbalho, Alexandre (2007).

percebibilidade dos bens e da necessidade premente de inovação. De outro lado, este formato tem possibilitado experimentações e fomentado discussões acerca das linguagens, ao mesmo tempo em que demonstram sua capacidade de legado e de formação.

Assunto do terceiro capítulo do estudo, a política pública para o Cinema e o Audiovisual no Brasil apresenta períodos em que se registra uma oscilação considerável no que tange ao grau e à forma de participação do Estado e, portanto, seu impacto sobre o circuito do cinema e do audiovisual. Esse impacto é resultado das diversas formas de concepção do que é o Estado e de como ele deve atuar, que foram se alternando no país, travestidos de planos, programas, leis e medidas de ação e regulação em todos os campos da vida em sociedade. Estado protetor, desenvolvimentista, mínimo... Foram diversas gestões, incluindo a ditatorial, que influenciaram diretamente a formação e o desenvolvimento dos segmentos da cultura e da arte no Brasil, sujeitos também aos efeitos recentes da globalização sobre as noções de fronteira, tradição e do próprio Estado. Some-se a isso, os discursos e consequências da globalização intercultural, aliada às práticas de interconectividade, que tantas vezes é tratada como uma chave para a democratização do poder real e simbólico. Se a própria ideia de Estado-nação pode ser relativizada, o que pensar das fronteiras geopolíticas? Que posição tem assumido o Estado brasileiro e qual o impacto da política pública para o cinema e o audiovisual no desenvolvimento do segmento de cinema e audiovisual no país?

Com funções que vão desde a regulação ao fomento (à produção, distribuição, promoção), especialmente após a reconfiguração do Ministério da Cultura, da Secretaria do Audiovisual e da criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema), o Estado brasileiro tem sido um agente de impacto para o campo cinematográfico, tanto para os que fazem produções alinhadas ao mercado, quanto para os realizadores que se dedicam a outras demandas artísticas. Além disso, de forma crescente, as instituições públicas brasileiras tem atuado em setores que sempre ficaram à margem nas políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, como os segmentos de distribuição, exibição, e nas comunicações de massa, como a televisão, mais diretamente em relação aos canais de acesso condicionado, mantendo uma fragilidade histórica na regulação da radiodifusão.

Nessa seara, considero os elos da cadeia (produção, distribuição e consumo), relativizando com aspectos como diversidade cultural, democratização e as políticas culturais. Não que essa relação seja, de todo, nova. Mas tornou-se um discurso recorrente, que povoa os campos da economia e da cultura, em planos internacionais e nacionais. Autran (2013) diversas vezes lembra que o argumento econômico foi utilizado, desde a década de 1930, para justificar a entrada do Estado no fomento e na regulação do campo cinematográfico, logo

adicionando-se o argumento da identidade cultural, tanto por grupos de esquerda, que defendiam o cinema autoral, político, quanto por grupos mais universalistas, que defendiam uma perspectiva de mercado.

O terceiro capítulo, portanto, representa um aprofundamento sobre o corpus, e tem como base as discussões acumuladas nos dois capítulos anteriores. Dedicase, assim, à análise das políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, tendo o Estado como principal agente, visto que ele está presente nas condições de produção e nas condições de leitura/consumo dos produtos audiovisuais, cuja representatividade se dá por meio das ações institucionais de caráter público. Maior atenção é dada, entretanto, ao período a partir de 2006, tendo em vista o início da operacionalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em consonância com as leis de fomento indireto (que provêm dos anos 1990) e com as políticas regionais, protagonizadas pelas gestões de estados e municípios. Para tanto, nos utilizamos das contribuições sobre o Estado, a gestão pública brasileira e sobre políticas públicas culturais de autores como José Murilo de Carvalho, Albino Canelas Rubim, Micael Herschmann, Lia Calabre, além de outros autores já citados acima; há, ainda, a produção teórica especializada na análise da atuação estatal no segmento cinematográfico brasileiro (a saber, Arthur Autran, Lia Bahia, André Gatti, Melina Izar Marson, Fábio K. Fornazari, entre outros).

Um pouco acima citei a televisão como um agente relacionado ao campo de realização cinematográfica e de audiovisual independentes brasileiro. Ocupando papel protagonista na formação da indústria cultural de massa no país, desde a década de 1950, contribuiu diretamente à formação de público e do gosto médio para o audiovisual no Brasil. Apesar dessa posição, sempre operou de forma satélite ao campo do cinema no país de forma oscilatória: afastada, mas exercendo uma pressão considerável sobre o campo.

Por ter esse papel central – ainda que se discuta a qualidade dessa centralidade, não se pode negá-lo –, foi idealizada como uma janela de exibição importante para o cinema brasileiro, desempenhando funções como uma eloquente exibidora dos filmes nacionais; promotora eficiente da diversidade narrativa e estilística audiovisual; suporte para difusão, uma vez que é eficiente veículo publicitário; estimuladora da oferta, seja como compradora (para exibir) ou coprodutora. Mas estas atividades permaneceram longe do plano real, pois a TV sempre teve uma atuação aquém do que esperavam os agentes do segmento cinematográfico brasileiro – segmento que vivenciou os chamados ciclos, com altos e baixos alternando-se ao longo de sua história. (COSTA, 2015, p. 356)

A frustração recebeu respostas igualmente contraditórias dos realizadores independentes: experimentou momento de rejeição e desdém, por uma posição ideológica que entendia que o meio televisivo não correspondia às expectativas e desejos técnico-estéticos e

políticos que o cinema ambicionava; em outros casos, cobrava-se que a televisão atuasse como aliada, quando o segmento buscou formas de regulação pública que beneficiassem o cinema. Se consideramos que o alcance da televisão aberta chega a quase 100% do território nacional e que o aspecto da distribuição e exibição até hoje representam gargalos e um desafio à maior penetração e participação do cinema nacional no mercado interno, a necessidade da aproximação entre o cinema e a televisão parece mais que necessária, se não obrigatória. As tentativas políticas remontam à década de 1930, reiterada outras vezes ainda no século passado. Nos anos 2000, o projeto de lei da Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), apontava nessa direção, mas sucumbiu às diversas pressões dos grandes conglomerados de comunicação que atuaram politicamente para garantir suas posições. Afora isso, pode-se citar as incursões da televisão aberta como coprodutora ou distribuidora, especialmente a Rede Globo. Esta, além de ter o aparelho de promoção e difusão das obras cinematográficas, atua por meio Globo Filmes, empresa do grupo. Mais recentemente, a TV paga tornou-se objeto de regulação estatal, por meio da Lei 12.485/11, provocando um impacto significativo no segmento de produção independente, mas não sem as devidas tentativas de eliminá-la, por parte dos operadores da indústria⁷. A referida lei ainda se articula à questão do fomento, por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), ao qual podem recorrer produtoras e programadoras, para financiamento de produtos específicos para o meio. Considerando esse histórico e a importância que tem sobre a produção e o consumo do cinema e do audiovisual no Brasil, dedico parte do terceiro capítulo desse estudo ao tema da relação entre televisão e cinema no país, tendo como base o vasto referencial teórico que já existe sobre o tema no país (cf. Brittos, Getino, Ortiz, *et. al.*). Contempla-se também, a questão da convergência midiática.

Vale a lembrança de que o objetivo do presente estudo tem como *corpus* principal o cinema independente brasileiro *pós-retomada*, produções que se acumulam a partir dos anos 2000. Além disso, situa-se essa análise nas condições político-econômicas em que se inscrevem (capitalismo pós-industrial, globalização, digitalização, força das redes, etc.). Afinal, conforme aponta Johnson (2006), “os processos desaparecem nos produtos. Todos os produtos culturais, por exemplo, exigem ser produzidos, mas as condições de sua produção não podem ser inferidas simplesmente examinando-os como ‘textos’.” (Ibid., p.33, grifo do autor). Assim, os três capítulos iniciais trazem, além das reflexões teóricas, alguns dos resultados das investigações de campo com os realizadores independentes sobre sua atuação no segmento

⁷ Refiro-me, por exemplo, às tentativas da Sky de classificar a medida como censura através de propagandas, para pressionar a opinião pública e impedir a aprovação da lei. O processo resultou também em ações jurídicas, que colocaram a lei em revisão no Superior Tribunal Federal.

cinematográfico, isto é, suas formas de organização, os filmes que realizaram e a gestão do ciclo de vida dessas obras. Nesse quesito, será observado qual o impacto que as políticas públicas (de desenvolvimento, produção, distribuição ou promoção) desempenharam para a carreira dos coletivos e dos seus filmes, contabilizando-se ainda a relação que estabeleceram com as esferas de discurso instaurador e legitimador. No que tange às políticas públicas, inclusive, é importante destacar a participação dos governos estaduais, que vem, desde meados da década de 1990, desempenhando um papel de crescente importância para o desenvolvimento regional e a projeção nacional dos agentes. Além dos casos em que já havia, de forma autônoma, investimento dos estados e municípios, recentemente essa participação tornou-se condição *sine qua non* para a aplicação dos fundos nacionais para o cinema e o audiovisual provenientes do FSA. Através da política de incentivo e proteção diferenciada às regiões que historicamente são consideradas marginais, do ponto de vista da indústria, como Norte, Nordeste, Sul e Centro-oeste, a Ancine aumentou e garantiu a participação dos recursos nacionais nessas localidades, mas condicionou sua aplicação à participação efetiva, ou seja, investimento direto dos governos estaduais e municipais. Compõem o corpus de análise as produtoras/coletivos Desvia Produções (PE), Alumbramento Filmes (CE), Anavilhana (MG, parte do coletivo Teia), Duas Mariola Filmes (RJ). A escolha se deu considerando alguns critérios, que me auxiliassem no teste das hipóteses iniciais, ainda na fase de pesquisa. Produtoras de pequeno porte, que tivessem de 10 a 15 anos de mercado, cuja origem de formação é de coletivos criativos (nascidos em universidades ou similares), cujas produções se basearam – ao menos no início – em formatos de cooperação mútua, utilizando-se majoritariamente de tecnologias digitais de gravação e distribuição de conteúdo audiovisual, como pouco ou nenhum financiamento público, que gradativamente alcançaram um reconhecimento no campo, com premiações e elogio de crítica. Além desses aspectos referentes à origem e a formas de organização e produção, implicavam-se aspectos geopolíticos: esses grupos estão assentados em regiões marginais e hegemônicas, ao mesmo tempo. Explico-me: Desvia e Alumbramento, embora estejam na região nordeste, marginal em relação à histórica concentração de mercado na região sudeste, são representantes de estados que são tidos como polos do setor, circuitos cuja estruturação (tecno-estética e de política pública) e efervescência são reconhecidas nacional e internacionalmente; Anavilhana e Duas Mariola estão no sudeste, mas não fazem parte do circuito hegemônico da região, visto que as produtoras estão à margem em relação às maiores produtoras da região, que concentram recursos e desenvolvem filmes que visam o grande público. A própria região de Minas Gerais parece à margem quando comparada ao eixo Rio-São Paulo.

No caso do cinema brasileiro, como demonstrei acima, é o *pequeno número* (cf. Appadurai, 2009) que tem formado a maioria da produção independente, de caráter institucionalizado, no país. Esses atores, em sua maioria jovens realizadores, costumam atuar por projeto, e ressignificam a ideia de carreira, trabalho, remuneração, lucro e até a própria noção de empresa. Além disso, é preciso ressaltar que na atualidade, devido ao fenômeno da digitalização e à convergência midiática, há uma mudança de perspectiva sobre a natureza do negócio: vender cada vez mais serviços (comodidade, forma de acesso, preço e relevância social) do que produtos. Funcionam de forma independente, como artistas, grupos e coletivos, que além de compartilharem espaços e objetos de trabalho, partilham também de uma ideologia em comum. Suas relações com a institucionalidade se processam como uma eterna negociação, ao renegarem totalmente as formas tradicionais ou à medida em que se aproveitam das brechas daquele circuito, em maior ou menor grau. Em conjunto, eles definem um procedimento, um *ethos estético*, conforme define Maffesoli (2010), das tribos urbanas cuja consciência é global, mas articulada com suas realidades e territórios, criando vínculos que nascem da beleza e emoção que partilham na atenção às coisas que os envolvem.

O ethos depende sem dúvida de usos e costumes, originados num determinado lugar. Portanto, é uma ética, às vezes imoral, que se manifesta nas inúmeras efervescências da vida social. E, aqui, está-se no núcleo de uma estética que convém compreender em seu sentido amplo. Ou seja, aquele do compartilhamento de paixões e emoções coletivas. (MAFFESOLI, 2010, p.25).

A tese, que pretendo sustentar no conjunto dos capítulos, e mais diretamente na seção final, é que justamente esse *ethos estético* de que fala Maffesoli, como uma categoria genérica que configura as formas de ação e de estar no mundo dos coletivos que fazem parte do *corpus* desse estudo, tanto condiciona as formas institucionais tradicionais, quanto é continuamente ameaçada e moldada por esta última. Ela mesma é uma forma de instituição, pois, seguindo o pensamento de Lordon (2013), as paixões, os afetos são estruturantes. No regime acumulativo o desejo é um gatilho para o consumo, mas também para a biopolítica. São as emoções que nos movem, nos motivam e que são compartilhadas a ponto de estabelecerem ligações tão fortes que explicam a servidão, a subserviência ou o levante. Sustento, ainda, que essa forma de estar no mundo, é em si uma forma de institucionalidade, uma determinante que tem por base as trocas nem sempre monetárias entre os indivíduos, mais fundadas no vocativo dos afetos e das crenças, que servem de potência para o movimento: para se filiar ou para se opor à, sua capacidade de gerar efeitos. Nesse sentido, o quarto capítulo da tese busca entender as tramas que formam esse tecido social, observando a socialidade difusa como uma forma estruturante

das relações (de trabalho e vida) e como essas potências (ricas e heterogeneamente primitivas, segundo Maffesoli, 2000) são continuamente alvo de domesticações, seja do mercado, seja do Estado, ambas formas institucionais tradicionais.

Procuro, então, desenvolver uma cartografia político-afetiva desses grupos como amostra de um movimento maior de pequenas e médias produtoras de cinema e audiovisual no país, que se estruturaram a partir do período da Retomada, visto que são suas práticas de produção que tem sido uma representação da mudança estrutural do sistema econômico de produção e circulação de bens na sociedade contemporânea. Posto que não há reorganização produtiva sem uma correspondência no campo criativo, as novas gerações – e aqui o sentido é menos de faixa etária e mais de conjunto de características comportamentais e ideológicas, que serão aprofundadas quando oportuno – tem conseguido formas alternativas de pensar, agir em conjunto e trabalhar, de dentro do sistema estando, ao mesmo tempo, em posição extrínseca a ele. As mudanças que observamos no campo do trabalho desde a década de 1970, são tão grandes quanto aquela vivida na passagem do sistema agrícola/manufaturado para o industrial, sustentada pela força física e pelos recursos naturais; agora, essa passagem tem por base a inteligência, o conhecimento e a criatividade como matérias-primas impulsionadoras do desenvolvimento social e econômico.

Para compreender a reinserção das novas gerações é necessário ter em conta as mudanças na produção e difusão cultural (artística, editorial e comunicacional) das últimas três décadas. Vivemos uma transformação radical: a substituição do sistema fordista por uma economia neoliberal; a modificação automatizada dos processos produtivos, com flexibilização do trabalho e novas formas de criatividade, acesso tecnológico e concentração empresarial. (CANCLINI; URTEAGA, 2012, p. 29-30, tradução nossa)⁸

A intenção dessa pesquisa de campo manteve a direção que tomou Herschmann (2007; 2009), ao investigar circuitos e cenas da música brasileira, contemplando um segmento que se encontrava em transição, por força dos comportamentos dos consumidores e realizadores. Seja porque os realizadores criavam estratégias autônomas de circulação e promoção (as ruas, as plataformas digitais); seja porque os movimentos de compartilhamento das redes de produção e consumo forçaram as empresas globais da música a se reorganizarem, especialmente no segmento fonográfico, o que abriu portas para novos negócios do setor,

⁸ “Para comprender la reubicación de las nuevas generaciones es necesario tomar en cuenta los cambios en la producción y difusión cultural (artística, editorial, musical y comunicacional) de las últimas tres décadas. Vivimos una transformación radical: la sustitución del sistema fordista por una economía neoliberal; la modificación automatizada de los procesos productivos, con flexibilización laboral y nuevas formas de creatividad, acceso tecnológico y concentración empresarial.” (CANCLINI; URTEAGA, 2012, p. 29-30).

como os shows e eventos ao vivo. Assim como coloca Negus (2011) com exemplos do *rap*, um movimento musical que veio das ruas e desafiou a capacidade da indústria fonográfica. Esta, habituada a manter os negócios tantas vezes baseados em julgamentos de gosto e valor, que eram travestidos em discursos mercadológicos de gênero e público, tiveram que reorganizar os negócios, os departamentos e as estratégias de atuação para o novo segmento.

Frey (2003) argumenta que muitos economistas buscam ultrapassar um pouco os limites da metodologia ortodoxa, levando em consideração, por exemplo, as instituições. Porém, o autor insiste que sua intenção é ir ainda mais longe, incluindo aspectos psicológicos que ajudam a compreender determinados comportamentos humanos, os que fogem às escolhas racionais, por exemplo, bem como as motivações. Juntos, motivações e comportamento, ajudam a explicar especificidades do campo cultural, que as análises mais ortodoxas não explicam. Ainda segundo o autor, embora forneçam bastante material para a compreensão do relacionamento dos domínios da cultura e da economia, como as análises cruzadas ou as perspectivas históricas, os métodos neoclássicos levam também a reducionismos ou retrocessos.

A metodologia neoclássica dominante provou ser muito útil no estudo da cultura: baseia-se num modelo comportamental claro, que ajuda a captar a procura e a oferta de arte. (...) Devido à sua utilidade demonstrável, a maioria dos economistas de arte aderem ao método tradicional de análise. (...) Na minha opinião, pode ser frutífero transcender os limites bastante rígidos dos neoclássicos ortodoxos. (...) pode ser muitas vezes útil ir ainda mais longe, além dos limites existentes da abordagem neoclássica."(FREY, 2003, p.6, tradução nossa)⁹.

Tomando emprestado o conceito de galáxia trazido por Cardoso (2013), nos propomos a estudar as unidades que a compõem: além do comportamento dos indivíduos, o que sempre interessou à análise econômica clássica, baseamos nosso estudo também na sua relação com os coletivos em que atuam; além disso, propomos uma análise que articula outras estrelas que compõem essa via láctea: Estado e mercado. A proposta é entender o campo como um sistema em que as forças de atração e repulsão atuam incessantemente, promovendo o movimento dos astros.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com agentes da cadeia produtiva do audiovisual dos estados citados, de forma presencial ou por videoconferência, contemplando os

⁹ “The dominant neoclassical methodology has proved very useful in the study of culture: it is based on a clear behavioral model, which helps to capture the demand and supply of art. (...) Because of its demonstrable usefulness, most art economists stick closely to the traditional method of analysis. (...) In my opinion, it may be fruitful to transcend the rather rigid limits of orthodox neo-classics. (...) it may be often useful to go even further, beyond the existing limits of the neoclassical approach” (FREY, 2003, p.6).

sócios e participantes *oficiais* de cada uma das produtoras do *corpus*. Com isto, a intenção é caracterizá-los quanto a seu tamanho, capacidade de produção, infraestrutura instalada, formatos de produção e negociação com o mercado, e inserção no mercado de âmbito nacional e internacional. Minha posição em relação aos entrevistados é ambígua, mas não ingênua. A relação de intimidade é profícua porque permite adentrar a questões que, de outra forma, seriam respondidas com mais cautela e filtros; por outro lado, foi preciso que eu me mantivesse atenta para não cair num encantamento que me levasse a adequar as análises às hipóteses levantadas. Conforme aponta Latour (2005), os lugares de *construção* e *agência* ajudam o pesquisador a enxergar a transformação das coisas:

Mais importante ainda, quando somos levados a qualquer lugar de construção, vivenciamos a perturbadora e estimulante sensação de que as coisas *podem ser diferentes* ou ao menos que elas ainda podem falhar – sensação que nunca é tão profunda quando nos confrontamos com o produto final, por mais belo ou impressionante que ele possa ser. (LATOUR, 2005, p.89, tradução nossa, grifo do autor)¹⁰

Os procedimentos metodológicos descritos condizem com a metodologia proposta para estudos setoriais da Economia da Cultura (REIS *et al.*) e, em conjunto, buscam combinar a dimensão qualitativa das atividades culturais e criativas, com aspectos quantitativos decorrentes das políticas públicas setoriais. Daí depreendem-se também objetivos secundários:

- Caracterizar os agentes do setor, suas formas de organização e produção, contemplando ainda aspectos ideológicos que perpassam o campo;
- Identificar as estratégias de gerenciamento dos filmes de longa-metragem no mercado audiovisual nacional, considerando seu desenvolvimento, produção e distribuição, observando o papel desempenhado pelas fontes de fomento públicas e privadas.
- Identificar pontos frágeis relativos às políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, tendo em vista o cenário nacional e internacional de circulação de bens e serviços culturais.

A partir da análise, além de responder aos anseios pessoais e acadêmicos destacados, a tese poder tornar-se um instrumento de apoio para outros pesquisadores, na medida em que

¹⁰ “Even more important, when you are guided to any construction site you are experiencing the troubling and exhilarating feeling that things could be different, or at least that they could still fail—a feeling never so deep when faced with the final product, no matter how beautiful or impressive it may be” (LATOUR, 2005, p.89).

pode ser visto como um retrato do segmento, contribuindo para demandas acadêmicas desse campo epistemológico, que tem crescido nos últimos anos, mas ainda carece de dados e estudos atuais. Essa demanda da área se confirma também no âmbito internacional, posto que há um sentimento geral de que o segmento cultural como um todo, segue mal compreendido e, portanto, mal gerenciado. É o que aponta, por exemplo, a publicação sobre pesquisa no segmento cultural francês:

Pouco compreendidos e mal acompanhados por aqueles que, no entanto, tem por hábito circunscrever os criadores da sociedade, eles não são sequer levados à sério, nem apoiados pelo poder público ou pelos atores da vida econômica. Afinal, as empresas do setor cultural conhecem as mesmas dificuldades de estruturação, e em particular de acesso ao financiamento, que as sociedades de outros setores, mas são particularmente discriminadas por aqueles. Seu desenvolvimento é, conseqüentemente, mais difícil do que para a média das empresas. (HEARN, 2014, p.6, tradução nossa)¹¹

É certo que estudar o contemporâneo é exercício duplamente extenuante: a velocidade da pesquisa, da análise e de sua difusão são inversamente proporcionais àquela em que a práxis, isto é, os objetos se transfiguram; além do mais, é um estar dentro-fora no tempo mesmo que a vida acontece. Para Agamben (2009), “a contemporaneidade, portanto, é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Ibid., p.59). Nessa linha, o autor insinua que revisitar o passado é olhar as sombras que nele são projetadas pelo presente e com elas tentar responder à escuridão do agora. Aquilo que não podemos ver, mas sentir. Uma intuição potente de que algo de muito importante se move e temos que apreendê-lo, aprendê-lo, desvelá-lo e com ele projetar, quem sabe, um novo futuro. Pode-se aplicar isso a um passado relativamente recente, para um futuro que é quase que o agora.

Agora chegamos a uma nova etapa. Em que consiste? É difícil responder, entre outras razões porque pareceria que os estudos sobre a potencialidade da cultura e da comunicação no desenvolvimento de cada nação e das relações internacionais vão por um lado e que as políticas de inovação em políticas culturais e de comunicação

¹¹ Peu compris et mal accompagnés par ceux qui, pourtant, ont pour habitude d’entourer les créateurs de sociétés, ils ne sont souvent ni pris au sérieux, ni soutenus par les pouvoirs publics et les acteurs de la vie économique. Au final, les entreprises du secteur culturel connaissent les mêmes difficultés de structuration, et en particulier d’accès au financement, que les sociétés des autres secteurs mais sont particulièrement discriminées par les tiers. Leur développement est conséquemment plus difficile que la moyenne. (HEARN, 2014, p.6)

vão por outro. (CANCLINI; URTEAGA, 2012, p.21)¹²

Essa tentativa de cartografia ou mapeamento, quase sensorial, parte do entendimento de que os mapas abertos, pois acompanham os fluxos naturais de um *corpus* que é vivo e com o qual me relaciono organicamente. Ele aponta paisagens em constante transição, dada as naturezas do que se produz e de quem a produz. Observar de perto, reunir informações e realizar um movimento interpretativo, na busca de poder apontar as tendências de fluxo diante dos diversos dilemas que experimentamos. O da globalização, na seu embate local/glocal, desafiando as macro e as micropolíticas econômicas, mas que se impõe firmemente como uma *dominante estética* (JAMESON, 1997); o das consciências e da práxis, que dialogam ininterruptamente e se transmutam; o do capitalismo pós-fordista, que convive com as outras formas capitalistas. Finalmente, no campo do cinema, modos de fazer artesanais num contexto/desejo industrial; a narrativa regional/nacional, no diálogo com a universal; o diferencial do valor do afeto, do humano, do trabalho imaterial, subsumido por estratégias de aprisionamento, competitividade, eficácia e criação de raridade, numa sociedade que tende à expansão, compartilhamento e a formas alternativas de trabalho e rentabilidade.

Não é necessário impor uma racionalidade estritamente contábil e uma rentabilidade necessariamente imediata. No entanto, os fundamentos da gestão e do processo de investimento devem se aplicar às empresas do setor cultural. Para tanto, não se exonerar da lógica empreendedora não quer dizer se submeter às lógicas capitalistas exacerbadas (notadamente à competição entre todos, indivíduos e territórios). (HEARN, 2014, p.10)¹³

Trata-se, finalmente, de identificar um espaço do possível. Aos modos do analista do contemporâneo, do estar no sistema capitalista-financeiro-globalizado e agir fora dele, de seguir encontrando espaço para a essência inovadora, pensante e desafiadora da arte, da academia. Enfim, da vida e das pulsões, em meio às pressas e as pressões.

¹² “Ahora llegamos a una nueva etapa. ¿En qué consiste? Es difícil responder, entre otras razones porque parecería que los estudios sobre la potencialidad de la cultura y la comunicación en el desarrollo de cada nación y de las relaciones internacionales van por un lado y que las prácticas de innovación en políticas culturales y comunicacionales van por otro” (CANCLINI e URTEAGA, 2012, p. 21).

¹³ “Il ne s’agit pas d’imposer une rationalité strictement comptable et une rentabilité nécessairement immédiate. Cependant, les fondamentaux de la gestion et du processus d’investissement doivent s’appliquer aux entreprises du secteur culturel. Pour autant, ne pas s’exonérer des logiques entrepreneuriales, ne veut pas dire se soumettre à des logiques capitalistes exacerbées (notamment à la compétition entre tous, entre individus et territoires)” (HEARN, 2014, p.10).

CAPÍTULO 1 – “O BOM, O MAL E O FEIO”. DESBRAVAR OS TERRITÓRIOS, TESTAR OS LIMITES.

Entretenimento, indústria cultural, indústria criativa, inovação, conhecimento, estandardização, diversidade. Através de um vasto universo lexical, economia e cultura estão imbricadas. Não apenas entre elas, senão que profundamente em nossas atividades cotidianas, nas sazonais, na formalidade e na informalidade. Baixar um filme, vê-lo diretamente pela internet, ir ao cinema, assistir séries na TV ou no computador, sozinho ou com amigos, ir a Festivais de Cinema na sua cidade ou em outras, assinar o *Netflix*, colaborar com um projeto cultural por sistemas de *crowdfunding*, compartilhar *memes*, criar vídeos jocosos utilizando aplicativos, compartilhar pelas redes sociais ou comprar o box de DVDs da sua série preferida. A lista poderia ser interminável. Mas são ações corriqueiras que demonstram a proximidade do consumidor com o universo audiovisual. São práticas que se circunscrevem nos circuitos de produção cultural e os legitimam. Do outro lado da moeda, há diversos produtores de conteúdo, afinal, é preciso haver mensagem para que a comunicação se estabeleça. E a escolha pela metáfora da moeda não é só um maneirismo linguístico. Parte mesmo da ideia de que consumidor e produtor não estão necessariamente distantes um do outro, tão pouco são polos opostos que repelem-se por essência. O consumo e a produção de mensagens culturais são elementos afins, tanto porque representam demanda e oferta, imprescindíveis para a existência de um ambiente de trocas (um mercado), quanto porque ambos são agentes ativos na cadeia produtiva da cultura.

Velhas e novas questões aparecem sempre que a díade Economia/Cultura é citada. De Karl Marx (1996) a Amartya Sen (2006) (sem esquecer toda tradição da economia clássica), dos gregos aos estudos culturais, todos interpelados por inúmeras concepções de mundo e por toda sorte de contingência histórico-política e – difícil não citar – religiosa. Situações de onde decorrem políticas, públicas e privadas, que condicionam as formas de produção e de consumo cultural na sociedade, cujos debates seriam inexpressivos não fosse a importância que economia e cultura tem na sociedade.

O certo é que não existe até agora um único sistema que se baseie em definições consensuais para descrever os serviços culturais que se realizam ou se comercializam. Situação que se complica ainda mais com a aparição de novos bens disponíveis nas novas tecnologias [...]. Um campo crescente de entrecruzamentos técnico-culturais que dificulta ou impede de descrever a natureza de tais serviços e

de estabelecer regras comunais para suas relações e intercâmbios. (GETINO, 2008, p.25, tradução nossa)¹⁴

Mas nada disso impediu que o movimento vivo, rico e real, atravessasse, ou melhor, atropelasse continuamente as teorias e as políticas, forçando sua revisão, adaptação, evolução. Aliás, é exatamente essa realidade que parte da minha vivência profissional, que motiva essa pesquisa. Então, como no clássico *spaghetti western*, começamos a jornada apenas com parte do mapa em mãos, contando com o destino, testando os limites de cada um e os nossos próprios, enquanto nos deixamos contaminar pelo ambiente da trama.

Aquele que atua no segmento cultural no polo da produção ganha uma dupla identidade: produtor e consumidor, nos limites do que cada um dos termos agrega a sua vida, privada e pública. Se é certo que com as novas dinâmicas do capitalismo pós-industrial o tempo entre a produção, o consumo e o retorno financeiro dessa circulação, estão cada vez mais velozes, é certo também que essa relação é amalgamada a um só tempo na figura do produtor/consumidor cultural, o que nos confere certas particularidades. Não deixamos de ser consumidores de cinema e televisão quando nos tornamos roteiristas, diretores, produtores, professores, etc. de cinema. Além disso, a suposta passividade do espectador também deixou de ser um dogma, posto que concordamos que há um movimento de codificação/decodificação na *leitura* dos textos e mensagens culturais, o que os torna espaços de disputas de significado, submetidos as suas próprias condições de *recepção*.

(...) formas privadas não são necessariamente privadas no sentido usual de individual ou pessoal, embora elas possam ser ambas. Elas podem também ser partilhadas, comunais e sociais de um modo que as formas públicas não o são. É sua particularidade e sua concretude que as assinalam como privadas. (JOHNSON, 2006, p.43)

Embora não busquem a *universalidade*, as formas privadas de consumo e de produção ajudam a mapear experiências específicas e formas historicamente construídas de processos sociais. Colocadas num espectro, associadas à análise das suas condições de produção, oferta e demanda revelam – além do óbvio, isto é, além do que denota a superfície dos fatos – as relações de poder que produzem e reproduzem. O ponto de partida aqui é uma exploração sobre a produção audiovisual, tendo em mente o caráter do trabalho na contemporaneidade, as

¹⁴ “Lo cierto es que no existe hasta ahora un único sistema que se base en definiciones consensuadas para describir los servicios culturales que se realizan o se comercian. Situación que se complica todavía más con la aparición de nuevos bienes disponibles en las nuevas tecnologías (...). Un creciente campo de entrecruzamientos técnico-culturales que dificulta o impide describir la naturaliza de tales servicios y establecer reglas consensuadas para sus relaciones e intercambios.” (GETINO, 2008, p.25).

condições em que se realiza e as categorias-chave que a ele se ligam atualmente. O estágio atual do capitalismo, formas de trabalho, de geração de valor e o impacto das tecnologias da comunicação e informação podem ser elencados. Por outro lado, esse é um ponto de partida para a análise do circuito cultural, ou seja, pretendemos analisá-lo em sua integralidade, entendendo que os circuitos de cultura são também circuitos de valoração, isto é, de circulação de valor. Com isso em mente, a primeira parte do capítulo busca situar o objeto de estudo e o contexto em que ele se realiza, por meio de uma caracterização do cinema independente brasileiro na contemporaneidade. Essa caracterização passa pela recuperação histórica dessa noção, situando o caso brasileiro no contexto socioeconômico da América Latina e estabelece uma relação comparativa com o desenvolvimento das cinematografias independentes nos Estados Unidos e na França.

Na segunda parte, o texto nos conduz a um aprofundamento da análise das práticas culturais, considerando alguns elementos que se mostraram cardinais no processo da produção audiovisual contemporânea: as formas coletivas de trabalho, o espaço e suas implicações sócio-políticas e econômicas. Em outras palavras, a partir da relação entre economia, cultura, política e espaço, fazer emergir e repensar o aspecto da territorialidade (desterritorialização/reterritorialização) na produção cultural, o papel do produtor, a influência das tecnologias de comunicação e informação, levantando pistas sobre o papel do Estado e das políticas culturais. Para tanto, outros pesquisadores como Becker (2010), Rancière (2009, 2012), Canclini (2003, 2012, 2015), Migliorin (2012) e Du Gay (1997) colaboram com a discussão.

É fato que a o segmento cultural tem provado, continuamente, sua relevância. Tanto econômica quanto socialmente. Dados que reunimos abaixo demonstram isso. Porém, assim como olhar apenas para a produção para inferir todas as respostas pode ser precipitado, ou até limitante, também é preciso buscar respaldo na pesquisa teórica e qualitativa. Ao utilizarmos argumentos econômicos e análises quantitativas, não creditamos a eles todas as respostas, embora sejam imprescindíveis para considerar a importância da cultura para o desenvolvimento econômico dos países. Ao combinar esses dados a ideia é justapor linhas investigativas da economia e da cultura para dar conta das ambiguidades que a dupla traz à tona. É por uma via de mão dupla que optamos.

Nos Estados Unidos, por exemplo, o consumo cultural é medido pelos gastos domésticos, que em meados da década de 1990, chegavam a 3% dos gastos totais familiares, incluindo itens como livro, discos, equipamentos de audiovisual, instrumentos de música, consumo de serviços como ir ao cinema e espetáculos ao vivo. Vale a ressalva de que aqui

incluíam-se também, espetáculos de esporte, forte componente da cultura média norte-americana (BENHAMOU, 2007, p.21). Na França, comenta a autora que a análise dos dados inclui os gastos públicos e os privados, para considerar-se a importância do setor cultural, aliando portanto uma perspectiva individual e coletiva. Com esse quadro, no início dos anos 2000, a França acumulava pouco mais de 13 bilhões de euros (entre gastos diretos e via mecenato) enquanto os gastos familiares chegavam a 34,1 bilhões de euros, incluindo gastos como saídas ao restaurante ou para visitas aos amigos (Ibid., p. 21; 23).

No Brasil, a pesquisa realizada e publicada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), considerando o quadriênio 2007/2010 (IBGE, 2013), também há uma combinação dos gastos individuais com os coletivos, revelando que os gastos públicos subiram de 4,4 bilhões de reais para 7,3 bilhões entre 2007 e 2010 e que as famílias chegam a gastar 5% de seu orçamento mensal em produtos e serviços culturais (excluídos gastos com telefonia), assemelhando-se aos percentuais verificados nas famílias norte-americanas ou francesas. Na Argentina, comenta Getino (2008, p.463-464) que no ano de 2000 os investimentos estatais (federal, provinciais e municipais) ficaram entre 400 e 500 mil pesos argentinos, enquanto o setor cultural representou uma participação de cerca de 7,5 milhões de pesos argentinos (2,8% do PIB), demonstrando com clareza os retornos positivos para a economia nacional (ressalta-se o fato de que as pesquisas citadas pelo autor informam que nos anos seguintes esse percentual sobre o PIB sobe para 3% e ainda que quase 50% desse valor originava-se da província e da cidade de Buenos Aires).

Por outro lado, deve-se notar que apesar das semelhanças, os percentuais trazem também diferenças, uma vez que a forma de fazer a pesquisa (as perguntas, os itens considerados e as variáveis incluídas, para citar alguns elementos) diverge entre os países, revelando em última instância as diferentes percepções de cultura que cada país tem, isto é, as práticas culturais. Revela também sua visão de mundo, os traços antropológicos dessas localidades, a percepção sobre as formas de consumo cultural (individualista ou coletiva, por exemplo), a visão de Estado, o que é considerado atividade ou produto cultural e a importância que cada atividade tem para o setor. Em outras palavras, cada país acaba por detalhar sua pesquisa conforme é sua ideia de cultura e conforme é a legitimação social de determinadas atividades. Porém, permanece uma certa estabilidade no perfil socioeconômico dos grupos de consumo de acordo com a atividade: há uma desigualdade de formação e de nível socioeconômico entre os grupos populacionais; quanto maior for esse nível, maior é o consumo de bens e serviços que compõem o que costumava-se chamar de *alta cultura*

(categoria hoje em crise, que englobava artes plásticas, literatura, música e teatro, por exemplo), quando se considera mais o nível de educação e hábitos familiares do que efetivamente a renda.

Com relação ao Brasil, chama atenção também que há uma constância na participação expressiva do setor cultural em vários fatores analisados: representam 51,8% do número de empresas, 58,2% do pessoal ocupado, 63,2% dos custos totais e 63,8% da receita líquida (IPEA/IBGE)¹⁵. E quanto aos empregados, é importante o registro da informação de que são as microempresas que concentram o maior percentual de ocupados em atividades culturais, 25,7% (formais). A participação das micro, pequenas e médias empresas de forma impactante e significativa na economia dos bens e serviços culturais é uma constante, se analisadas pesquisas realizadas em outros países: na Argentina, em 2001, essas empresas representavam 99% dos estabelecimentos do segmento cultural, no entanto respondiam por 66,3% do faturamento declarado do setor (GETINO, 2008, p.464)¹⁶; na França, 60% das empresas (das 157 mil participantes da pesquisa) afirmam ter de 01 a 03 empregados, o que as coloca nessa mesma categoria.

No que tange ao perfil dos profissionais das atividades culturais, registrou-se um nível médio de instrução mais alto do que o identificado nos profissionais do restante do mercado de trabalho, com média salarial também superior, de 4,6 a 4,7 salários mínimos (IBGE, 2013). Em 2010, o salário mínimo era de R\$ 510,00¹⁷, levando a um valor médio absoluto de R\$ 2.370,00 (ou pouco mais de U\$1.000.00). Teoricamente, seria um salário bom para a classe média brasileira, já que no Brasil, houve uma expansão dos empregos formais a partir do ano de 2003, acompanhada de uma redução na desigualdade de distribuição (CARDOSO, 2013, p.11). Segundo o mesmo autor, o PIB brasileiro passou de um crescimento média de 2,6% entre 1991 e 2000, para 3,6%, entre 2011 e 2010, bem como a renda *per capita*, que saiu de 1% no primeiro período, para 2,5% nos anos 2000. Como base comparativa, temos que em

¹⁵ A pesquisa realizada pelo IPEA/IBGE leva em consideração o conceito de cultura, com perfil antropológico, elaborado pela UNESCO. E ainda aspectos que permitem a delimitação de setores, ou domínios culturais, a serem pesquisados: “representam um conjunto de produção de bens, atividades e práticas culturais ‘core’ ou central (patrimônio, artes performáticas, artes visuais, edição e impressão, audiovisual e mídia interativa, *design* e serviços criativos) e mais dois domínios; o transversal (educação, patrimônio imaterial, preservação e arquivo, equipamento e material de suporte) e o relacionado (turismo e esporte), que mostram a importância do ciclo de produção e transmissão da cultura” (IBGE, 2013, apud UNESCO, grifo do autor).

¹⁶ Na mesma pesquisa, Getino (op. cit) indica que as PMEs representam 99,5% das empresas do setor audiovisual argentino, respondendo por 59,1% do faturamento desse segmento.

¹⁷ A evolução histórica do salário mínimo no Brasil pode ser verificada em: http://www.guiatrabalhista.com.br/guia/salario_minimo.htm.

2013, o rendimento médio da população foi de R\$ 1.929,00¹⁸, e o salário mínimo era de R\$ 678,00, o que levaria à média salarial do trabalhador da cultura a R\$ 3.152,70.

Porém, se consideramos o maior nível de especialização requerido para exercer diversas das funções do mercado cultural, além dos custos agregados ao segmento serem quase sempre elevados (dos insumos à formação), e ainda a o fato de que os exige-se um maior investimento em formação dos trabalhadores da cultura, que a média verificada no mercado geral, esse salário torna-se um ganho médio relativamente baixo. Além disso, Cardoso (*ibid*) chama atenção para o fato de que, embora se registre um crescimento positivo, os dados médios escondem desigualdades entre setores econômicos, sexo, cor, e regiões do país, por exemplo, além de que existe um déficit histórico no mercado de trabalho brasileiro, cuja população sofreu um longo período de “instabilidade econômica, inflação alta, desorganização da estrutura produtiva, baixo crescimento e, principalmente, baixa qualificação do mercado de trabalho, que afetou gerações sucessivas nos últimos 30 ou 40 anos” (*ibidem*, p.14-15).

Na França, afirma Benhamou (2007, p. 49), o emprego cultural aumentou em mais de 30% na década de 1980/90; algo que também se verificou no Reino Unido. Dado interessante é que esse aumento foi especialmente verificável no segmento do audiovisual e do espetáculo ao vivo, enquanto as indústrias do disco e do livro estagnaram. Um relatório realizado para o Ministério de Cultura e das Comunicações e para o Ministério das Pequenas e Médias Empresas, da Inovação e da Economia da França, divulgado em 2014, aponta que o setor cultural representa 3,2% do PIB daquele país, empregando cerca de 67 mil pessoas, isto é, 2,5% dos empregos nacionais e indica ainda que o peso das indústrias culturais e criativas será de 6% do PIB mundial e 3,5 do comércio global, demonstrando que esse setor é tão produtivo quanto os demais (HEARN, 2014). Comparativamente, o PIB Francês, apresentou um pico de crescimento em 1999, com a taxa de 1,2% ao ano, alterado significativamente pela crise de 2008, quando apresenta decréscimo de 1,6%, recuperando-se de forma irregular nos anos seguintes (PIB DE LA FRANCE..., 2014)¹⁹. Pesquisas de 2009 apontam que no México, estima-se que a produções de bens e mensagens culturais chegaria a 7% do PIB (PIEDRAS apud CANCLINI; URTEAGA, 2012, p.21).

Reis (2007) e Benhamou (2007) concordam no fato de que muitas pessoas pesquisadas desse mercado admitem ter mais de uma atividade remunerada, oscilando entre a tendência a

¹⁸ Fonte: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21552 Acesso: 09. Mar. 2015.

¹⁹ PIB de la France : croissance en hausse au quatrième trimestre 2016. Disponível em: <<http://www.journaldunet.com/economie/magazine/en-chiffres/pib-de-la-france.shtml> Acesso: 07. mar. 2015>.

indicarem a profissão cultural como principal e a hesitação de declarar-se artista pela dificuldade de estabelecer-se como tal ou de manter sua sustentabilidade a partir dela. Além disso, deve-se ter em conta que a informalidade é uma variável que aparece constantemente quando o setor cultural é alvo de pesquisas, o que não é uma particularidade brasileira, como mostra o relatório francês mencionado acima. Essa variável, entretanto, “não é vista como algo pejorativo, pois faz parte do processo criativo a liberdade de ação. Ela é, inclusive, uma característica do segmento de produção audiovisual em todo o mundo” (APRO/SEBRAE/FDC, 2016, p.43)²⁰.

A remuneração é, portanto, um aspecto complicado de mapear na profissão cultural, visto que, em primeiro lugar, os entrevistados nem sempre se denominam como pertencentes a esse mercado; conforme comentamos, é comum que tenham mais de uma atividade rentável; existe, também, muita informalidade nos contratos de trabalho. Pela natureza dos circuitos de produção e circulação, os ganhos são instáveis e irregulares em frequência e em valor, ou seja, um sujeito pode passar meses ganhando abaixo da média e, a um dado momento, captar um ganho considerável. Considerando tudo isso, a média pode esconder discrepâncias significativas: o profissional mais especializado, com maior reconhecimento e carreira madura (quase sempre consequência de trabalho árduo e anos de investimento em formação), que chega a registrar ganhos notáveis, fica escondido pela margem da *pobreza* relativa dos demais; estes últimos, por sua vez, têm maior liberdade na execução de suas atividades e desfrutam, em termos práticos, de menor pressão pelo sucesso e sobrevivência, o que também é considerado um ganho capital.

Feigelson (2011, p.72-74) comenta que o setor do cinema e do audiovisual é mesmo muito heterogêneo, dominado por pequenas empresas, porém especializadas, em que grande parte dos trabalhadores do setor vivem por meio de contratos de duração determinada, enquanto outra parte atua sob a forma de voluntariado, com remuneração precária ou assalariados sob outras denominações.

A noção de emprego “cultural” ganhou uma dimensão polissêmica: inúmeras pessoas exercem uma atividade dita artística, incluindo também profissionais do audiovisual e do espetáculo ao vivo, declaram ter diversas atividades que podem ser relatadas então sob o título de voluntariado. (Ibid., p.74, tradução nossa, grifo do autor)²¹

²⁰ Associação Brasileira de Produção de Obras Cinematográficas (APRO). Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Fundação Dom Cabral (FDC).

²¹ “la notion de ‘emploi culturel’ a pris une dimension polysémique: nombre de personnes exerçant une activité dite artistique, parmi aussi les professionnels de l’audiovisuel et du spectacle déclarent avoir plusieurs activités qui peuvent être répertoriés alors au titre du bénévolat” (FEIGELSON, op. cit., p.74).

Algumas conclusões interessantes constam no relatório francês (HEARN, 2014). Como veremos, são constantes em outras pesquisas similares, realizadas em mais de uma região da América Latina e Europa, como as conclusões apresentadas por Canclini e Urteaga (2012, 2012a) e as já citadas pesquisas brasileiras. Registra-se um grande contingente de pessoas das gerações entre 18 e 39 anos que trabalham no segmento cultural, sujeitas às modificações econômicas, tecnológicas e políticas do cenário global, cujas consequências variam entre os âmbitos local e transnacional: trabalhos de curta duração (sem contratos formais e condições irregulares), atuando por projeto, o que põe em xeque também a concepção de carreira e de segurança no futuro profissional; as habilidades formais (acadêmicas, científicas ou técnicas) não são suficientes, ou ao menos não são os principais fatores na determinação do êxito na inserção no mercado; a limitação no ingresso ao mercado ou a fragilidade dos desempenhos sugerem uma quase obrigação de combinar várias atividades produtivas secundárias (muitos, na área de formação no mesmo segmento; outros, em atividades realmente distintas da cultural). Enfim, sabe-se que não basta dispor da moeda do conhecimento e da criatividade, combinados com domínio da tecnologia pondo em prática uma boa ideia, para que se destaquem *Zuckerberguers* ao redor do mundo. O eldorado da economia pós-industrial, coroada pela flexibilidade do trabalho, a superespecialização e a liberdade, produziu uma geração Y e um mundo I: informacional, informático, interconectado, intercultural e informal. Cultural e economicamente falando.

O termo *informal*, inclusive, é passível de uma análise mais cuidadosa. Utiliza-se mais comumente a definição da OIT (Organização Internacional do Trabalho) para considerar-se informal os empreendimentos com menos de 05 empregados. No entanto, essa definição desconsidera casos em que há emprego formal sobreposta por uma atividade por conta própria. Este caso é, no entanto, considerado na pesquisa brasileira, feita pelo IBGE, para o período de 1997 a 2003, que incluiu na sua amostra atividades sobrepostas. De toda forma, as pesquisas em geral são feitas considerando-se a unidade econômica (unidade de produção) e não o trabalhador e a sua ocupação (CARDOSO, 2013, p.40-41). Cardoso (ibid.) complementa informando dados relevantes para a compreensão do universo rarefeito, como o fato de que foram identificadas cerca de 10 milhões de “empresas” no setor “informal”, cuja maioria era de trabalhadores por conta própria, dedicada à sobrevivência do empreendedor, com um único proprietário. A maior parte das empresas de trabalhadores por conta própria não tem registro formal (o CNPJ²²), perfil que muda quando se trata de empresas de

²² Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica.

“empreendedores”, quase sempre empregadores. Interessante notar que há registros significativos de que as empresas funcionam há pelo menos 05 anos, apresentando lucros anuais o período pesquisado, o que confronta a ideia de que o ambiente de regulação rarefeita é instável. Outro fator relevante para a análise das empresas do setor é que, segundo a pesquisa, 80% dos quase 3 milhões de ocupados nesses empreendimentos afirma ter conseguido a vaga por meio de relações pessoais.

Segundo Cardoso (ibid.), a classificação de *informal* dada a um conjunto de atividades de mercado é inadequada a suas características, pois argumenta o autor que as transações nessa área do mercado sofrem influência, e naturalmente influenciam, das transações consideradas formais. Isto é, apesar de estar mais às margens do núcleo duro do centro financeiro, o mercado dito *informal* promove a circulação econômico-financeira e informacional nessa área “rarefeita” (CARDOSO, ibid.) e é tão integrante do mercado quanto a outra, considerada *formal*. O autor prossegue:

[no ambiente informal] parte dos mecanismos de coordenação está rarefeita, mas não ausente. A informação é provavelmente inadequada ou insuficiente segundo os parâmetros do centro [econômico, da formalidade], mas as pessoas trocam mercadoria por dinheiro e vice-versa. As relações, muitas vezes são baseadas na confiança, não nos contratos [...] Na rarefação institucional típica das regiões fronteiriças da galáxia, a confiança pode assumir um papel central, substituindo o Estado como elemento de coordenação das ações de mercado, e o mercado na coordenação das relações sociais. (CARDOSO, 2013, p. 23-24)

Dissecando o corpus, teríamos que Estado e mercado são, ambos, mecanismos de regulação das relações econômicas e de trabalho. A existência do Estado, como instituição, é independente do mercado, enquanto este último não existe de forma autônoma, isto é, sem o primeiro. Naturalmente, o papel de cada um, seu peso e influência variam de acordo com a visão que cada sociedade e cada governo tem sobre eles e a forma de pôr em prática. Além disso, existem outros mecanismos de coordenação, como a informação e a sociabilidade, comumente minimizadas em certas análises econômicas. Essas últimas são, inclusive, elementos definitivos nas relações de trabalho e colaboração nesse ambiente de regulação rarefeita. Juntos (mercado, Estado, informação e sociabilidade) formam o conjunto de elementos que interagem para dar forma à circulação de produtos, serviços e dinheiro na sociedade. Mas seja no centro do sistema ou na periferia dele, a circulação de bens, informação, dinheiro, etc., existe e influencia os que estão ao seu redor, denotando maior ou menor poder dos agentes que nele operam. Assim, as posições que esses agentes ocupam, seja na núcleo duro ou na região mais rarefeita, não podem ser descartadas das análises. O nível de

conhecimento que detêm, o grau de poder/influência e o território em que se encontram as pessoas são fatores que atravessam essas relações de produção/circulação, pois esse momento do capitalismo não promove exatamente uma exclusão, mas formas desiguais de inclusão. Conforme afirma Cardoso (2013), “os fluxos financeiros estão desterritorializados, mas as pessoas nem tanto” (ibid., p.35), ao passo que, conforme comentamos, o tempo entre a produção e a reapropriação dos recursos é menor e indiferente à sua origem, se da periferia ou do centro, ou seja, se é do segmento formal ou *informal* do mercado.

Outra questão relevante para a análise da remuneração na área da cultura decorre da dupla natureza de valor e da especificidade dos produtos e serviços culturais. Ainda que pese a educação formal do profissional, a medida do talento (aspecto individual) e do gosto (variável relacionada ao contexto, ao público e aos campos de legitimação da cultura), e mesmo a efemeridade do sucesso, não há garantias de êxito em termos salariais. Especialmente se temos em vista o esforço feito para chegar ao objetivo final e o alto grau de riscos assumidos no caminho. Essa equação não é simples porque não pode ser representada apenas com dados quantitativos, ou explicitadas em números absolutos, sobretudo se levarmos em conta três variáveis: a primeira é a forma de atribuição de valor ao tempo de dedicação do trabalhador cultural; a segunda é a base material sobre a qual repousa o tempo investido pelo sujeito (como pensar um trabalho fora da perspectiva do econômico que, mesmo assim, gera valor); e a terceira são formas não-monetárias de recuperação do investimento ou da compensação da escassez de ganhos monetários. Note-se, por exemplo que pesquisas apontam que para garantir a renda necessária o artista conta com o apoio da família e/ou exercem uma segunda atividade. Essa segunda atividade é, em geral, descrita como a atividade da *subsistência*, e é eliminada sempre que a utilidade da hora marginal dedicada ao trabalho cultural seja igual ou superior à utilidade dedicada à segunda atividade.

Brant (2008, p.81) alerta que essas características que afetam o artista, são aplicáveis a todo o setor cultural, que é composto também por pesquisadores, criadores, produtores, administradores e técnicos:

a atividade cultural é composta de uma diversa e abrangente cadeia produtiva, com diversas funções e especificidades. Cada um desses agentes possui um papel distinto, complementar e fundamental na composição de um setor cultural rico e produtivo, que contribua para o desenvolvimento social e econômico do país. (ibid., p. 81)

Um dos argumentos a favor da regulação do direito autoral se baseia na garantia de que ele oferece, por meio do pagamento de cessões, licenças ou participações patrimoniais, uma possibilidade de aumento na remuneração para o criador; além disso, dão ao autor maior

controle sobre sua obra e seus usos. Benhamou (2007) aponta que o direito autoral torna-se mais importante à medida que o custo de unitário de reprodução/expressão dos exemplares resultantes da criação (disco, filme, móvel, etc.) são reduzidos. É preciso que fique claro que o debate tem lugar num sistema econômico que se baseia na propriedade privada dos bens, no qual a indústria da mídia e do entretenimento, ou num termo mais utilizado, a indústria cultural, aparecem como sintoma. Por outro lado, esses custos sobre o direito autoral dificultam a comercialização se oneram muito a reprodução/expressão. Na lógica da eficiência e da equidade, a exploração comercial sobre a criação serve para justificar os custos de sua difusão e, ainda, os riscos assumidos e os investimentos realizados (incluindo autores, produtores e distribuidores). Do ponto de vista do consumidor, os direitos autorais podem parecer menos simpáticos, posto que muitas vezes dificultam o acesso aos bens culturais. E ainda, considerando as características dos bens que repousam sobre bases imateriais, ou seja, a produção de conhecimento por conhecimento, os direitos autorais parecem limitar algo que é essencialmente partilhável e comunal (o trabalho intelectual e o conhecimento científico, por exemplo): o mundo da abundância, da dádiva, entra na lógica da escassez e da criação de raridade. Face à ampla utilização e a forte influência das tecnologias digitais e em rede, essa produção de raridade pelo controle dos direitos autorais se torna ainda mais controversa.

Compartilho do entendimento de Carvalho (2016), para quem as “tecnologias podem ser qualificadas como estruturas sociais porque funcionam política e culturalmente de forma comparável a esses outros tipos mais comumente reconhecidos de estruturas sociais, como as leis ou o sistema econômico, por exemplo.” (Ibid., p.166). Sua existência é resultado das formas de vida que se desenham no tecido social e como tal, desencadeiam hábitos e requerem adaptações, da parte do público e da parte do Estado, como regulador das atividades, enquanto o mercado cumpre seu papel e é rápido em absorver essas transformações no perfil do consumo.

No Brasil, especialmente após os anos 1980, lidamos com uma orientação de políticas culturais que foram pouco a pouco se alinhando ao pensamento neoliberal, culminando em décadas de protagonismo de interesses privados sobre o financiamento público à cultura. Ao passo que o mundo descobria o tamanho do mercado consumidor brasileiro e a economia do país de fato entrava nos fluxos de internacionalização financeira. O cinema, que desde o seu nascimento se distinguiu como o *medium* internacionalizável do século 20, junto com a televisão (com seu potencial comercial globalizado e globalizante), tornaram-se grandes veículos representantes desse tipo de lógica. Brant acrescenta que

não há nada que influencie mais a conformação de um produto cultural do que seu sistema de financiamento. Presume-se, por exemplo, que um filme distribuído por uma *major* norte-americana teve menos liberdade artística do que um filme independente. Este, por sua vez, terá mais dificuldades de conquistar público (...). (BRANT, 2008, p. 76, grifo do autor).

Assistimos ao retorno do Estado no Brasil como instituição dinamizadora da atividade cinematográfica após o momento de *apagão* nas políticas públicas para a cultura dos anos 1990²³. Na atualidade também percebemos mudanças na estrutura das políticas públicas para a cultura em nível nacional, culminando com a criação do Plano Nacional de Cultura (datada de 2012). Naturalmente, dadas as dimensões continentais do Brasil e as diferenças regionais e sua constituição como ente federativo, a atuação da gestão pública na área de cultura nacional acaba por prescindir de atividades nas esferas estaduais e municipais. Há várias citações a parcerias entre as esferas governamentais no Plano para que as metas sejam atingidas. No capítulo sobre Políticas Públicas para o cinema e o audiovisual, voltaremos a esse tema.

Apesar de nomear-se independente, o cinema brasileiro é dependente do fomento público. Para boa parte dos cineastas, iniciantes ou veteranos no mercado, adeptos de um tipo de cinema que não se alinha a um padrão comercial ou de grandes públicos, o fomento público também não é suficiente para dar vazão à demanda de produção. Na falta destes, organizam-se em outras formas de participação e trabalho, mormente baseados na cooperação mútua entre os seus pares e com uma influência central de tecnologias digitais para a produção, difusão e circulação de seus filmes. Mas isso tão pouco quer dizer que estes mesmos realizadores abdicuem do fomento público. Podemos citar nominalmente produtores e diretores, pertencentes a essa jovem geração que comentamos acima, advindos de diversos territórios nacionais, que já colecionam prêmios, filmes lançados comercialmente, circulação por festivais importantes e celebração por parte da crítica: os pernambucanos Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho, Marcelo Lordello, Renata Pinheiro; os cariocas, Julia Murat, Marina Meliande, Felipe Bragança, Cavi Borges, Ricardo Pretti e Luiz Pretti (que colaboram frequentemente com grupos do Ceará e Minas Gerais); o amazonense Sérgio Andrade; os cearenses Ivo Lopes Araújo, Guto Parente e Pedro Diógenes; os paulistas Marco Dutra, Juliana Rojas, Caetano Gotardo e Marcelo Caetano; Luana Melgaço, Clarissa Campolina, de Minas Gerais, só para citar alguns. Não se pode deixar de citar que existe uma colaboração frequente entre esses grupos, independente de territórios geográficos, além de uma afinidade estético-narrativa, ocorrida pela lógica de projeto, sendo eles mesmos os empreendedores. Uma

²³ Aqui a metáfora “apagão”, expressão muito utilizada no início dos anos 2000 para a crise no fornecimento e distribuição de energia elétrica no Brasil, serve para ilustrar uma série de extinções de instituições públicas e leis relacionadas à cultura no país, sob o Governo do Presidente Fernando Collor.

ilustração do que aponta Bourriaud (2011) a “urbe promove regimes de encontros casuais intensivos” (Ibid., p.21).

Ao pensar sobre a atual fase do cinema mundial, Andrew (2010), relata que vivemos uma fase do cinema em que é impressionante a antecipação de novas obras varrendo o horizonte em busca de ondas, numa rapidez que é inversamente proporcional à velocidade crescente com que filmes e informações sobre eles tem se tornado disponível. Nesse sentido, reforça a influência das redes e de instâncias como as estatísticas do *box office* norte-americano, deslocando o padrão e o conceito de sucesso. Como exemplo, os festivais, que sempre tiveram como missão descobrir novos cineastas/obras, tem agora uma outra responsabilidade: a de comissionar filmes e artistas. Atualmente, mesmo sem participar diretamente desses tipos de festivais, diretores e produtores são tentados a moldar seus trabalhos ao apelo dos gostos daqueles que decidem quais filmes são selecionados e, portanto, quais obtêm verba para a realização e circulação.

O autor chama atenção para o fato de que é preciso estar atento às estratégias de internacionalização/difusão dos filmes. Segundo ele, alguns apostam na mundialização, enquanto outros na globalização, e afirma:

Sistemas mundiais implicam operações e negociações transnacionais que encorajam a disseminação e intercâmbio de imagens, ideias e capital transversalmente e ao longo de uma vasta, porém culturalmente diversificada, geografia. No entanto, concepções globais, como filmes *blockbusters*, não tem nada a negociar; eles esperam saturar cada lugar de maneira indiferenciada. ‘Google’ é um exemplo desse tipo de conceito e empresa global; enquanto o *animé* é um fenômeno mundial, assim como, por definição, faz a ‘*world music*’. (ANDREW, 2010, p. 22, tradução nossa, grifo do autor)²⁴

Ilhas de criatividade, para o autor, não brotam simplesmente, sustentam-se na própria esteira das TICs (tecnologias de comunicação e informação); o mundo, sem espera (saturado, interconectado, sem tempo para reflexão); as ondas (e aqui faz alusão à Nouvelle Vague), nascem e se espalham mais de estímulos exteriores (publicidade, Estados/governos, indústria) do que por uma entropia. Mas complementa:

Nessa sociedade do espetáculo, felizmente ainda restam filmes que, embora situados em um lugar e um tempo específicos, alcançam espectadores em outros territórios, todos alocados de maneira diferenciada, fora de sintonia com eles mesmos e uns

²⁴ “World systems imply transnational operations and negotiations that encourage the spread and interchange of images, ideas, and capital across and throughout a vast but differentiated cultural geography. Global notions, however, like blockbusters films, have nothing to negotiate; they expect to saturate every place in an undifferentiated manner. ‘Google’ is an example of such a concept and global enterprise; whereas ‘animé’ today constitutes a world phenomenon, as does, by definition, ‘world music’.” (ANDREW, 2010, p. 22).

com os outros. Há quase um século, pelo menos desde Tanizaki, aqueles que se importam com cinema tem saboreado a temporalidade coreografada com a qual filmes fortes nos mantem emocional e politicamente ágeis, nos quais mergulhamos em momentos de coincidência e identificação, que intermitentemente surgem na tela e aceleram o coração. (ANDREW, 2010, p. 28, tradução nossa)²⁵

Aqui nos defrontamos com os eixos centrais das discussões desse capítulo e, no fundo, desta pesquisa. A atividade cultural não é apenas um hobby, mas uma ocupação profissional pela qual transitam concepções de mundo e de valor no tocante à vida humana, tanto de forma abstrata quanto de forma prática. Como tal, move-se nos campos da cultura e da economia. Cinema e televisão trafegam num espaço-tempo submetidos às implicações dos fluxos *infocomerciais* do sistema econômico mundial, ao mesmo tempo em que driblam barreiras econômicas e abrem espaço para novas temporalidades da existência. Como pensar um objeto que pertence a dois mundos, cada um com suas próprias leis e regras? Por onde transitam os realizadores: atendendo aos fluxos mercantis, calcados nos valores tangíveis; ou na busca por manter-nos – como nos aponta Andrew, acima – ágeis política e emocionalmente? Em sendo o Estado o grande incentivador e financiador das produções audiovisuais no Brasil, como a política pública lida com essas questões? Qual a implicação dos territórios e das redes de tecnologia de comunicação e informação no processo?

É fato que nos últimos quinze anos muito avançamos em termos de gestão cultural e política pública para o setor do cinema e do audiovisual. Mas

o que define uma política pública cultural não é apenas a existência de administrações dedicadas a um campo específico, como as gestões culturais, nem de uma população que se define profissionalmente por meio da arte (os artistas), mas sobretudo o consenso democrático que, no seio de um povo, permite transformar a cultura em um objeto da atenção governamental, em espaço de investimento e de efeitos econômicos, em tema de debate amplo. (TOLILA, 2007, p.35)

Se acreditamos no potencial transformador da cultura e se concordamos que as atividades culturais, para quem as oferta e para as quem desfruta, são elementos fundamentais para o desenvolvimento social – e não apenas para o crescimento econômico – é preciso debruçar-se sobre esses dois campos de conhecimento: economia e cultura. Sob uma perspectiva sistêmica e contextual, destrinchar os conceitos por trás das formulações de

²⁵ “In this society of the spectacle, there happily remain films that, while situated in one place and one time reach viewers elsewhere, all situated differently, all out of phase with themselves and with each other. For nearly a century now, at least since Tanizaki, those who care about cinema have relished the choreographed temporality with which strong films keep us emotionally and politically agile, and within which we slip into moments of coincidence or alignment that intermittently grace the screen and quicken the heart” (ANDREW, 2010, p. 28).

planos, metas, políticas, editais e estratégias de negócio é a primeira tarefa que devemos nos impor se buscamos construir um mercado qualificado, capaz de produzir e consumir cultura.

Assim, adotando as posturas traçadas, os atores do setor cultural se confrontam com: cultura estritamente desinteressada do equilíbrio econômico, de um lado; gerenciamento e rentabilidade do investimento industrial, de outro. Entre uma abordagem progressista e contemporânea e outra arcaica de um setor fomentado, não há o que escolher. Ainda mais, em contraposição, elas poderiam se situar dentro de uma dinâmica comum: já que a exigência artística e a qualidade cultural que são prova da atratividade e também de sucesso público, são também da perenidade da atividade cultural. (HEARN,2014, p.10, tradução nossa)²⁶

Ao admitirmos que há uma mudança estrutural na forma como vivemos e trabalhamos, e que isso significa também uma crise na forma que o capitalismo opera os valores e as trocas na sociedade, tendente ao crescimento do trabalho intelectual como força motora das trocas econômicas, e que essa economia é, por essência, de abundância, o valor de troca tenderia à redução. Por conseguinte, se tendermos à gratuidade, esbarramos nas contradições do próprio capitalismo cognitivo: como garantir ao trabalhador cultural meios de sobrevivência e continuidade de suas atividades? Como superar a contradição intrínseca à produção audiovisual, diante das transformações tecnológicas recentes, que em se afirmando como indústria, segue atada ao controle dos suportes físicos, dos canais de distribuição tradicionais e das avaliações sustentadas por dados quantitativos de retorno financeiro?

Como, no lugar de sofrer as mudanças tecnológicas, as economias do tempo de trabalho e as intermitências do emprego precário, é possível delas apossar-se coletivamente, delas conquistar a iniciativa e o controle, voltá-las contra as estratégias do capital para fazer surgir novas liberdades possíveis. Enfim, saber como todos podem ter garantido uma renda contínua quando o trabalho torna-se cada vez mais descontínuo”. (LIMA et al., 2009, p. 159)²⁷

1.1 Afinal, de que produções cinematográficas estamos falando?

O Grito do Ipiranga: é assim que os brasileiros conhecem o fato que marca o acontecimento da independência no Brasil. E é também, entre nós, um motivo de ironia sobre as reais condições em que o fato se deu. Não apenas pelas contingências históricas e

²⁶ “Ainsi, adoptant des postures tranchées, les acteurs du secteur culturel se font face: culture strictement désintéressée des équilibres économiques d’un coté, management et rentabilité de l’investissement industriel de l’autre. Entre une approche progressiste et contemporaine et une approche archaïque d’un secteur assisté, il n’y a certainement pas à choisir. Plus qu’en opposition, elles pourraient se retrouver dans une dynamique commune : car c’est bien l’exigence artistique et la qualité culturelle qui sont le gage de l’attractivité et à terme du succès public, donc de la pérennisation de l’entreprise culturelle” (HEARN, 2014, p.10).

²⁷ Liinc em Revista, v.5, n.2, setembro 2009, Rio de Janeiro, p. 158-172. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso: 07.jul.2014.

econômicas que levaram à sua existência, mas também porque se construiu um mito em torno do fato no país, sustentado por imagens (especialmente o quadro do paraibano Pedro Américo) e pela narrativa histórica oficial. A independência do Brasil, a separação do Reino de Portugal, foi apenas uma formalidade (ou conveniência) política, sem gerar efetivamente uma separação dos países e sem provocar uma mudança estrutural e social efetiva no país. A questão que fica é se desde sempre, independência no Brasil foi mais um aspecto formal do que uma condição efetiva.

Como se sabe, a concepção de independência está atrelada ao sentido de alteridade. É-se independente em relação ao outro, à outra coisa: a colônia, ao império; os filhos, em relação aos pais; um organismo, em relação a outro. Em todos os casos, pressupõe-se uma *autonomia* na independência, isto é, um agir por si próprio, viver sob suas próprias condições, regras e capaz de suprir suas próprias necessidades.

O cinema, arte e espetáculo, indústria e artesanato, guarda sempre o seu lugar de ambiguidade desde o princípio de sua existência, em forma, fim e processos.

O filme é fruto de restrições coletivas maiores, nas quais as estratégias dos agentes tornam-se essenciais. A principal restrição da atividade consiste, precisamente, em conciliar a lógica de criação artística e uma organização marcada tanto por uma grande complexidade processual quanto por seus custos financeiros. (FEIGELSON; LAMBERBOURG, 2008, p.103-104, tradução nossa).²⁸

Com efeito, quando se trata de usar a etiqueta de *independente* às diferentes filmografias espalhadas pelo globo, um dos fatores que mais pesa é o econômico-financeiro. O senso comum é entender que a cinematografia independente é aquela que se opõe às formas clássicas da indústria cinematográfica, corporificada por Hollywood, mas não exclusiva a ela. Ao seguir a historiografia *indie* nos EUA, por exemplo, identificam-se diversas vezes palavras como orçamento, mercado, *majors* e público, dos dois lados da calçada: autores (diretores e roteiristas) que começaram fora da indústria e do sistema de estúdios, empregando formas de produção autônomas, com pouca ou nenhuma verba, improvisos, autofinanciamento, sistema de produção de guerrilha e utilização de circuitos alternativos de exibição, e que, eventualmente, passaram a utilizar o sistema hegemônico. Seja porque foram adotados por grandes conglomerados, desejosos pelos eventuais sucessos anteriores do diretor, ou porque

²⁸ “Le filme est le fruit de contraintes collectives majeurs où les stratégies d’acteurs deviennent essentielles. La contrainte principale de l’activité consiste précisément à concilier des logiques de créations artistique et une organisation marquée tant par le grande complexité du processus que par ses coûts financiers.” (FEIGELSON; LAMBERBOURG, 2008, p.103-104).

esses conglomerados exploravam nichos do mercado através das companhias menores, que juridicamente faziam parte do grupo empresarial das *majors*, destinados a esses segmentos.

A relativização da noção de independência aporta uma questão política: sob que ponto de vista e em relação a quê – ou a quem – afirmamos uma independência? Alerta Creton (1998, p. 10-11) que é nessa condição de se estabelecer em relação ao outro que surgem indagações, isto é, sua relativização leva implícita uma inquietude, dado que a problemática da (in)dependência se apresenta ao menos em duas instâncias. A primeira, sobre a representação dessa independência no espaço público e no privado; sabendo que o nível verificado em um âmbito não é necessariamente o mesmo no outro. É possível afirmar, ainda, que existem sempre relações de poder que, embora possam ser desiguais, são sempre recíprocas. A segunda inquietude, no tocante às condições de suprir suas necessidades de forma autônoma, recai sob uma questão econômica. Em todos os casos, também implicam-se questões jurídicas e administrativas, como veremos adiante.

A definição de independência não é deslizando apenas do ponto de vista econômico, mas em termos geopolíticos também. Levando em conta apenas o padrão *hollywoodiano*, o cinema independente é episódico em grandes blocos econômicos (EUA, França e Alemanha, por exemplo, para mantermos apenas a discussão do lado ocidental) e endêmico nas regiões da América Latina e da África.

De outra parte, é também uma afirmação política, uma demarcação de território (geográfico, político e um posicionamento de mercado) se os que produzem à margem do mercado hegemônico adotam e mantêm o rótulo de *independentes*, ainda que negociem de alguma forma com capital internacional e com a economia pós-industrial.

Impossível esquecer que essa condição de autonomia também leva em conta escolhas estéticas e uma liberdade temática que, aos olhos dos realizadores adeptos do cinema independente, fora dessa seara, não seria possível. Aos independentes, é fundamental que não precisem abrir mão de sua ideologia, em relação ao mundo e à forma de fazer cinema, em detrimento de condicionantes mercadológicos. Uma espécie de “independência, ou morte”. Essa corrente de pensamento, de visão sobre o cinema, foi encampada na França pelo grupo do *Cahiers du Cinema*, entre as décadas de 1960/70, quando veio à tona uma discussão, que já se arrastava há anos, sobre autoria no cinema, e consagrou-se a tradição do *cinema de autor*, do ponto de vista jurídico e estético.

No contexto mundial, entre o cinema de extremo entretenimento e as cinematografias de nicho (*exploitation films*) existe uma gradação infinita de possibilidades e combinações no

que tange a tema, formato, orçamento, forma de distribuição e promoção, resultado de público e repercussão de crítica.

As categorias da vanguarda e da indústria devem ser desmanteladas e sua polarização tácita aberta ao jogo de heterogeneidade e indeterminação dentro do campo de práticas, no qual os termos, de outra forma, simplesmente o dividem. No lugar da tradição trans-histórica de vanguarda auto-reguladora aparece o espectro de práticas alternativas, que se desenvolvem e se deterioram com necessidades e possibilidades históricas e específicas. E, longe de serem categoricamente definidas contra uma indústria monolítica e não contraditória, essas alternativas emergem de (e, em certas circunstâncias, se fundem com) uma pluralidade similar de práticas construídas nas margens da indústria, ou mesmo como mutações dela. (JAMES, 2005, p. 59, tradução nossa)²⁹.

No Brasil, a cinematografia dos últimos 20 anos passou por diversas fases: do completo desmantelamento do setor de atividade e decaída das produções a um nível quase zero, à atual fase de crescimento impulsionado por um significativo investimento público, passando pelo período da *Retomada* e pela reorganização das instituições públicas e privadas do cinema e do audiovisual no país. De lá pra cá, assistimos as transformações do sistema capitalista mundial, passando do fordismo à economia flexível e ao que hoje muitos denominam como capitalismo cognitivo ou pós-industrial.

Com todas essas implicações, de ordem política, jurídica, econômica e estética, é possível falar em cinema independente no Brasil? O que significa? Que representações e cinematografias evoca e abriga através dessa categorização?

São frequentes as diversas declarações, dos críticos e dos realizadores, em defesa da autonomia e da liberdade criativa no cinema, como condições da independência. Quase sempre, essas declarações acabam situando o independente como antitético ao *mainstream* e, por serem emissões que se originam da *margem* do sistema, acaba soando como visionárias, românticas ou nostálgicas, ou até uma combinação dessas coisas. Remontando aos anos 1920/30 do cinema norte-americano, pode-se desde então identificar a montagem dos grandes conglomerados econômicos que se tornaram hegemônicos no campo cinematográfico, inclusive o que se denominava dos *big five* (Warner Brothers, Paramount, MGM, 21st Century Fox e RKO), até que uma decisão judicial, no final da década de 1940, leva à quebra

²⁹ “The categories of the avant-garde and the industry must be dismantled, and their blank polarization opened to the play of heterogeneity and indetermination within the field of practices the terms otherwise simply divide. In the place of the single transhistorical self-regulating avant-garde tradition appears the spectrum of alternative practices, which develop and decay with historically and specific needs and possibilities. And far from being categorically defined against a monolithic, un-contradictory industry, these alternatives emerge from (and in certain circumstances merge with) a similar plurality of practices constructed in the margins of industry or even as mutations of it” (JAMES, 2005, p. 59).

do truste no setor, obrigando os grupos a abrirem mão de parte dos seus circuitos de salas exibidoras, levando ao gradual desmantelamento do *studio-system* (HOLMLUND; WYATT, 2005, p. 5). Essa configuração evoluiu para que as *majors* (incluindo as que eram pequenas, nas décadas anteriores, e cresceram, a saber: Columbia, Universal e United Artists) se tornassem predominantemente distribuidoras. A essa altura, diretores como Hitchcock e Wilder já tinham aberto suas próprias companhias.

Com a chegada da TV, concomitante à exploração de filmes pornô ou de gênero, associados ao fenômeno da exibição em *drive-in* e o florescimento das *art-houses*, do *adult-theatre* e dos *midnight movies*, uma economia da margem já se montava. No final dos anos 1970, toda uma estrutura, que englobava festivais (inclusive o Festival de Sundance, que começa em 1979, à época nomeado US Film Festival), organizações e distribuidoras dedicadas a esse tipo de filme já tinha sido montada para apoiar os *indies*, donde se destacaram Coppola, George Lucas, Robert Altman, John Cassavettes e outros. Alguns começaram de forma mais independente, outros semi-independentes; alguns logo passaram a produções apoiadas por grandes estúdios, enquanto outros permaneceram numa espécie de resistência, cujo exemplo recorrente é Cassavettes. Os anos 1980/90 são emblemáticos para o cinema norte-americano como um todo, alavancado pelos sucessos de bilheteria (*blockbusters*), pela entrada da janela *homevideo* (que associada à TV, muito serviu à distribuição dos filmes independentes) e o nascimento de companhias dedicadas aos mercados de nicho. Alguns diretores, inclusive, conseguiram sucessos de crítica com filmes que chegaram mesmo a ser populares, como David Lynch, John Waters, os irmãos Cohen, Jim Jarmusch, Spike Lee e Susan Seidelman (HOLMLUND, WYATT, *op. cit.*, p.5 et seq.). Curioso também é notar que alguns dos grandes sucessos dos anos 1980 foram lançados por companhias independentes norte-americanas: Rambo, 1988; Inferno Vermelho (Red Heat), 1988, Walter Hill; Exterminador do Futuro (Terminator 2), 1991, James Cameron; com destaque para Sexo, Mentiras e Videotape (Sex, tape and lies), 1986, Steven Soderbergh, que esteve no Festival de Cannes e anos depois já tinha acumulado mais de US\$ 100 milhões. Isso chamou atenção para o fato de que um filme independente, além de ter sucesso de crítica, poderia também ter sucesso com o público.

Do ponto de vista de orçamento, a diferença era clara: filmes considerados sem orçamento se mantinham, na verdade, abaixo dos US\$ 100 mil; os de baixo-orçamento (ou micro), abaixo de US\$ 1 milhão; e os demais, que se mantinham entre US\$ 10 e 30 milhões. (ibidem, p.3). Até aqui, parece claro que para os EUA os independentes eram um grupo que, do ponto de vista jurídico-econômico estavam dissociados do sistema de grandes estúdios,

cujo financiamento era próprio, oriundo do mercado privado ou com apoio de fundações e similares.

Já nos anos 2000 todas as companhias que começaram independentes tinham outros destinos: desaparecido ou sido absorvidas pelas *majors*, quando estas não tinham criado suas próprias companhias, parte do grupo, voltadas para esse segmento de mercado. Embora já na década de 1940 o conceito dos *independentes* tenha aparecido, nos EUA (*cf.* Sadoul; Holmlund e Wyatt), em 2003 o editorial da *Filmmaker Magazine* – publicação do *Independent Feature Project* e do *Independent Feature Project/West* – aponta as 25 novas caras do *indie*, associando a ideia de independência à “pontos de vista alternativos”, fossem eles demonstrados por uma comédia ou por uma forma experimental. (HOLMLUND; WYATT, 2005). A mesma lista, entretanto, deixa de fora inúmeros títulos *pulp fiction*, de horror e outros títulos de nicho, feitos por companhias independentes, que utilizam-se de circuitos alternativos de distribuição e exibição.

Na Europa, os estudos apontam a França como protagonista no direcionamento da compreensão de *independente* como categoria. A começar pela querela de adequação lexical para descrever as diversas funções do meio cinematográfico, que não pode apenas ser considerada uma disputa de ordem linguística, pois passa pela legitimação da atividade (incluindo os efeitos da publicação *Cahiers du Cinéma* sobre o meio). É também uma disputa de ordem política. No início da atividade, empregava-se o termo *cinémateur* e *écraniste*, que tinham um cunho mais técnico; passando para *metteur en scène*, emprestando-lhe a aura artística do teatro; até o mais recente *réalisateur*, que é amplamente utilizado por espectadores, críticos e profissionais, que parece libertar o cinema da tradição dos demais meios de expressão artística e, portanto, o diferencia. Nos anos 1920, a palavra *cinéaste* (utilizada pelo crítico Louis Delluc) designava todos que desempenhavam funções na atividade cinematográfica, mas diferenciando-o do *réalisateur*. O debate se transpõe para os anos 1950/60, embasado por uma defesa ideológica (tanto estética quanto política) da Política dos Autores, por parte do grupo do *Cahiers du Cinéma*, e se encontra, por exemplo, no fundo da discussão nos idos dos anos 1990, na seara do GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*), quando a França defende sua cultura frente às pressões comerciais dos Estados Unidos e cita, por exemplo, a necessidade de defender o *cinema de autor* (PRÉDAL, 2001, p 11-13). Ou seja, além de estética, a disputa sempre foi jurídica – pelas vias do direito do autor – e, por conseguinte, econômica e de legitimação diante do espaço público.

Mais que um assunto, que muda a cada filme, a Política dos Autores primou pelo destaque da temática como um dos aspectos definidores de uma postura de autor. Muitas

vezes, era possível identificar uma recorrência dessa temática na obra do autor. Outras vezes, não. Daí a derivação de uma defesa de que o autor produz, através de suas obras, uma visão de mundo, um pensamento filosófico a partir de sua contemplação sobre a realidade. Finalmente, essa busca acaba por levar à análise da forma como a obra é filmada, o que parece uma mistura entre técnica e escolhas criativas, encarnados na tríade: estilo, olhar e direção (PRÉDAL, p.66-67). Seguindo esse raciocínio, pensar o cinema de autor é, além de utilizar a sua subjetividade para demarcar essa independência, originalidade e autonomia, é observar que ela vem acompanhada por uma prática de produção que traduz essa proposta. Becker, complementa:

os defensores do cinema de autor enfatizam que um filme deve ser encarado como uma expressão de sensibilidade e imaginação de um diretor, que governa tudo, ainda que ela entre em confronto com as exigências dos produtores ou com a m'à vontade dos atores. Ninguém, certamente, iria argumentar que a sensibilidade do contador da produção ou do assistente de câmera se impregne-se no filme (...). (BECKER, 2010, p. 46, tradução nossa)³⁰

Intrigante notar, por exemplo, que embora defendessem essa posição, os autores do *Cahiers du Cinéma* admiravam alguns cineastas norte-americanos, como Hitchcock e Ford, ainda que estivessem ligados à indústria hollywoodiana, que era tida como maior exemplo de forma industrial comercial e tecnicista – e por conseguinte os cineastas que a ela se alinhavam. De outra parte, os adeptos do cinema de autor eram julgados pelos seus opositores como não profissionais, isto é, amadores. A ideia era julgar prioritariamente aquilo que é subjetivo e diferenciado na realização do filme: é a marca de sua presença, um aporte pessoal sobre algo corriqueiro, como um estilo próprio de andar ou de falar, um filme de autor é assim designado quando identifica-se uma marca própria, ainda que seu tema seja banal.

Essa divisão se reproduzia, ainda, dentro do próprio cinema francês. Por parte dos mais engajados politicamente, isto é, o cinema militante (que rejeitava também a ideia de produções com apoio estatal), havia uma crítica ao fechamento dos autores em sua própria arte, à falta de diálogo com o público e pela falta de um real posicionamento político, que demarcasse o rompimento político com o sistema capitalista ou com o Estado. Este último, inclusive, é um elemento muito menos presente nos Estados Unidos e mais atuante na França e no Brasil, por meio de políticas de financiamento, circulação e de regulação. No caso

³⁰ “les tenants du cinéma d’auteur soulignent que un film doit se concevoir comme l’expression de la sensibilité et de l’imagination d’un metteur en scène, qui gouvernent tout, même si elle se heurtent aux exigences des producteurs ou à la mauvaise volonté des acteurs. Personne, assurément, n’irais prétendre que la sensibilité du comptable de production ou de l’assistant de camera imprègne le film (...)” (BECKER, 2010, p. 46).

brasileiro, especialmente, o cinema *independente*, é em grande parte, *dependente* das ações estatais, como prova a historiografia da cinematografia brasileira.

Enquadrada no âmbito do sistema capitalista contemporâneo, pós-industrial, a análise se torna mais complexa: embora pareçam tendências contraditórias, o caráter da independência se aprofunda e se dissolve, na medida em que os fluxos de informação e de recursos financeiros, por exemplo, se tornam mais livres e difíceis de mapear. Desde meados da década de 1990, a introdução das novas tecnologias de comunicação e informação no cenário mundial alteraram profundamente as práticas de produção, circulação e consumo de produtos midiáticos, especialmente se considerarmos a democratização dos aparatos de captação, transmissão e armazenamento de imagens e sons. Surgem então novos realizadores, que de forma individual ou em redes (grupos, coletivos, etc.) se conectaram ao fluxo mundial da produção e circulação de imagens, desenhando novas territorialidades e arranjos locoglobais, que exigem que repensemos não apenas as classificações baseadas na relação periferia/centro, mas também o sentido de autoria, de espaços de legitimação e, finalmente, de independência. Mas a aclamada democratização por meio da digitalização efetivamente alterou o cenário local e/ou global do cinema independente? É certo que novas frentes de oposição ao sistema hegemônico existem, mas é também capacidade do sistema capitalista se reconfigurar para elipsar essas frentes, como se tem visto.

Para Richard Peña, que é ex-curador do Festival de Cinema de Nova Iorque e atualmente professor da Universidade de Columbia (EUA), a maior parte dos filmes (autodenominados ou não) independentes na realidade, não o são, mesmo quando se trata de filmes sem apoio de grandes estúdios, mas “não independentes em termos de estética e política [...] o que passa em Sundance, não é. São pessoas conhecidas, narração clássica” (PEÑA apud FRANCO, 2015). Para o ex-curador, que foi também diretor de programação do Lincoln Center (reconhecido espaço de exibição alternativo de Nova Iorque), “o futuro do cinema americano (*sic*) será dividido entre o ‘cinema espetáculo’ e o ‘cinema de museu’, este sim experimental”. (PEÑA apud FRANCO, 2015).

Com a inclusão de outros critérios na análise, como presença ou ausência de atores conhecidos, padrão de orçamento, desempenho nas salas ou se eles são distribuídos por grandes companhias, uma nova configuração surge. Em 2015, por exemplo, a lista da reconhecida revista norte-americana *Indiewire* aponta uma gama bastante variada de filmes entre aqueles que considera os “melhores filmes *indie* de 2015 até o momento” (GREENE, 2015), entre os quais, ocupa o topo da lista o “Cloud of Sils Maria” (Acima das Nuvens), de Olivier Assayas, uma produção Estados Unidos/França. Estrelado por Juliette Binoche,

Kristen Stewart (prêmio de Melhor atriz coadjuvante no Oscar), com estreia no Festival de Cannes (2014) e diversos prêmios em festivais internacionais, cujo orçamento é considerado alto para um filme independente, mas ainda módico para os padrões industriais hollywoodianos (de novo, a relatividade da análise). A distribuição, de outra parte, é restrita a companhias de alcance limitado, dedicadas a regiões e cujos catálogos são mais dedicados a filmes de nicho (nos EUA, a distribuição é feita pela ICF Films, cujo catálogo inclui “Anticristo”, “Azul é a cor mais quente” e “Y tu mamá también”, “Medianeiras” entre linhas editoriais Horror, LGBT, *Outsiders*, Comédias Românticas e o que a empresa classifica como “*Cannes Winners*”). Na mesma lista, obras como “What Happened Miss Simone” (dirigido por Liz Garbus, produzido e distribuído pelo Netflix, com estreia no Festival de Cannes); Cavalo Dinheiro (um filme considerado mais hermético, do português Pedro Costa, que conquistou diversos prêmios em festivais, produzido e distribuído – Midas Filmes – por empresas portuguesas); nomes já conhecidos, como os de Abderrahmane Sissako (Timbuktu), Todd Haynes (Carol), Hou Hsiao-hsien (The Assassin) e Marjane Satrapi (The Voices). Da América Latina, Alonso Ruizpalacios (Güeros); Lisandro Alonso (Jauja); e o brasileiro Juliano Ribeiro Salgado (filho do fotógrafo Sebastião Salgado), em parceria com Wim Wenders (O Sal da Terra). Em comum, os filmes parecem ter uma carreira razoável internacional, seja por meio de festivais renomados, incluindo prêmios, o que leva a uma repercussão midiática e atenção da crítica especializada. Bem ou mal, garantem uma circulação internacional por meio de distribuidoras que variam entre grandes, médias e pequenas empresas. Em 2012, foi a vez do Brasil estar entre os “*top 10*” do crítico A. O. Scott (*The New York Times*), com o aclamado nacional e internacionalmente “O Som ao Redor” (Neighboring Sounds), do pernambucano Kleber Mendonça Filho. Com orçamento de quase R\$ 2 milhões, quase 30 prêmios e uma quinzena de indicações, incluindo a indicação para representar o Brasil no Oscar, teve ampla circulação em festivais, excelente repercussão na crítica, vendas em diversos países e para diversas plataformas (estima-se que teve uma renda de US\$ 32,240 nos EUA; no Brasil, fez cerca de 100 mil espectadores, distribuído pela Vitrine Filmes, distribuidora independente. Algo razoável quando se tem em conta que ele figura entre os 70% dos filmes lançados com menos de 100 cópias no país). Recentemente, foi exibido num horário alternativo da Rede Globo, gerando uma sequência de comentários dos mais diversos tons e sentidos nas redes sociais, por parte dos telespectadores, revelando a potência de aproximação e distanciamento que o cinema dito independente tem do grande público.

Prédal (2001) identifica que também na França, mesmo nos anos 1970, quando o cinema de autor parece ter sido também entendido como uma espécie de gênero, a classificação da crítica era igualmente ambígua. Do ponto de vista da curadoria e do público, é uma legenda que serve para manter o gosto pela cinefilia de caráter mais experimental e artística, ao mesmo tempo que justifica ações de caráter público, do ponto de vista do fomento e da exibição.

Em termos geográficos, as obras são bem dispersas, mas certamente apontam para um sentido de origem *periférica* dos autores ou das obras. No entanto, seu espaço de circulação é mais amplo, para não dizer mundial. Correspondem a narrativas que, ainda que possamos classificá-las como localizadas, alinhadas a sua origem (no que tange a temas, estados, motivações e preocupações), se afinam a gostos, preferências e espaços de negociação internacionais, tanto do ponto de vista de crítica quanto do ponto de vista de financiamento e de estratégia de mercado.

Garza (2012, p.174) aponta que a noção de independência no mundo atual é contraditória, mas afirma também que o processo de concentração e oligopólio exercido pelo capital no segmento cinematográfico disparou um movimento de redes locais, regionais e nacionais, cujos intercâmbios favorecem importações de gênero – muitas vezes como saída para garantir a popularidade dos filmes – e produzem uma estética própria, do “*imperfect cinema*”. Essa noção de independência é menos utópica e mais possível se a entendermos como uma mudança reversa nos estados de dominação, hierarquia e até de compartilhamento de um espaço midiático comum entre os países periféricos, no caso analisado pela autora, da América Latina.

São práticas de produção que incluem estratégias não hegemônicas: filmes mais baratos, por vezes menos profissionalizados, maior liberdade de criação, possibilidade de trabalhar no filme por mais tempo, mesclando meios, formatos e suportes, que culminam numa atmosfera que favorece a diversidade e a quebra do monopólio da fala no segmento. Ao redor dessas iniciativas, afirma a autora (GARZA, 2012, p.174 et. seq.), uma constelação de novos eloquentes se estabelece: blogs, sites, comunidades de fãs, ambientes virtuais e reais de trocas/consumo que conferem formas alternativas de visibilidade a esse conjunto de filmes. O diretor citado acima, Pedro Costa, em entrevista, a respeito do seu filme *Cavalo Dinheiro*, declarou que:

A palavra dinheiro é muito pouco dita no cinema, e se dizia muito pouco em meus filmes anteriores. Colocá-la nele, falar sobre isso, se preocupar com isso. Pensar sobre como organizar e lidar com a falta de dinheiro para que os filmes, e as pessoas

que neles trabalham, não sofram. Para que os filmes e as pessoas não sejam pobres. A ideia de que o cinema é caro é uma mentira. É uma ficção. Luxo é filmar com tempo para ensaiar, para iluminar, para pensar sobre a construção dos planos. Luxo é o trabalho, e trabalho é tempo. Eu não posso pagar os salários que os atores de ficção cobram, mas todos nós que trabalhamos no filme, três técnicos e atores, cobramos de maneira justa e decente: cobra-se de acordo com o tempo gasto em conjunto. E os técnicos, inclusive eu, cobramos o mesmo. (AMATRIA, Pedro, 2016, tradução nossa)³¹

Na reportagem, o jornalista se refere a Pedro como um artesão, um trabalhador das imagens, num processo de criação diário, silencioso e incansável, que se faz em conjunto com sua “cooperativa audiovisual autossustentada”, composta de “imigrantes-atores e técnicos”, numa mescla de autossustentável, guerrilha e economia solidária, na qual as tecnologias digitais têm um papel-chave (ibid). A obra de Costa, nesse sentido, responde a uma coerência interna, entre as obras, e externa, que articula discurso e prática, ao que o diretor se refere como uma correspondência de forma e fundo, a partir da qual será possível ver, na obra, o trabalho, o esforço e a solidariedade que a forjaram. Um filme com tema e elenco periféricos (os imigrantes, os idosos, os pobres), com modos de produção periféricos.

Se a noção de periferia é aqui empregada, é de forma relativa: é-se periférico em relação a um centro. A própria classificação dos festivais – uma das principais janelas para esses filmes – e de suas seções confunde essa noção geográfica: “world cinema”, “international competition”, “visões periféricas” não dão conta das intersecções entre a economia do cinema e a trajetória dos filmes, conforme apontam Galt e Schoonover (2010). Filmes locais podem assumir essa condição porque não desfrutam de recursos para a circulação, embora eventualmente tenham potencial estético-narrativo para serem mundialmente consumidos, enquanto outros assumem a chancela de “art”, “experimental”, “independente” como única maneira de circularem fora de seus países de origem.

Existiria o *mainstream* dos independentes? Se sim, a forma tradicional (historicamente legitimada por crítica, realizadores, e pelo mercado) da independência ocupa uma espécie de centro em relação a um outro espaço, dito marginal. Para sobreviverem, esses filmes precisam ser locais e globais. Assim, filmes independentes, mundializados, são centrais quando comparados à outras obras da cinematografia de seus países originários, e frequentam um

³¹ “La palabra dinero se dice muy poco en el cine, y se decía muy poco en mis anteriores películas. Poner en él, hablar de él, preocuparse de él. Pensar en organizar y lidiar con la falta de dinero para que las películas, y la gente que trabaja en ellas, no sufran. Para que las películas y la gente no sean pobres. La idea de que el cine es caro es mentira. Es una ficción. El lujo es conseguir rodar con tiempo, para ensayar, para iluminar, para pensar la construcción de los planos. El lujo es el trabajo, y el trabajo es tiempo. Yo no puedo pagar los salarios que cobran los actores de ficción, pero todos quienes trabajamos en la película, tres técnicos, y los actores, cobramos de forma justa y decente: se cobra dependiendo del tiempo que pasa en el rodaje. Y los técnicos, incluyéndome yo, cobramos lo mismo.” (AMATRIA, 2016).

circuito de privilégios que outros filmes sequer ousam alcançar. Aos demais, restam formas de financiamento, produção e circulação *alternativas ao alternativo*: quase sempre, os mesmos espaços onde os atuais “*indie*” começaram. Recai-se sempre numa relação assimétrica de poder e de propriedade.

Existe uma atmosfera de otimismo sobre o setor audiovisual brasileiro, especialmente nos 05 últimos anos, período em que o investimento estatal, aumentou em alcance e volume através de políticas de fomento e incentivo a várias atividades dentro do setor. Em 2014, o Governo Federal lançou o “Brasil de Todas as Telas”, como parte do Plano Nacional de Cultura, programa que objetiva transformar o Brasil num país relevante em termos de produção de conteúdo audiovisual, destinando cerca de R\$ 1,2 bilhão no setor, nas áreas de produção para cinema e TV, capacitação e infraestrutura, esta última com foco na digitalização do parque exibidor brasileiro³².

Em estudo recentemente divulgado, a Ancine afirma que entre os anos de 2007 e 2013 o valor adicionado pelo audiovisual teve um aumento real de 65,8%, isto é, um crescimento de 8,8% ao ano, saindo de R\$ 8,7 milhões correntes no ano de 2007, para uma geração de renda de R\$ 22,2 bilhões em 2013. A soma representa um valor adicional de 0,54% das atividades do audiovisual sobre a economia (PIB) do país, maior que setores como o têxtil e o farmacêutico (Ancine, 2015, Estudo mostra...).³³

A celebração oficial em torno do desenvolvimento do audiovisual brasileiro se dá, tanto pela participação da atividade de exibição cinematográfica na economia do país, quanto pelo desempenho da produção independente para TV. Com a lei 12.485/11 (conhecida como Lei da TV paga), que obriga os agentes do setor a exibirem conteúdo independente brasileiro em horário nobre, o volume de negócios aumentou.

Por outro lado, a penetração do filme brasileiro no mercado nacional de salas de cinema segue tímida. Acuada pelos filmes norte-americanos, a participação de mercado do filme nacional não atinge mais de 20% há pelo menos duas décadas, embora tenha saído de pouco mais de 8% para cerca de 18,5% de 2002 para 2013, maior média dos últimos anos, registrando

³² ANCINE, 2014. Programa Brasil de Todas as Telas vai investir R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual. 27 jul. 2014. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilhao-no-setor-audiovisual>>. Acesso em: 01 out. 2014.

³³ O valor adicional de uma atividade é medido pela sua participação em relação ao somatório do PIB (produto interno bruto) a preços básicos, contabilizadas as diversas atividades econômicas realizadas em território nacional. Os dados básicos que sustentam os dados da pesquisa correspondem a um cruzamento de dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – com dados sistematizados da Ancine, oriundos das diversas atividades do setor (produção, distribuição e exibição). Fonte: Valor adicionado pelo setor audiovisual – documento publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)/Ancine – Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/valor-adicionado-pelo-setor-audiovisual>> Acesso: 27 nov.2015.

16,5% em 2016.³⁴ Curiosamente, houve um crescimento de 11,6% na arrecadação do setor e 179 filmes brasileiros foram exibidos no circuito nacional (em 2013, foram 167 filmes nacionais). Entender os fatores que nos deixam nessa posição é um dos objetivos dessa pesquisa. Entre algumas razões preliminares, é possível elencar que: cerca de 70% dos filmes brasileiros lançados no circuito de cinema utilizam menos de 10 salas, ou seja, são lançamentos de pequeno porte (o que nos leva à constatação da concentração de renda – do fomento para produção e do poder de negociação para a distribuição e promoção – e de público por parte de menos agentes, o que compromete a diversidade da oferta); o preço médio do ingresso subiu (contrastando com o dado de que não chegamos à marca de 1 ingresso *per capita*), o que limita a demanda; a concentração das salas de cinema permanece nos grandes centros urbanos sem cobrir sequer 10% do território nacional (conforme aponto acima. Registre-se ainda que quase 60% em cidades com mais de 500 mil habitantes; em especial, na região Sudeste, que concentra 55,6% das salas); e o fenômeno do esgotamento das salas de cinema como local de excelência para o filme brasileiro (Ancine, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual)³⁵. Uma situação contraditória e curiosa.

Na televisão a situação se alterou positivamente nos últimos cinco anos, especificamente na TV paga, graças ao marco regulatório no setor, comentado anteriormente. Como demonstro nos capítulos posteriores, salvo algumas exceções, de canais que apresentam discretas reduções na quantidade de horas de conteúdo brasileiro exibido em suas programações, não apenas o obras destinadas ao meio conquistaram mais espaço nessa janela, mas também obras não seriadas (curtas, médias e longa-metragens) experimentaram crescimento, mas o longa-metragem brasileiro segue ainda tímido frente ao filme estrangeiro. Só para citar um exemplo, no ano de 2014, de 18 canais monitorados pela Ancine, a média de exibição de obras brasileiras era de 14,7%, contra 85,3% de obras estrangeiras³⁶.

Mas de que produções estamos falando? Aponta Melo (2008, p.376) que já nos anos 1950, quando os estúdios Vera Cruz, Maristela e Atlântida encampavam diversas produções de maior porte (estrutura, orçamento, alcance de público), havia dois outros grupos que se autodenominavam independentes. Os produtores-distribuidores, com filmes de perfil mais

³⁴ Fonte: Dados Gerais do Mercado Brasileiro 2013 – Tabela 2101 – Bilheterias 2002-2014 – Documento publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)/Ancine. Disponível no portal da ANCINE, pode ser acessado em: <<http://oca.ancine.gov.br/>> Acesso: 01.out.2014

³⁵ OCA/Ancine. Várias planilhas. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso: 01 out. 2014. e OCA/Ancine - Informe Anual Preliminar 2014. Último acesso: 08 jul. 2015

³⁶ ANCINE, Agência Nacional do Cinema. Informe de acompanhamento do mercado: TV Paga – Monitoramento de Programação (Fontes Secundárias) – 2014. 30 jun. 2015. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/informe_tv paga_2014_0.pdf>.

popular, que se dedicavam a filmes no estilo *chanchada*³⁷; e um grupo de realizadores e críticos, ligados ao Partido Comunista Brasileiro, que realizaram filmes chamados precursores do Cinema Novo³⁸. No entanto, a noção de independência era diferente entre os dois grupos:

para os produtores de filmes objetivamente ‘comerciais’, a ‘independência’ estava ligada às formas de produção, distribuição e exibição desvinculadas dos grandes estúdios e do monopólio do grupo Severiano Ribeiro, mas não abrangiam questões estéticas e temáticas. Já para os cineastas e críticos ligados ao PCB, o ‘cinema independente’ era necessariamente um cinema de preocupações sociais e políticas, que exigiam temática e tratamento estético diferenciados. (MELO, 2008, p. 378)

Pesa ainda o fato de que, mesmo no grupo de cineastas mais ligados ao perfil político de esquerda, o próprio termo “independente” passou por mutações: entre 1951/54 aliava-se a uma ideia de defesa de industrialização do cinema brasileiro, ao mesmo tempo que criticava os modelos existentes, representados pelos grandes estúdios da época; de outra parte, entre 1955 e 1963, assumiu o caráter de cinema de autor, com preocupações sociais e políticas, que se alinhou às preocupações do Cinema Novo. Para Melo (2011), é possível identificar uma continuidade ideológica, que alia os procedimentos formais – lógica de financiamento, formas de produção e distribuição – aos aspectos estéticos, às temáticas. Quanto a estas, entretanto, havia diferenças de entendimento, dentro dos independentes havia os que permaneciam buscando um *alcance popular*, com uma estrutura técnico-financeira adequada, a fim de garantir qualidade às produções; outros buscavam *falar de causas populares*, um cinema engajado, o que de fundo denunciava também um desejo de liberdade de expressão e experimentação técnico-estéticas maiores, inclusive com abertura para os improvisos. Essa diferença de percepção perpassava também pela relação com o produtor, ora visto como aliado, garantidor do financiamento e, portanto, do cuidado com a produção e, outras vezes, como quase um *inimigo*, inibidor da liberdade artística do realizador. Não é estranho, portanto, que desde então, vejamos companhias produtoras brasileiras cujos sócios (únicos ou, ao menos, majoritários) sejam os diretores. Não à toa, apenas alguns produtores são efetivamente citados na historiografia nacional brasileira, sobretudo porque essa bibliografia é majoritariamente dedicada justamente ao cinema de autor. Embora houvesse uma oposição entre *independentes X*

³⁷ Entre as obras: *Depois eu conto* (dir.: José Carlos Burle; prod.: Produções Watson Macedo/Cinedistri, 1956); *É de chuí!* (dir.: Victor Lima; prod. Herbert Richers, 1957); *Na corda bamba* (dir.: Eurides Ramos; prod.: Cinelândia Filmes/Cinedistri, 1957) e *Quem roubou meu samba?* (dir.: José Carlos Burle; prod.: Cinedistri/Cinelândia Filmes, 1958), entre outros. Vistos de fora, esses filmes não são considerados *independentes* (MELO, 2008, p.377).

³⁸ Entre eles, cita Melo (ibid.), *O saci* (dir.: Rodolfo Nanni; prod.: Brasiliense, 1951-53); *Agulha no palheiro* (dir.: Alex Viany; prod.: Flama,1953); *Rio, 40 graus* (dir.: Nelson Pereira dos Santos; prod.: Equipe Moacyr Fenelon, 1955) e *O grande momento* (dir.: Roberto Santos, prod.: Nelson Pereira dos Santos, 1958).

estúdios, Melo (Ibid.) cita uma “consciência mercadológica”, que permeou os discursos dos diferentes grupos, pois embora não se acreditasse no modelo industrial dos estúdios da década de 1950, e fosse evidente que a luta deveria se dar também no campo da distribuição e exibição (para a qual os cineastas buscariam ajuda do Estado *regulador*, após as tentativas do circuito alternativo de distribuição e exibição), sabia-se que a composição com o mercado interno era vital para a existência de qualquer cinema a ser realizado no país. Essa continuidade vai ser também percebida e explorada por Autran (2013), tratando do pensamento industrial no cinema brasileiro.

O que essa história ensina, também, é que sempre houve meios considerados alternativos de produção do autodenominado cinema independente. Mas então, se o processo de produção independente sempre se deu por meio de esquemas marginais de produção, fugindo aos estúdios dos anos 1950; à institucionalização nas décadas de 1960 e 1970; recorrendo ao cooperativismo nos anos 1980 e na década seguinte, entre outros esquemas de produção empregados, em que a geração de realizadores dos anos 2000 se diferencia?

Até o fim dos anos 1990, o Brasil começava entrar efetivamente no mercado aberto mundial capitalista, seguindo os planos econômicos e políticos do governo da época. Mas ainda engatinhava. Os problemas persistiam: não havia estrutura econômica para que o cinema brasileiro competisse de igual pra igual em território mundial, tão pouco tinha base para sustentar-se no mercado interno. E, pior: uma situação agravada com a extinção das políticas e instituições que garantiam ao menos a regularidade da produção. Se as vias de produção eram difíceis, as de circulação eram quase inexistentes para as obras brasileiras. Nos anos 2000, essa nova geração do cinema independente brasileiro experimentava um novo cenário de trocas mundiais: tinham em mãos novas tecnologias que os colocava em contato com um mundo que ficou maior e, inversamente, mais acessível e conectado pelas redes de computadores e de pessoas, e onde as estratégias para driblar os monopólios tornaram-se mais variadas. Ao menos podia-se, agora, desafiar as barreiras impostas pelos conglomerados de mídia; dialogar diretamente com o público; enviar filmes com mais velocidade e menor custo para diversos espaços do globo. Assim como as práticas são reflexos de contextos, estes também respondem às práticas. Todo um cenário econômico, tecnológico e cultural positivo se desenhava, articulando diversos mecanismos, institucionalizados ou não, de formação de quadros, produção, distribuição e promoção de produtos e atividades audiovisuais. Para completar, o plano político também era favorável, com um governo alinhado à ideologia de esquerda, que entendia a cultura como motor do desenvolvimento do país.

Do ponto de vista geográfico é interessante notar um outro ponto diferencial: fosse qual fosse o grupo ou o entendimento da independência, a produção cinematográfica brasileira era majoritariamente realizada no eixo Rio-São Paulo, com algumas poucas exceções, o que vai também se modificar a partir dos anos 2000. Obviamente, essas polêmicas se estendem a partir de diferentes perspectivas, em função das transformações do campo cinematográfico: o desaparecimento das grandes companhias e estúdios, o acirramento político no contexto da Ditadura Militar e a entrada da Embrafilme no cenário, que teve várias fases, no tocante às tendências e formas de apoio a diferentes perfis de produções brasileiras oriundas dos grupos que compunham o segmento naquelas décadas.³⁹

Em textos escritos entre as décadas de 80 e 90, reunidos na publicação *O Cinema Brasileiro Moderno* (2001), Ismail Xavier, refere-se ao cinema brasileiro do período de transição política (entre as décadas de 1970 e 1980) e comenta que

afinal, sejam quais forem os mecanismos de viabilização do cinema da nova conjuntura, a sua relevância dependerá da força de expressão e da envergadura dos seus autores, dentro de várias tendências. Por mais que tenhamos hoje uma ansiedade pelas fórmulas rentáveis e por mais que o nacionalismo gere uma visão tolerante do que é simplesmente oportuno no mercado, a aplicação de fórmulas e o recurso a gêneros consagrados se mostram hoje insuficientes para revigorar o cinema brasileiro. (XAVIER, 2001, p.126)

Quase duas décadas depois da escrita dos referidos textos, essa inquietação permanece aquecendo os debates públicos e privados do segmento audiovisual. Reside aqui uma queda de braços histórica, que envolve diferentes percepções de cultura e de cinema, bem como do papel que cabe ao Estado em relação ao fomento e à regulação do campo cinematográfico; e ainda divergências na visão do que se considera êxito ou sucesso de um filme. A começar pela oposição, durante a Retomada, do que chegou a chamar-se de uma reedição do “cinemão” X “cineminha” resquício dos grupos do período da Embrafilme, nas décadas de 1970/80, dividindo o campo cinematográfico em dois grupos. De forma resumida essa disputa pode se caracterizar por:

um grupo defendendo as grandes produções, argumentando que só assim o cinema brasileiro poderia atingir o público no Brasil e no exterior, e outro *militando* por um cinema mais barato, argumentando que o dinheiro empregado numa superprodução

³⁹ Vasta bibliografia já tratou do papel da Embrafilme para o cinema brasileiro (bem como as consequências de sua extinção), do período Collor de Mello (com o desmantelamento das instituições públicas voltadas para a cultura), seguida da fase com predominância das leis de incentivo fiscal durante os anos 1990. Embora seja preciso relacionar os dois momentos históricos, o interesse da pesquisa é priorizar o debate sobre o cenário atual.

seria suficiente para realizar dez filmes de orçamento médio. (MARSON, 2009, p. 81, grifo nosso).

Essa oposição durante a Retomada reforçou-se quando vieram à tona os problemas de concentrar as soluções para a idealizada indústria cultural brasileira em leis de incentivo fiscal. A crise pré-anunciada em 1998, comprovou-se e, sob acusações de ilegalidades e superfaturamento na produção dos filmes, mais uma vez o cinema brasileiro iniciou um recuo do ponto de vista da política pública e da produção, conseqüentemente. O caso do filme *Chatô*, de Guilherme Fontes, que chegou a captar cerca de R\$ 8 milhões e só foi lançado em 2015 (após 20 anos de espera), tornou-se emblemático dessa crise. Mas o que quer dizer essa polarização?

Embora seja uma inquietação legítima, parece que não se trata de decidir qual estratégia será mais eficiente para estabilizar o cinema brasileiro: se como potência criativa ou como indústria de base mercadológica. Talvez, essa oposição que busca a hegemonia (ou isso ou aquilo) é que não é seja o cerne da questão. Além de segregar o campo cinematográfico, ela mascara uma disputa de legitimação de diferentes visões sobre o cinema e o audiovisual, bem como sobre o papel que cada ator do segmento (estado, público, produtores, etc.) tem nessa conjuntura, ou seja, uma disputa de poder que implica na forma de obtenção e destinação de recursos financeiros para a execução das obras. E, no contexto atual, num mundo mais *fluxo* que *estase*, ela parece ter ainda menos sentido.

Após o movimento da Retomada – cujo final costuma ser apontado como sendo o início do século 21, mais precisamente com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, de 2002 – o setor ainda buscava se reorganizar. Entre os fatos marcantes, situamos a criação da Ancine – Agência Nacional do Cinema, em 2001, acompanhada da política de reorganização e sedimentação do Ministério da Cultura e da Secretaria do Audiovisual, que deu início a um processo de reordenamento do setor no país, incluindo uma democratização e reorganização dos instrumentos e das instâncias de decisão para o segmento, que se estendem durante os mandatos do Presidente Lula (2000/2004; 2005/2008).

Do ponto de vista jurídico, a Medida Provisória n. 2228-1/2001 (MP 228-1/2001), que estabelece os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, incluindo a criação do Conselho Superior de Cinema e da Ancine (Agência Nacional do Cinema), as formas de financiamento da indústria cinematográfica brasileira, além das taxas e contribuições devidas pelos agentes do setor, traz também algumas definições úteis à gestão do audiovisual. Em seus primeiros trechos, a referida MP descreve, no Artigo 1º:

IV - obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, 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. (Ancine, 2001)

E entre as atribuições da Ancine, do Art. 5º, destacamos:

- II - promover a integração programática, econômica e financeira de atividades governamentais relacionadas à indústria cinematográfica e videofonográfica;
- III - aumentar a competitividade da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional por meio do fomento à produção, à distribuição e à exibição nos diversos segmentos de mercado;
- IV - promover a auto-sustentabilidade (*sic*) da indústria cinematográfica nacional visando o aumento da produção e da exibição das obras cinematográficas brasileiras; (...)
- VI - estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional e o fortalecimento da produção independente e das produções regionais com vistas ao incremento de sua oferta e à melhoria permanente de seus padrões de qualidade; (...)
- IX - garantir a participação das obras cinematográficas e videofonográficas de produção nacional em todos os segmentos do mercado interno e estimulá-la no mercado externo; (Ibid.)

A princípio, a definição é simples. É independente a produção originada de uma empresa brasileira (ou com proporção majoritária brasileira) que não está ligada a grupos de radiodifusão (ou seja, que tenha autonomia financeira e política, para tomar suas decisões, conforme vimos acima). Junto a isso, a necessidade clara, pelas atribuições da Ancine, de sedimentar economicamente o setor audiovisual brasileiro, inclusive a sua autossustentabilidade, por meio do fortalecimento da produção independente (nacional e regional), tanto no mercado interno quanto externo, de forma diversificada e com democratização do acesso. No mesmo sentido, para que a obra seja considerada brasileira, há exigências de que o diretor seja brasileiro (ou residente no país há pelo menos 03 anos) e que, em casos de coprodução, que a produtora brasileira seja majoritária na divisão patrimonial do produto.

Já em termos financeiros, entretanto, os aspectos são mais fluidos. Pela definição do Edital destinado a filmes de Baixo Orçamento (Longa B.O), agenciado pelo MinC (Ministério da Cultura), o filme considerado de baixo-orçamento tem seu plano total de investimento limitado a R\$ 1,8 milhões de reais, tendo em conta que o limite de investimento pelo referido edital é de R\$ 1,5 milhões e os proponentes devem comprovar os recursos complementares a esse valor máximo possível de ser solicitado pelos proponentes. Para a Ancine, entretanto, não há impedimentos legais em termos de limite financeiro para que a obra seja considerada independente. É preciso lembrar, no entanto, que do ponto de

vista financeiro e salvo os filmes feitos sem qualquer tipo financiamento, o cinema brasileiro é *dependente* do Estado (seja por leis de incentivo fiscal, pelo fundo setorial do audiovisual ou por editais regionais).

Entretanto, não há aspectos temáticos ou estéticos que delimitem a noção de independência para o filme brasileiro, ao menos do ponto de vista regulatório. Como tem sido na cinematografia mundial, essa construção é mais da legitimação do campo simbólico do que do legal. E até esse momento, parece ter prevalecido a ideia de que, mesmo que o orçamento supere o padrão longa B.O, os aspectos de originalidade, temática, visão de mundo e ideologia do grupo, tudo fundamentado e reafirmado por certas práticas de produção e auto-agenciamento, pesam mais na definição do cinema de autor, como sinônimo de independente. Em 2016, a Chamada Pública Longa B.O, lançada no mês de janeiro do referido ano, visava selecionar 10 projetos que contemplassem as 05 regiões brasileiras, com o objetivo de:

1.2.1.1. selecionar projetos de produção de obras audiovisuais que apontem para a experimentação e a inovação de linguagem; 1.2.2. estimular a formação de novos cineastas; e 1.2.3. contribuir para o fortalecimento das cadeias produtivas regionais do cinema e do audiovisual. (MINC/SAV, EDITAL SAV/MINC/FSA Nº 01, DE 19 DE JANEIRO DE 2016).⁴⁰

Entretanto, em termos legais, mesmo o filme feito por *Conspiração, O2, Gullane Filmes* (cujos filmes possuem orçamento acima de R\$ 6 ou R\$ 8 milhões), é juridicamente considerado uma produção independente. Para a crítica, entretanto, a classificação guarda outras nuances.

No início dos anos 2000, a onda da democratização das novas tecnologias de informação e comunicação, abriu espaço no mercado para novos entrantes, que provocaram mudanças no cenário da produção brasileira. As câmeras de pequeno porte, o fluxo de trocas *peer to peer*, o crescimento de festivais, a volta dos cineclubes, e mesmo o fortalecimento da institucionalidade pública de suporte ao setor, criaram um ambiente de maior liberdade de ação e de gerência sobre as obras. Embora se questione o impacto desses agentes produtores de menor porte em comparação aos grandes conglomerados, há que se perceber que dado o menor volume de investimento e de trabalho dispendido para a realização, o lucro – considerado pequeno pela grande indústria – pode ser atraente e

⁴⁰ Edital para realização de longa-metragem de ficção com baixo orçamento - documento publicado no Ministério da Cultura em 4 de fevereiro de 2016. Disponível no portal do MinC, pode ser acessado em: <http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/edital-longa-bo-ficcao-sav/10883>.

suficiente para esse tipo de realizador. E, de toda maneira, essas práticas provocam a reorganização dos negócios realizados pelas estruturas industriais.

O paradigma da *organização* vê-se substituído por aquele de *rede de fluxos interconectados*, coordenados em seus núcleos por coletivos auto-organizados sem que nenhum deles constitua propriamente um centro. No lugar de um sistema hetero-organizado (*sic*) centralmente (como era o modelo fordista), tem-se um sistema auto-organizador descentrado, comparável a um sistema nervoso, que as redes interconectadas tentam imitar. (GORZ, 2004, p.41, grifos do autor)

Novamente, realizadores ligados à crítica, entre os quais vários recém-saídos das faculdades de cinema, iniciaram o processo. É o caso de Eduardo Valente, cujo filme de estreia, “No meu lugar”, foi exibido no Festival de Cannes (este talvez seja uma exceção à regra, em termos orçamentários, dentre os filmes ora citados); Felipe Bragança e Marina Meliande, de “A alegria”, exibido na Quinzena dos Realizadores; no Brasil, “O céu sobre os ombros, de Sérgio Borges, é vencedor dos prêmios de melhor filme e direção no tradicional Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; “Histórias que só existem quando lembradas” (Julia Murat, 2011), com mais de 80 festivais e umas duas dezenas de prêmios, são exemplos.

O circuito fechado começava a se abrir, a se ampliar para novas perspectivas. O cineclube tornou-se não somente um lugar de exibição desses novos filmes mas, essencialmente, um ponto de encontro dessa nova geração. Em paralelo, ao longo do século XXI, começaram a surgir festivais no Brasil que davam espaço para as novas obras audiovisuais que eram produzidas nesse novo contexto (...) destacando-se como centros de referência na difusão de novos formatos audiovisuais, como a Mostra do Filme Livre (RJ), a Mostra de Tiradentes (MG) e o Festival Cine Esquema Novo (RS), entre alguns outros. (IKEDA, 2012, p.140)

Por sua vez, a crítica logo tratou de classificar o grupo, que formava *certa* unidade pela idade que tinham (entre 20 e 40 anos), pela formação em universidades (onde muitos se conheceram), realizando seus primeiros e segundos longas-metragens, com nenhum ou pouquíssimo recurso financeiro (de R\$ 15 mil a R\$ 500 mil reais), atuando em forma de coletivos e grupos criativos, originários de diversas regiões brasileiras (Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Ceará são destaques), experimentando nos formatos, nas narrativas, questionando os gêneros, enfim, assumindo riscos. O *novíssimo cinema brasileiro*, além encantar a crítica pelo seu frescor estético, também chamava atenção pela postura dos realizadores, que defendiam um cinema mais barato, em que a relação com o coletivo, isto é, com o grupo de criação prevalecia, o que passava também pela colaboração mútua entre eles, mesmo que não fizessem parte do mesmo coletivo/região. Esses arranjos

deram voz a novos realizadores, a uma visão diferenciada do cinema e permitiram ainda, a formação de novos territórios, para além dos limites geográficos.

1.2 Condições econômicas, performances políticas, práticas estéticas.

Menos glamour, mais cinema foi a frase que marcou um protesto emblemático de um grupo de realizadores do audiovisual em Pernambuco, durante a cerimônia de premiação do 15º Cine-PE, que até pouco tempo atrás guardava o título de maior festival de cinema do nordeste. Reconhecido como o *maracanã dos festivais*, por se realizar em um Teatro em que chegam a caber mais de 2400 pessoas, com muitas de suas sessões lotadas, foi ao longo dos anos perdendo a prestígio diante do público e dos realizadores. Durante toda sua história, apostou num tipo de cinema considerado *mainstream*, de altos custos, baseados no *star system*, e exigia ainda ineditismo das obras de longa-metragem que se inscreviam no Festival. Aos poucos, deixou de abrigar obras de maior força criativa, artística e experimental, reservando um espaço de programação menos privilegiado para as obras locais/regionais. No palco, com a faixa contendo a frase *menos glamour, mais cinema*, os realizadores – a maioria jovem, entre 20 e 39 anos – criticavam a postura da Direção do Festival, que naquele ano comemorava seus 15 anos com pompas festivas e dedicou horas em homenagens a Pelé e outros famosos, desrespeitou os horários das sessões e minimizou a atenção aos aspectos técnicos da projeção dos filmes, que acumulou problemas, incluindo cortes antes do fim dos créditos e erros de formato de janela de exibição.

Outro fato que pode ser citado foi o protagonizado por um grupo diferente de jovens realizadores, que escreveu uma carta-manifesto, em 2011, em um dos mais importantes Festivais de Cinema do país em termos de crítica, o Festival de Cinema de Tiradentes (em Minas Gerais): alertavam sobre o crescimento da produção cinematográfica no Brasil, de base digital e sua repercussão positiva pelo país e no mundo; a existência de novas narrativas e novos agentes criativos, inclusive em cidades de pequeno porte; a discrepância entre esses modelos de produção e a acumulação de capital de fomento nas mãos de agentes tradicionais, com orçamentos bem mais altos e narrativas *mainstream*; e as diversas barreiras de mercado que enfrentam os filmes independentes para circulação no Brasil, a despeito de seu sucesso internacional, reduzindo seu potencial democratizante, conforme atesta um dos trechos abaixo:

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. (CAVI; PIZZI, 2011)⁴¹

O caso citado acima, ocorrido durante o CINE-PE; ou o de Tiradentes, não são únicos. Em 2014, somam-se mais dois episódios. O primeiro, durante a premiação do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, os realizadores dos longas que concorriam ao prêmio decidiram pela sua divisão equitativa entre todos os concorrentes, fosse qual fosse o resultado do júri oficial. Em sua carta/declaração, os cineastas afirmavam que não se opõem ao caráter da premiação, tão pouco ao fato de haver uma competitiva, mas ressaltam que há uma concentração díspar no prêmio atribuído ao melhor longa-metragem, de R\$ 250 mil reais, em relação aos demais prêmios. Os realizadores acreditam, assim, sugerirem uma revisão na partilha desses prêmios nas edições futuras do Festival, que é um dos mais tradicionais no país. Na carta, elogiaram a curadoria do Festival, que montou uma programação com perfil diversificado, com propostas estéticas singulares, o que, para eles, resultou num terreno fértil para o debate, a troca e o aprendizado⁴².

Já no Rio de Janeiro, impulsionados pela discordância em relação à condução da gestão dos recursos públicos da Riofilme e da Secretarias de Cultura de Estado e Município do Rio de Janeiro, realizadores lançam o movimento “Rio, mais cinema, menos cenário” e, além de reivindicações pontuais, trazem como macro-propostas: transparência na gestão das políticas públicas regionais; democratização na formatação, implementação e acompanhamento das ações; a democratização dos recursos (incluindo uma revisão nos padrões de repasse para projetos, considerando recursos reembolsáveis e não reembolsáveis); e mais diversidade para o cinema fluminense, que em outras palavras, é dar voz e vez a diversos tipos de linguagens, autores e perfis de produção cinematográfica. Latente, vai a ideia de que a política municipal carioca e regional fluminense tem priorizado projetos de cunho estritamente comercial, com maior potencial para dar retorno de público nas salas de cinema. Acompanhei parte das reuniões ocorridas no Rio de Janeiro, durante e depois da realização do Festival de Cinema do Rio, foco maior das ações, e a sensação era de que aquelas reivindicações não estavam restritas a um

⁴¹ Carta de Tiradentes na íntegra - documento publicado no Petição Pública. Data de publicação não informada. Disponível no Portal Petição Pública, pode ser acessado em: <<http://www.peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=TIRADENT>> Acesso: 29.mar.2017

⁴² Carta de Brasília, um manifesto do cinema brasileiro, documento publicado na íntegra na notícia “Pós-capitalismo no Festival de Brasília?” - documento publicado no Blog Outras Palavras em 26 de setembro de 2014. Disponível no portal do Outras Palavras, pode ser acessado em: <<http://outraspalavras.net/blog/2014/09/26/pos-capitalismo-no-festival-de-brasilia/>>. Acesso: 01.out.2014

grupo pequeno de cineastas de uma nova geração de profissionais, pois incluía participantes como Mônica Frota, Sílvio Da-Rin, Elizabeth Formaggini, Roberto Berliner. Além do mais, o movimento se organizou em grupos de trabalho que cuidaram de temas específicos, como compilação de dados da Ancine, dados da RioFilme, Políticas Regionais, Imprensa, etc. Embora houvesse participação e apoio das entidades de classe, o movimento sempre fez questão de ressaltar que não estava diretamente ligado a nenhuma delas.

A mostra “Novíssimo Cinema Brasileiro”, organizada pelo Cinema da USP Paulo Emílio (Cinusp), definia a curadoria como um recorte da nova safra de cineastas brasileiros e suas aflições. Entre os títulos: ‘O Som ao Redor’ (2012), ‘A Febre do Rato’ (2011), ‘Helena’ (2011) e ‘Paraísos Artificiais’ (2012); além ‘Eles Voltam’ (2014), de Marcelo Lordello, ‘Éden’ (2012), de Bruno Sfalda e ‘Jards’ (2012), de Eryk Rocha.

O nome Novíssimo Cinema Brasileiro foi utilizado por um crítico para caracterizar um determinado grupo de jovens recém-formados que estavam ‘explodindo’ em Festivais pelo Brasil. Atualmente, esse conceito foi expandido e é utilizado para fazer referência ao movimento do cinema independente que de algum modo tenta romper laços com a estrutura estética anterior. (ALENCAR apud RUFINO, 2013)

Em sua maioria jovens, os realizadores costumam atuar por projeto, e ressignificam a ideia de carreira, trabalho, remuneração, lucro e até a própria noção de empresa. São grupos criativos, coletivos, artistas independentes que compartilham de ideologias, formas de fazer e de circular suas obras. Ora renegando totalmente a institucionalidade, criando seus próprios *alter-circuitos-comerciais*; ora se utilizando das brechas dos circuitos institucionais e comerciais-industriais do mundo globalizado, que por sua vez está interessado em obras e artistas inovadores, condição fundamental para seguirem se diferenciando no mercado globalizado; ou mesmo aproveitando-se integralmente desse mesmo circuito. Nessas condições, ocorre também que a empresa capitalista tradicional acabe promovendo a subsunção do trabalho imaterial, do diferencial subjetivo, nos moldes do capitalismo industrial. Esses realizadores também possuem uma tendência à participação política ativa e ao incentivo a ações de cunho coletivo, tendência que dentro do quadro político mundial, de fragilidade das ações coletivas e da crise de representações, chama atenção e os diferencia.

Na visão de Becker (2010), toda obra artística nasce de um trabalho coletivo. Mesmo no caso das exceções, em que o artista trabalha realmente só, há que se lembrar que ele depende minimamente de outras pessoas para lhes fornecer a matéria-prima de sua obra; para ajudá-lo com tarefas paralelas; ou mesmo a manter seu ambiente de trabalho apropriado à sua atividade. Entre os diversos profissionais que compõem o coletivo da realização artística,

existem aquelas que o autor considera atividades indiretas e, portanto, não efetivamente enquadradas artísticas, que segundo seus textos, são exclusivas do campo da criação e, por conseguinte, artísticas⁴³. Para Becker (2010) "Os laços existentes entre o artista e a cadeia de cooperação da qual ele depende representam uma grande influência sobre o tipo de obra que ele pode realmente produzir" (BECKER, 2010, p.50-51, tradução nossa).⁴⁴

No contexto mundializado atual, da economia flexível, igualmente maleável é o limite entre o percurso marginal e o hegemônico e portanto questionável a real oposição entre eles. Depois dos primeiros filmes e do retorno que obtiveram em termos simbólicos, foi o momento dos grupos buscarem alguma estabilidade econômica para suas produtoras e para os filmes.⁴⁵ Os que não tinham ainda se formalizado como empresas produtoras, o fizeram, a fim de que pudessem participar de editais, negociar com canais de TV e distribuir suas obras. Um sistema de coprodução interna foi prolífero no momento, associando pequenas e médias produtoras em torno de um projeto (Amigos de Risco; Um Lugar ao Sol; Avenida Brasília Formosa; Permanência; Eles Voltam, dentre os filmes pernambucanos lançados desde 2009, nesse tipo de parceria). Ou produtoras mais bem estabelecidas, com mais tempo de mercado, que foram acolhendo os novos diretores (o caso da Dezenove Som e Imagem, da experiente Sara Silveira, com Marco Dutra e Juliana Rojas, que integram o coletivo Filmes do Caixote; a REC Produtores Associados, que produz KFZ-1348 com a Símio Filmes, dos então estreantes Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, da Símio Filmes). Em paralelo, vários grupos conseguiram emplacar filmes a partir de prêmios para realização, editais regionais ou por meio do editais nacionais de baixo orçamento para documentário e ficção. Seguiram tentando se aproximar dos circuitos de legitimação do cinema de autor, via festivais, crítica especializada, programas de apoio e laboratórios de desenvolvimento de projetos para cineastas iniciantes e oriundos dos países considerados periféricos.

⁴³ Essa diferenciação entre o artista e sua cadeia de colaboradores que não pertencem efetivamente ao campo artístico é por vezes bem fluida na obra de Becker (aqui nos referimos à *Les Mondes de l'art*, edição em francês de 2010, originalmente publicada em inglês em 1988). Em alguns momentos, o autor deixa claro que as pessoas ligadas diretamente à atividade artística, isto é, à obra, são componentes do campo artístico. Ficariam de fora, isto é, colaboram mas não são artistas, aquelas pessoas ligadas a funções de apoio à atividade artística. Embora reforce esse caráter coletivo, e seu peso sobre o resultado final, há sempre uma menção sobre "o artista", isoladamente. O exemplo que se segue à citação utilizada acima no texto evoca o fato de que eventualmente pode haver um desacordo da coletividade e o artista: músicos instrumentistas podem esforçar-se para executar a composição a fim de impressionar o artista ou, ao contrário, demonstrar seu desacordo, executando mal a peça musical, o que por fim coloca em xeque a reputação do artista. Daí, decorreria que o artista é o compositor. Ficam de fora os próprios instrumentistas e o maestro, por exemplo.

⁴⁴ "Les liens de l'artiste avec la chaîne de coopération dont il dépend pèsent d'un grand poids sur le genre d'oeuvre qu'il peut effectivement produire". (BECKER, 2010, p.50-51)

⁴⁵ Mais sobre o tema no capítulo 4.

Pouco a pouco, esses grupos foram se estabelecendo do ponto de vista jurídico e financeiro, chegando a conquistar editais nacionais e internacionais, além de lançarem seus filmes no circuito comercial brasileiro. Alguns, permanecem com um perfil mais colaborativo, em que dividem a direção, fazem uma espécie de maratona cinematográfica (produzir longa com verba de curta ou vários longas com a verba de apenas um), e seguem lançando seus filmes de forma diferenciada: estreia na TV paga e lançamento em Cinema; só festivas; pela internet, aberto a todos os usuários por um período pré-determinado; em cineclubes. Outros, tornaram-se mais *mundializados*, e mudaram o padrão orçamentário das obras, aos poucos. É o caso, por exemplo, da Plano 9/Trincheira, que assinam a coprodução de *Eles Voltam* (2014), com estreia mundial na competitiva do Festival de Rotterdam e vários prêmios no Brasil e no exterior, que foi produzido com a verba de um prêmio de curta-metragem, conseguiu finalização e distribuição através de editais regionais (Pernambuco), mas manteve o orçamento abaixo dos R\$ 500 mil. Atualmente, as duas produtoras encontram-se com vários projetos cujos orçamentos ultrapassam os R\$ 1 milhão de reais, alguns já parcialmente financiados e em estágios diferentes: desenvolvimento, produção finalização e distribuição. A Duas Mariola Filmes, produtora hoje com três sócios – Marina Meliande, Felipe Bragança e Daniel Caetano – começou com 09 sócios, produzindo filmes de baixíssimo orçamento, e hoje prepara dois filmes cujos orçamentos superam R\$ 1,5 milhão de reais, nos quais cada um vai dirigir sozinho seu filme: o de Felipe Bragança, *Curva do Rio Sujo*, que conta com a presença de Cauã Raymond (ator bastante frequente das produções da Rede Globo, que está na coprodução do filme), além de ter coprodução internacional; e o de Marina Meliande, *Mormaço*, com orçamento de R\$ 2 milhões, majoritariamente advindos edital Prodecine 05/FSA, dedicado a filmes com perfil autoral, de experimentação de linguagem. Na recente edição da Chamada Pública dessa linha, o edital lançado em dezembro de 2015, apontava:

1.1.2. Esta Chamada Pública destina-se prioritariamente a projetos de longa-metragem com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, com potencial de participação e premiação em festivais e 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. (ANCINE/BRDE, Chamada Pública BRDE/FSA – Prodecine – Inovação de Linguagem – 05/2015)

Apesar de se dedicar à experimentação e inovação de linguagem, a chamada não elimina a evidência de um desejo de que a obra tenha carreira comercial, para além da relevância de prêmios e festivais. Estranhamente, o inverso não se aplica, ou seja, nas

chamadas públicas para filmes de apelo comercial, não há qualquer exigência no sentido de garantirem excelência artística ou que almejem premiações. Os critérios de avaliação são, inclusive, bem parecidos entre as duas chamadas públicas aqui citadas: resta apenas um ponto extra para os filmes comerciais (PRODECINE 01), que se refere à análise do plano de negócios⁴⁶. Na edição 2014 do Prodecine 05, a Duas Mariola aprovou mais um longa de Felipe Bragança, intitulado Amarelo, com orçamento também superior a R\$ 2 milhões. O mesmo caminho seguiu Julia Murat, em seu segundo filme, Pendular (estreia internacional no Festival de Cinema de Berlim, 2017), com orçamento de cerca de R\$ 1,5 milhão, contemplado pela primeira edição do Prodecine 05/FSA, e conta também com coprodução internacional.

A Símio Filmes, que foi uma das primeiras produtoras de Pernambuco a realizar um longa digital “Amigos de Risco”, de Daniel Bandeira e tinha como sócios, além de Daniel, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro e Juliano Dornelles. Em 2012, Gabriel Mascaro funda sua própria produtora, a Desvia Filmes, em sociedade com a produtora Rachel Daisy Ellis (casada com Gabriel Mascaro), pela qual realizou Doméstica (2012); Ventos de Agosto (2014); Boi Neon (2015), obras com orçamentos bastante variados e uma carreira de distribuição que explora, com intensidades diferentes para cada uma, diversas janelas.

Alumbramento Filmes, do Ceará; Teia Filmes, de Minas Gerais, são outras produtoras que têm por característica reunirem vários realizadores, terem começado com projetos de pequeno porte e terem em seu portfólio, obras que seguem fazendo um percurso de cinema de autor, mesmo que com orçamentos que, pouco a pouco, apresentam crescimento, mas ainda permanecem bem abaixo dos orçamentos praticados pelas produtoras de grande porte do Brasil. São produtoras que hoje acumulam de 05 a 10 anos de mercado e, naturalmente, buscam sua estabilidade, além de continuidade para suas atividades. Após suas primeiras obras, que marcam seus posicionamentos diante do campo cinematográfico, entram no ciclo natural esperado para empresas que pretendem permanecer no mercado: encontrar os meios de subsistência, melhorando as suas estruturas e produtos finais, além de manter uma regularidade na produção. Como empresas empreendedoras, fazem das contingências impulsos para encontrarem inovadoras para dar vazão a suas obras e, com isso, provocam mudanças no segmento de negócios: a mudança nos padrões orçamentários praticados pelo

⁴⁶ Comparo, neste caso, a já citada Chamada Pública do Prodecine 05 e a chamada pública BRDE/FSA – PRODECINE – PRODUÇÃO CINEMA – 01/2015, lançada em novembro de 2015. Documentos publicados e disponíveis no site do BRDE, ambos podem ser acessados em: <http://www.brde.com.br/fsa/chamadas-publicas/producao/>. Acessado em: 18 abr. 2016.

setor; a mudança na gestão de políticas públicas, que não estava atualizada com os novos padrões de produção e com as falhas de mercado em que precisava atuar; a abertura, através das margens, para espaços de circulação que antes estavam inacessíveis a esses pequenos produtores (distribuição em salas de cinema; licenciamento para TV). Tudo isso impulsionado, sobretudo, pela performance dos realizadores, tanto em nível de participação política (reivindicando espaços de fala e decisão nas esferas públicas, que formula e implemente as políticas públicas do setor), bem como de seus filmes, com força expressiva, atestada e legitimada pela crítica, com o aval da curadoria dos festivais, estes ainda desempenhando seu papel de agenciamento em nível mundial. Afirmo Prédal (2001, p.32) que certas obras, mesmo apoiadas sobre estruturas de cinematografia nacional (seja em termos estruturais ou financeiros), são capazes de destacarem-se por meio da sensibilidade e aptidão dos cineastas, de jogar com esses aspectos, chegando à margem dos sentidos e experimentando novas visões sobre objetos já conhecidos. Complementa Becker (2010, p.53):

Os artistas que se adaptam às oportunidades oferecidas pelas instituições habituais continuam a ser os mais numerosos. Ao ajustar os seus planos às condições existentes, eles aceitam as limitações da rede de cooperação já em vigor. Sempre que um artista depende de outras pessoas para algo essencial, vê-se forçado a aceitar as imposições, ou a dispensar seu tempo e energia para atingir seus objetivos através de outros meios. (BECKER, 2010, p.53, tradução nossa)⁴⁷

Institucionalizadas ou não, uma vez que se tornem recorrentes, essas práticas tornam-se práticas normativas para o campo. Quando questionados sobre a evolução de suas empresas e dos filmes, os realizadores destacam que eles buscam dar consistência técnica a suas obras e trabalhar de forma sustentável, destacando que cada longa exige muito tempo de dedicação e preparação, diferente de obras que não buscam essa experimentação dos *independentes*. E mais: não buscam tornar-se grandes produtoras, fazendo 03 ou 04 filmes por ano. Mesmo que se insiram em espaços de negociação locais, nacionais ou mundiais, não abrem mão da possibilidade de experimentação artística e do comprometimento com sua autonomia criativa, ao invés de se apegarem a resultados de público e de mercado. Destacam ainda que como realizadores, estão num sistema de trabalho que os permite acompanhar de perto todos os aspectos da obra, ao invés de simplesmente cumprir uma função delimitada de direção de

⁴⁷ “Les artistes qui s’adaptent aux possibilités offertes par les institutions habituelles restent les plus nombreux. En ajustant leurs projets aux conditions existantes, ils acceptent les contraintes du réseau de coopérations déjà en place. Chaque fois qu’un artiste dépend d’autres personnes pour quelque chose d’indispensable, il doit soit accepter les contraintes imposées par ces personnes, soit prodiguer son temps et son énergie pour obtenir cette chose par d’autres moyens.” (BECKER, 2010, p.53)

cenas, por exemplo. Há também, dentro desse tipo de cinema, aqueles que levam muito em conta os afetos: pelos temas que abordam; pela proximidade e profundidade com que se relacionam aos diversos aspectos da composição fílmica; e, ainda, pelas pessoas com quem escolhem trabalhar e manter sociedade. Um cinema de afeto, busca afetar (em todos os sentidos da palavra) aqueles com quem entre em contato. À exemplo do que aconteceu na independência do Brasil, o cinema no Brasil reafirma seus laços de dependência com o Estado, mas tem o frescor e o ideal de liberdade, ainda que ela seja mais política e estética do que efetivamente econômica. Veremos mais sobre o assunto no capítulo 4.

1.3 Tecnologias, redes e territórios. É tempo de religar os pontos.

É certo que os territórios são fonte de conexão cultural entre os sujeitos e eles mesmos elementos a serem circunscritos e denominados como tal a partir de classificações que provêm dos campos da cultura e da arte. São elementos primordiais para a promoção e a vivência da sociabilidade, de onde nascem encontros, que configuram redes e ações. Mas não são apenas influenciadores nesse processo de criação e de consumo coletivos, são também influenciados pelas inovações que ajudaram a criar, especialmente considerando-se o impacto que as tecnologias digitais provocaram na percepção de tempo e de espaço e nas formas de vida que se engendraram a partir de então. O capital abstrato, móvel, internacionalizado, forçou o mundo ao mesmo movimento de abstração: de fronteiras, de mercados e de políticas. Na medida em que pessoas, informações e capitais estão em trânsito, o Estado também tem que se reconfigurar. E pensar políticas públicas para a cultura hoje implica considerar essas configurações de espaço, da circulação dos bens e de pessoas, tendo como horizonte o sistema econômico pós-fordista.

O debate sobre os paradigmas do pós-fordismo lida portanto com a necessidade de se definirem dimensões espaço-temporais de um regime de acumulação caracterizado, por um lado, pela integração espacial dos mercados mundiais e, por outro, por uma contínua aceleração dos tempos de circulação das informações. Os fluxos materiais dependem cada vez mais dos imateriais de informações. (COCCO, 1999, p.262)

Da saída do regime de acumulação capitalista da grande indústria, emergem novas formas produtivas e o trabalho assume outros atributos, que provêm da associação entre circulação e inovação e denotam um novo padrão de acumulação. Nesse contexto, Cocco *et. al.* (2001, p.8) destaca o papel central das novas tecnologias de comunicação e informação,

que desempenham uma dupla função: ao se tornarem ferramentas de produção, desenham novos territórios⁴⁸ e arranjos produtivos; estrategicamente, apontam para novas formas de produção e comercialização e, portanto, outra configuração de cadeia de valor. Em determinada instância, esses padrões abolem a separação entre produtor e receptor; trabalhador e meios de produção; entre o mundo do trabalho e o mundo da vida.

o ‘pós-industrial’ parece, desta forma, afirmar-se em uma economia da informação na qual parte significativa do valor econômico não repousará nos *chips* ou nas redes telemáticas, mas nos grandes fluxos de informações (notícias, entretenimento, educação e conhecimento em códigos digitais), proporcionados pela ligação de microcircuitos (encapsulados em diversos produtos materiais) com as redes das telecomunicações com capacidade de tráfego e ubiquidade crescentes. (GALVÃO, 1999, p.5).

Para Canclini (2003, p.XXIX-XXX), o termo *hibridação* parece mais adequado para descrever tanto as combinações étnicas ou religiosas quanto produtos das tecnologias mais recentes e processos sociais da modernidade ou da pós-modernidade. Para o autor, as fronteiras entre países e as grandes cidades são condicionantes dos formatos, estilos e contradições específicos da hibridação, nos quais as condições históricas e os modos de produção operam como elementos estimulantes ou coercitivos. Desse contexto nascem conflitos e manifestações de criatividade. Os fluxos internacionais e interações não respeitam limites geopolíticos. Reduziram-se não só as fronteiras alfandegárias, mas também a autonomia das tradições locais. Por outro lado, além de segregar, as pressões da internacionalização e transnacionalização exercidas por indústrias culturais também provocam reações diferenciadoras. Nesse sentido, Canclini (2003, p.XXVIII) propõe:

exigir que as finanças sejam vistas como parte da economia, ou seja, produção de bens e mensagens, e que a economia seja redefinida como cenário de disputas políticas e diferenças culturais é o passo seguinte para que a globalização, entendida como processo de abertura dos mercados e dos repertórios simbólicos nacionais, como intensificação de intercâmbios e hibridizações, não se empobreça como globalismo, ditadura homogeneizadora do mercado mundial. (Ibid., p.XXVIII)

⁴⁸ A definição de território é objeto de um amplo debate, mas fugiria ao escopo desse trabalho. Proponho, para os fins desse estudo, entender território mais como territorialidade, isto é, como o espaço natural em que há limites geopolíticos, no qual se dão um conjunto de relações sociais, em que incorrem uma série de implicações culturais, econômicas e de poder, sujeito às variações da história. “Essa territorialidade resume, de algum modo, a maneira pela qual as sociedades satisfazem, num determinado momento, para um local, uma carga demográfica num conjunto de instrumentos também determinados, suas necessidades em energia e em informação. As relações que a constitui podem ser simétricas ou dessimétricas, ou seja, caracterizadas por ganhos e custos equivalentes ou não” (KAROL apud RAFFESTIN, 2009, p.03). Algumas noções decorrentes dessa concepção podem ser citadas, como malha e rede.

Não é a centralidade do conhecimento a grande novidade do capitalismo cognitivo, mas o fato de ele agora ser *recurso e produto*, não necessariamente incorporado em qualquer suporte/mercadoria. Segundo a Corsani, “os conhecimentos produzidos e valorizados no capitalismo cognitivo são, de maneira inextricável, conhecimentos científicos, técnicos e artísticos, ideológicos” (CORSANI, 2003, p.26), uma vez que o espaço do trabalho não está mais apartado do espaço de vida (social, afetiva, intelectual) e ao fato de que as NTIC (novas tecnologias de informação e comunicação), só adquirem sentido criativo na medida em que estão em contato com o usuário, pois não podem funcionar sem os conteúdos (culturais, artísticos, ideológicos, técnicos) ativados pela memória do homem. Isso também nos conduz ao entendimento do consumo como atividade criativa, que não pode funcionar sem o sujeito, interagindo com a máquina (atribuindo-lhe uso, ativando sua memória situada) e com outras subjetividades.

O trabalho vivo ganha uma importância ainda mais evidente, uma vez que a cooperação com a máquina é condição fundamental à criação da mercadoria, e a entrada das novas tecnologias de informação e comunicação aumenta o grau de interconexão entre homem (trabalho vivo, sujeito criador, software) e máquina (suportes, tecnologias, hardware), livre de constrangimentos de tempo ou espaço, ou da submissão à disciplina da fábrica e sua divisão de trabalho. E, mais ainda, entender a implicação que as redes (relacionais, virtuais ou territoriais) provocam na dimensão do trabalho, da produção, difusão e da geração de valor por meio dos conhecimentos aplicados. Talvez não seja produtivo, ao menos não para essa investigação, tentar traduzir o que é arte ou o que é criatividade. Mas em que contextos e condições ela está sendo realizada e valorizada.

As análises dos diferentes ‘momentos’ do ciclo do trabalho imaterial nos permitem avançar na hipótese de que aquilo que é ‘produtivo’ é o conjunto das relações sociais (aqui representado pela relação autor-obra-público), segundo modalidades que colocam em jogo o sentido. (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 51, grifo do autor)

No cinema, os grupos criativos partilham de um mesmo sentimento, estão agrupados pela lógica da comunhão e dos afetos⁴⁹, criando identificações que se materializam nos trabalhos feitos em conjunto, ou mesmo independentes. A sociedade de polinização é um atributo das metrópoles ativas, da multidão como força produtiva (BOUTANG, 2012, p.83). Embora se vejam como realizadores que não formam parte de uma mesma escola cinematográfica, por assim dizer, é possível estabelecer relações entre seus trabalhos. Isso

⁴⁹ Cf. MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos. 1988.

porque se reconhecem e seu conhecimento está socializado, uma vez que sua percepção de trabalho não é a tradicional.

O envolvimento militante ou voluntário nessas redes informais permanecem relativamente confidenciais e marginais. Ele repousa, essencialmente, sobre uma lógica de redes compartilhadas e simbolizam os valores comuns do tecido associativo. A economia singular que estrutura certas filmagens, geralmente de baixo orçamento, conduzem finalmente à dissipar os limites entre participação voluntária, militante e profissional. (FEIGELSON, 2011, p.80, tradução nossa)⁵⁰

Na produção cinematográfica independente feita por realizadores brasileiros observa-se uma espécie de comunhão entre os trabalhadores. Mesmo na produção cinematográfica brasileira que começa a se reerguer em fins dos anos 1990, já se podia verificar uma espécie de colaboração coletiva nos filmes ali produzidos. Juntos, realizadores mais experientes e novos contribuíam mutuamente em seus projetos, direta ou indiretamente, fazendo com que o conhecimento fosse tomado como um bem comum, partilhado entre todos. Além do conhecimento, havia empréstimos e partilhamento de equipamentos, ou mesmo novas formas de remuneração, em que os lucros dos filmes eram compartilhados, substituindo o recebimento de salários, tendo em vista a falta de fomento público na época: “Regidos por suas próprias regras, esses diferentes atores contribuem com a elaboração de suas normas de produção dentro de um cenário de viabilidade econômica precária” (FEIGELSON, 2011, p.79, tradução nossa)⁵¹. Vários manifestos, cartas e declarações de grupos criativos tentavam expressar esse sentimento, entre eles o Dogma 95 e o Trauma 99 (MARSON, 2009).

Novas gerações foram se adensando ao cenário brasileiro, com uma proliferação ainda maior após a digitalização das formas de captação de imagem e som. Os curtas tornaram-se exercícios constantes desses grupos, que foram firmando suas afinidades entre si. Fazer cinema voltava a ser uma realidade possível. Atualmente, dentre os grupos de jovens trabalhadores da cultura, há os que já conseguiram se estabelecer como pequenas empresas, coletivos formalizados, mas estão quase sempre reunidos sob a lógica do projeto. Uma característica que Canclini aponta como bastante comum, após pesquisa realizada em regiões da América Latina:

⁵⁰ “L’engagement militant et bénévole au sein de ces réseaux informels reste néanmoins relativement confidentiel et marginal. Il repose, essentiellement sur une logique de réseaux partagés et symbolise les valeurs communes du tissu associatif. L’économie singulière qui structure certains tournages de films généralement à petits budgets conduit finalement à brouiller les frontières entre engagement bénévole, militant et professionnel.” (FEIGELSON, 2011, p.80)

⁵¹ “Régis par leurs règles propres, ces différents acteurs contribuent à élaborer leurs normes de production dans la cadre d’une viabilité économique précaire” (FEIGELSON, 2011, p.79)

Os jovens artistas, músicos e atores de outras áreas da produção cultural declaram estar acostumados a organizar-se em projetos de curta e média duração. Alguns realizam empreendimentos independentes por convicção, a maioria por necessidade. A criatividade e a inovação, dois traços altamente valorizados para conseguir-se trabalho, mais do que as competências profissionais duradouras, contribuem para dar a suas atividades essa periodização frágil. (CANCLINI et. al., 2012a, p.14, tradução nossa)⁵²

Os grupos artísticos se unem em torno de uma ideologia comum, uma forma de fazer compartilhada, trabalhando em prol de projetos e, tão logo os concluem, podem dispersar-se sem maiores compromissos. Forma de organização que cabe bem aos movimentos de desfiliações pós-modernas, esse sistema é capaz de agregar capacidade individual em prol de uma coletividade, promover a intersubjetividade, abrirem-se à inovação e, por isso tudo junto, assumirem riscos⁵³. Obviamente não se apagam aqui as fragilidades desse modo de organização, do ponto de vista do trabalho.

Nesse sentido, embora haja casos em que há um artista responsável, que assina a coordenação da obra, isto é, sua realização, não se perde de vista que essa atividade artística é sempre baseada numa cadeia de cooperação na qual se encontram diversos atores, com atividades delimitadas, isto é, especializadas, com quem compartilham suas ideias.

Esta unanimidade é comumente encontrada em todos os casos onde cada participante poderá exercer quaisquer atividades necessárias, de modo que, apesar da divisão do trabalho, nenhum subgrupo é constituído em torno de uma função especializada. (BECKER, 2010, p.49, tradução nossa)⁵⁴

Uma percepção que se coaduna com a proposta por Rancière, na definição de partilha, aquilo que se vive o conjunto, o comum e, ao mesmo tempo, uma separação, “Uma partilha do sensível, é portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.” (RANCIÈRE, 2009, p.7)⁵⁵.

Os riscos são tanto tangíveis quanto intangíveis: uma vez assentados na partilha, que inclui critérios bem subjetivos, como o afeto, há também o risco do desacordo, do desentendimento e na possibilidade de desfazer os laços a qualquer momento. Apesar dessa

⁵² “Los jóvenes artistas, músicos y actores de otras ramas de la producción cultural declaran estar acostumbrados a organizarse en proyectos de corta y media duración. Algunos realizan emprendimientos independientes por convicción, la mayoría por necesidad. La creatividad y la innovación, dos rasgos altamente valorados para conseguir trabajo, más que las competencias profesionales duraderas, contribuyen a dar a sus actividades esta periodización frágil.” (CANCLINI et. al., 2012a, p.14)

⁵³ Para citar algumas dessas experiências, estão a Alumbramento Filmes (CE), Trincheira Filmes (PE), REC Produtores (PE) e a Casa de Cinema de Porto Alegre (RS).

⁵⁴ “cette unanimité se rencontre communément dans tous les cas où chacun des participants peut exercer l’une quelconque des activités nécessaires, de sorte que, malgré la division du travail, aucun sous-groupe ne se constitue autour d’une fonction spécialisée.” (BECKER, 2010, p.49)

⁵⁵ A explicação consta na NT: Costa Netto, apud RANCIÈRE, in Políticas da Escrita, 1995, p.7.

aparente instabilidade e fragilidade do grupo de jovens, Canclini destaca um ponto importante sobre eles, com o qual concordo, que ao mesmo tempo identifica-se ao *corpus* do presente estudo:

o papel atual dos jovens: sua participação ascendente na economia da produção cultural e como consumidores, como impulsores das tecnologias digitais em todas as áreas da criação e da comunicação cultural, está modificando em muitos países seu lugar social. Um setor amplo das novas gerações, dedicado a atividades criativas ou expressivas, está sendo analisado como empreendedores independentes, *trendsetters*, *techsetter*, *prosumers*, ou seja, como atores-chave em uma sociedade chamada da informação ou do conhecimento. (CANCLINI et al., 2012a, p.5, tradução nossa)⁵⁶

Vale uma breve explicação do entendimento que aplico aqui a essa categoria de jovens. Embora em sua maioria situem-se entre 20 e 39 anos, a sua configuração escapa à dimensão exclusiva de faixa etária, pois delimita um grupo de pessoas que experimentam formas flexíveis de trabalho, renda instável, atuam de forma independente ou em grupos, são consumidores de bens culturais e participam ativamente da vida social e política, além de utilizarem fortemente novas tecnologias de informação e comunicação. Resume Canclini (2012a, p. 9, grifo do autor): “em síntese, a juventude não é uma essência nem uma condição estruturada pela situação etária (...) ‘a juventude’ é uma proposição de onde e através da qual se experimenta a mudança cultural e social”⁵⁷. Já o termo tecnologia, aqui, é empregado no mesmo sentido que aponta Carvalho:

O que estou defendendo é que a tecnologia pode ser entendida mais do que uma extensão do corpo, ou uma construção que permite dominar a natureza e ampliar as capacidades humanas, ela seria parte do que possibilita inaugurar novas formas de pensar e significar a relação humano e natureza. O que virá depois dessa força motivadora será a construção do discurso que a defende e a incorpora como natural. Penso a tecnologia como capaz fundar novos modos de enxergar as interações humanas e motivadora de novas construções discursivas. (CARVALHO, 2016, p. 169)

É justo essa criatividade e inovação que tem garantido a esses jovens a posição de *trendsetters*, mesmo num mercado dominado por aspectos econômicos de base industrial, como é o caso do cinema e do audiovisual em âmbito internacional. Assentados sobre esse perfil

⁵⁶ “el papel actual de los jóvenes: su participación ascendente en la economía de la producción cultural y como consumidores, como impulsores de las tecnologías digitales en todas las áreas de la creación y la comunicación cultural, está modificando en muchos países su lugar social. Un sector amplio de las nuevas generaciones, dedicado a actividades creativas o expresivas, está siendo analizado como emprendedores independientes, *trendsetters*, *techsetters*, *prosumidores*, o sea como actores clave en una sociedad llamada de la información o del conocimiento.” (CANCLINI et al., 2012a, p.5).

⁵⁷ “En síntesis, la juventud no es una esencia ni una condición estructurada por su situación etaria. (...) ‘la juventud’ es una posición desde y a través de la cual se experimenta el cambio cultural y social.” (CANCLINI, 2012a, p.9).

inovador (narrativas, dispositivos, formas de circulação), os grupos conseguem abrir espaços de valorização para seus produtos, explorando janelas e canais de distribuição alternativos e tradicionais. Dado que o valor investido inicialmente é relativamente baixo (considerando o padrão *mainstream*), o *ROI* (*return over investment*) pode ser mais significativo. Apesar do risco envolvido nesse tipo de produção, para eles, representa mais uma oportunidade de angariar valores, sejam eles simbólicos ou financeiros. Ao contrário, para produtores de audiovisual assentados na lógica industrial, com altos níveis de investimento e custos de produção igualmente significativos, o risco do fracasso é mais opressivo. Apostando na pulverização dos seus produtos em várias janelas, utilizando-se do capital simbólico agregado pela crítica, as narrativas mais independentes, ousadas, realizadas por esses grupos de jovens, reverterem a lógica da raridade e da exclusividade do capitalismo industrial. Os lucros são então partilhados entre os parceiros, conforme a lógica interna de cada grupo ou os contratos formais que celebram entre si. E isto não seria possível sem a existência de tecnologias digitais de produção e distribuição, que além de aproximarem vendedores e compradores em escala global, reduziram as margens de custo e, portanto, aumentaram as margens de lucro. Além disso, como permanecem fiéis a suas ideologias políticas, essas obras não tornam-se rapidamente perecíveis – diferentemente de produtos de modismo – e reforçam a ideia da produção do sensível como atitude estético-política. No capítulo dedicado aos grupos criativos e a suas estratégias de criação e gestão das produções cinematográficas, o assunto será aprofundado.

Uma população que se constitui trabalhando e se inventando em redes sociais, coletivos de criação, mobilização estética e política (...) não está disponível para largar esse mundo de hiperatividade produtiva, para ser força de trabalho analógica em um mundo nostálgico da centralidade da mídia, da fábrica, dos saberes instituídos ou até mesmo dos grandes artistas. (MIGLIORIN, 2012, p.300)

Vale ressaltar a potencialidade positiva das tecnologias digitais para a cultura: se o controle está por toda parte, a dispersão também. E, nesse sentido, a apropriação das ferramentas tecnológicas por novos atores, isto é, para dar voz e vez a novos agentes criativos (ou produtores culturais), inverte a escala de poder, pois não é o *sistema* que define e gerencia o valor da atividade, mas o próprio realizador. Assim músicas, textos, filmes têm circulado de forma antes não imaginadas pelo mundo, gerando um capital que é tanto simbólico quanto tangível, mas escapam aos métodos tradicionais de medição, de controle corporativo e de análise.

Ao fazer a análise da questão do valor no capitalismo cognitivo, chegamos à

conclusão que as mesmas forças produtivas e relações sociais que mantêm a base do capital tornam-se, ainda mais, condições para explodi-las. Isto porque – numa economia informacional – é o trabalho que define o capital e não o contrário; e o processo de produção de subjetividade se constitui “fora” da relação de um comando capitalista. *A resistência vem antes do poder, a luta antes do comando.* (MALINI, 2009, p.201, grifo do autor)

Do ponto de vista de mercado, essas produções culturais nascem com uma nova filosofia, uma espécie de autogestão. E como tal, encontram seus próprios caminhos: da criação à circulação, incluindo o público e o valor que ambos, criador e consumidor, imputam ao bem, produto ou serviço cultural. Bourriaud apresenta um pensamento semelhante, ao afirmar que

embora os conhecimentos sejam, através dos direitos de propriedade intelectual, redutíveis a mercadorias, resta sempre uma diferença ontológica entre a apropriação das mercadorias e a cooperação entre os públicos que participam de sua produção também se ampliam. (BOURRIAUD, 2011, p.76)

Acredito que é nessa perspectiva que Canclini insiste quando propõe a liberação das práticas musicais, literárias e midiáticas da missão folclórica, pedagógica, vistas sob uma visão domesticadora da arte pela mercantilização, como se buscasse esvanecer as assimetrias entre centro e periferia, ou seja, uma tentativa de “não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da ‘traição’.” (CANCLINI, 2003, p.XL).

Esse cenário contrasta com a produção cinematográfica de base industrial, que corresponde a uma tradição do sistema fordista, em que o trabalho criativo era capturado pelo investidor capitalista, fixado numa base material, tornava-se produto/mercadoria, era embalado em um conjunto de signos publicitários e distribuído, buscando-se um alcance máximo possível. Assim, o *patrão* tinha possibilidade de ampliar seus lucros. Trabalhadores do cinema (técnicos, atores, fotógrafos, etc.) ganhavam apenas pelo seu trabalho investido na criação da matriz. Alguns atores, cantores e diretores escapavam a esse sistema e conseguiam atrelar sua imagem aos produtos, exigindo formas diferentes de negociação. Mas só aqueles a quem denominamos *estrelas*. Com a entrada dos ruídos (novas tecnologias, nova forma de atuação do Estado), os trabalhadores assimilaram a variante e a transformaram em informação relevante, o que vem provocando uma reorganização do sistema e do seu modelo de negócio. “A mundialização não teria podido desenvolver-se, nem mesmo ser imaginada, não fosse um potencial até então [década de 1990] largamente inexplorado, o das ‘tecnologias da informação’.” (GORZ, 2004, p.21).

De outro lado, argumenta-se que em termos mundiais há uma presença de poucos grupos hegemônicos que dominam o campo do cinema e do audiovisual, que através de seus braços alcançam diversas partes do mundo e exercem o controle da circulação e comercialização das obras. É nesse sentido que Carvalho comenta que:

Controlar a tecnologia garantiu por décadas que poucos grupos de empresas do setor cultural controlassem a distribuição de produção artística. Para essas empresas que lucram com a produção cultural, é fundamental o domínio da tecnologia e tiveram sucesso neste intento por décadas. Mais recentemente, quando deixam de controlar a tecnologia que possibilita a produção e a distribuição de produção cinematográfica, fotográfica e musical essas empresas se voltam contra a comunidade de técnicos na tentativa de criminalizá-los. Não lhes interessa que a tecnologia de produção e distribuição seja democratizada e que os procedimentos sejam simplificados a ponto que qualquer pessoa possa produzir e distribuir. (CARVALHO, 2016, p.173)

De fato, as multinacionais/transnacionais realmente estão, na verdade, reunidos em poucos e gigantes grupos. Embora trabalhem para garantir seu poder e influência por meio da sinergia dos setores complementares em que atuam, mantêm o poder principal concentrado – e portanto a massa grande de investimentos – no seus países de origem. Conservam portanto, grande componente nacional, embora trabalhem de forma desterritorializada, por meio das NTCl. Afirma Boutang (2011, p.22) que:

as tecnologias digitais favorecem o desvelamento (*disclosure*) horizontal e contrariam a segmentação dos públicos e das audiências. Por outro lado, a informação vê sua pertinência, a validade seu tempo de vida e de valor cada vez mais abreviada. Finalmente, tanto do lado do conhecimento, fonte de legitimidade, quanto do lado da informação, fonte de manipulação e manobra, o poder não está confortável com a cognição distribuída em redes digitais. (Ibid., p.97)

Propus em outro momento que ver esse cenário como uma via sem saída ajuda pouco ou nada na solução do problema e que ainda refuta a possibilidade de uma tomada de posição diferente: ou se é marginal, isto é, não faz parte das estratégias integradas e subservientes ao capitalismo financeiro; ou se é *mainstream*. Nega, assim, uma realidade prática: aquela descrita acima, em que grupos que trabalham de dentro dos sistemas, não abrem mão de sua *hiperconectividade*, tão pouco desistem de promover suas obras para um público cada vez maior. Existe uma condição de agência, tantas vezes denominada como centro/periferia. Com os novos desenhos territoriais-virtuais do pós-fordismo, como Migliorin (2012) apontou acima, essa divisão é menos geográfica e muito mais política. Quando integramos ao nosso discurso a classificação de produção marginal, periférica, estamos assumindo que o *outro* é o centro, legitimando as posições impostas pelo poder e pelo controle do sistema financeiro. É o que ressalta Canclini (2003, p. 275), quando

omitem-se, então, nas descrições, processos ambíguos de interpretação e mescla, em que movimentos simbólicos de diversas classes geram outros processos que não se deixam de organizar sob as classificações de hegemônico e subalterno, de moderno e tradicional. (CANCLINI, 2003, p. 275).

Exemplos oriundos das práticas cotidianas do consumo de audiovisual no mundo apontam pistas nesse sentido. O processo de individualização e domesticação do consumo provocou alterações na indústria da fonográfica, por exemplo, mas não acabou com a indústria da música. No audiovisual, não há como esquecer o papel da internet (e seus prolongamentos em suportes como celulares e televisões inteligentes), cujo movimento começou muito antes, com o videocassete. “A produção de sentido repousa na interface entre cultura e tecnologia” (DU GAY, 1997, p.23, tradução nossa)⁵⁸, pois são as práticas que conferem significado ao mundo: “É o compartilhamento que traduz o simples hábito em cultural – uma prática que carrega significados” (Ibid., p.18, tradução nossa)⁵⁹. Se vem das ruas, da vida, a mudança que as indústrias assumem, é de lá também que devem partir formas alternativas de posicionar-se frente à mundialização. Para Gorz (1994, p.23):

recusar a mundialização, pretender resistir a ela nacionalmente, conduz inevitavelmente a capitular diante *dessa* mundialização. Não é contra a mundialização que se deve combater, tentando subtrair-se a ela; é no âmbito da mundialização em curso que se deve lutar por uma mundialização diferente. A resistência ao capital transnacional só pode ser transnacional; a resistência dos atores *dessa* mundialização exige antes de tudo atores de uma *outra* mundialização, conduzidos por uma visão, um projeto de civilização planetários. (Ibid., p.23).

Foi o que fizeram os realizadores que entre 2011 e 2015 atuaram politicamente, em grupo e sem qualquer filiação a instituições de representação, no campo cinematográfico, pressionando instituições e grupos hegemônicos, forçando imprensa, críticos e demais agentes do segmento, a dialogarem com a realidade que eles apontavam. Como já descrito, os casos do Cine-PE, Cartas de Tiradentes, Festival de Brasília, Movimento Rio mais cinema menos cenário, entre tantos outros atos, manifestos e movimentos que povoam as ruas, os espaços de exibição e as redes, davam o tom do idioma que falam os jovens realizadores e do cinema que almejam.

Esses episódios, ao fim e ao cabo, são um sintoma dos desejos de uma geração que já estava produzindo cinema sob parâmetros de organização de equipe e padrão orçamentário diferentes daqueles do fim dos anos 1990, quando comparados às superproduções de 6, 8 milhões de reais ou às produções que tem a Globo Filmes como associada. Eram um sinal de

⁵⁸ “Meaning making lies at the interface between culture and technology” (DU GAY, 1997, p. 23).

⁵⁹ “It’s sharing meaning that translates mere behaviour into cultural – a signifying practice.” (Ibid., p.18).

que a produção cinematográfica estava mais cotidiana, com narrativas mais ligadas à realidade dos próprios realizadores, impulsionados pelas novas tecnologias de captação e difusão de vídeo e áudio, começando a quebrar a impressão de que a atividade cinematográfica era sofisticada ou reservada a afortunados. O caminho havia sido iniciado mais de uma década antes. Mas, como exemplificado antes, há espaços para negociações e hibridizações, em que o posicionamento marginal, combativo, se alia a estruturas tradicionais e hegemônicas. Os limites são tênues e as formas de visibilidade, muitas. São relações que parecem importantes para a análise aqui proposta, pois revelam a relação que esse grupos estabelecem entre estética, política e os regimes de visibilidade em que se integram. Segundo Rancière (2009, p.25-26),

o importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum e de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política (...) as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhe podem emprestar, ou seja, muito simplesmente o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousa na mesma base. (Ibid., p.25-26)

Nessa perspectiva, Rancière (2003) e Bourriaud (2011)⁶⁰, em suas obras promovem novas leituras sobre o conceito de arte e atualizam essa perspectiva tanto do ponto de vista estético (relacionado ao padrão modernista), quanto do ponto de vista econômico e social (dentro do contexto em que se realizam). Aspectos das relações humanas e o contexto em que ocorre a produção artística concorrem para a perspectiva sobre o tema na sociedade contemporânea, entendendo que, ao invés de distinção, a arte, por meio da experiência, é um objeto de democratização, veículo pelo qual a cidade partilha o sensível e tem voz política.

(...) é importante considerar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea, para nós, além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de arte representa um interstício social. (...) O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserida de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. (BOURRIAUD, 2011, p.22)

e

(...) qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2009, p.69).

⁶⁰ RANCIÈRE, Jaques. O Espectador Emancipado. 2009. 71p.; BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. 2011. pp.15-33.

Essas experiências não evocam apenas o espaço urbano como lugar de sociabilidade, mas também de reorganização urbana e, por conseguinte, de política cultural, que se refletem diretamente na economia local, no segmento cultural e na vida dos indivíduos (profissionais e espectadores), bem como nas formas de gestão dos produtos audiovisuais, seja do ponto de vista público ou do privado. Consta-se, assim, que as práticas estéticas respondem a um ambiente político-econômico que as forja. Constituem espaços de negociação e de atuação, e enquanto objetos vivos, modificam o seu entorno, uma vez que é o sujeito vivo que está no cerne dessa economia material e imaterial, formas de vivência e sobrevivência real e ideológica.

O que vemos na rua é uma juventude hiperativa pós-mercado – não porque as atividades desses jovens não gere valor em forma de produtos e invenções subjetivas, mas porque essas ações não são organizadas tendo o mercado como norte, apesar do interesse que o mercado possa ter nos restos, nas sobras subjetivas, estéticas e simbólicas das formas de vida desses jovens. (MIGLIORIN, 2012, p.300)

A necessidade de revisão dos pressupostos da economia política reside em alguns aspectos que podem ser aqui lembrados. A sociedade contemporânea repousa na incessante produção do novo, que implica na constante relação trabalho e vida. Para a economia, isso implica a inserção da incerteza e do desequilíbrio (COCCO et al., 2003, p.11). Assim, parecem necessárias novas políticas públicas que procurem dar conta de agentes que baseiam seus negócios na inovação. Do ponto de vista da teoria *schumpeteriana*, existem conceitos essenciais para entender o conhecimento no seio da economia contemporânea, como o de trajetórias tecnológicas, sistemas de inovação, *learning by using* e *learning by interacting*. Porém, para esse teórico, tal conhecimento seria inerente ao empresário, enquanto que para a teoria evolucionista estaria na empresa. Duas coisas parecem pertinentes em contraposição a essas visões: o conhecimento é um predicado de um sujeito; porém, esse sujeito está em qualquer lugar, pois sequer precisa ser empresário ou mesmo precisa estar “contratado” por uma firma. Aliás, pelas características da sociedade contemporânea, com fluxos de informação e pessoas intenso e desvinculados de amarras institucionais ou territoriais, a firma, tal como descrita pela economia tradicional ou evolucionista, não comporta esses valores.

Os autores propõem assim que uma metodologia que, tomando a hipótese do capitalismo cognitivo como verdadeira, leve em conta “a interação entre os agentes econômicos, o aspecto cumulativo decorrente do adensamento das interações ao longo o tempo e a orientação prática, direcionada à solução de problemas específicos (*problems solving*)” (COCCO et.al. p.13).

Empreendedor político é a classificação utilizada por Lazzarato e Negri (2001, p. 60) para explicar o papel do sujeito que faz a gestão e/ou a produção imaterial no cenário atual, na sua função de mediação e legitimação por meio da gestão dos fluxos para a inserção no mercado, nas redes de informação e de tecnologia, uma vez que a territorialidade tem apenas importância parcial.

A verdadeira qualificação do empreendedor político é aquela de conseguir colocar em sequência os segmentos de trabalho que não estão situados em continuidade e recuperar assim as externalidades implícitas produzidas pela cooperação produtiva ou mais geralmente, pela comunidade. (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 96)

Essa condição também põe em evidência a potencialidade da autonomia pós-fordista. Como diz Canclini (2003), “viver numa grande cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato.” (Ibid., p.286). Ao mesmo tempo que a urbanização predominante nas grandes cidades modifica os vínculos entre público e privado, também cria formas seletivas de sociabilidade. A fragmentação do espaço urbano se reflete na fragmentação das mobilizações sociais, implicando em novas formas de participação e reivindicação política, muitas fugindo à categorizações formais do fordismo: sindicato, associação, etc.; cada vez mais difíceis de serem encaixadas em classificações totalizantes. Vejamos, por exemplo, as performances políticas citadas acima. Bem como as constantes coproduções entre grupos e empresas espalhadas por todo o território brasileiro, independente da proximidade geográfica, ancoradas em afinidades estéticas, políticas e ideológicas, concretizadas por meio de alianças contratuais formais ou não, com ou sem financiamento, cujas potencialidades, experiências e recursos são agrupados para a consecução dos objetivos: o filme.

Por um lado, há um centro que vende homogeneidade – *diferença modulada*, ou seja, a vida como invenção organizada para o turista e para o consumidor; por outro, há uma periferia excessiva e explosiva em heterogeneidade que alimenta o centro. E aqui a noção de centro e periferia é menos geográfica do que simbólica. Essa modulação feita pelo centro, esse carregar da periferia para o centro, das criações do *qualquer um* para o consumo de vidas, em formas de tênis, museus ou *design*, encontra frequentes obstáculos, excessos, desacordos. Um deles é a própria falência da separação centro/periferia. (MIGLIORIN, 2012, p.298).

Quando se observa o movimento econômico e cultural de desterritorialização é acompanhado por um de reterritorialização, torna frágil a concepção de que os confrontos são centrais e geograficamente definidos. Por conseguinte, a noção de que o poder está distribuído de forma concêntrica, sendo maior no centro e dispersando-se a medida que nos afastamos para a periferia; ou mesmo que a noção de comunidade – como um sentido

totalizante que representa um Estado-nação compacto (CANCLINI, 2003, p.314) – é definida pela relação com um território específico, tornam-se questionáveis. No mínimo, insuficientes para dar conta da forma como os fluxos econômicos e simbólicos se dão na contemporaneidade. Por isso, buscar uma nova cartografia se faz necessário. “O processo de globalização deve ser visto em termos da complexa combinação das dinâmicas econômica e cultural, envolvendo confronto, contestação e negociação.” (ROBIN, 1997, p.44-45, tradução nossa).⁶¹

Uma tentativa é considerar as noções de *circuito* e *fronteira*, como categorias complementares que explicam a *hibridização* tendo em perspectiva as condições de agência e interação entre os (e dos) sujeitos, as novas conformações territoriais, as formas de produção e de sociabilidade. Aqui ocorrem circuitos simbólicos em que o poder se transfigura de forma oblíqua, posto que nós mesmos vivemos, impulsionados pelos espaços geográficos em que circulamos, uma forma híbrida de sociabilidade que vai do culto ao popular, do tradicional ao moderno, sem muitas vezes fazermos distinções de ordem valorativa ou política. Assim, parece que “a afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.” (CANCLINI, 2003, p.354).

As cidades podem ser espaços que dão impulsos decisivos a atividades auto-organizadas, aquelas que podem subtrair o tempo e o próprio espaço à lógica capitalista. Não como um complemento, subalterno, mas como opção de espaços de resistência, experimentação e sociabilidade alternativas ao modelo funcional tecnocrata capitalista. “A reconstrução de um mundo vivido e visível supõe cidades policêntricas, inteligíveis” (GORZ, 2004, p.114). O Estado, como instituição à frente da elaboração de políticas de incentivo, fomento, manutenção e difusão cultural, deve fazer suas escolhas considerando a influência dos territórios (a cidade, o estado, a região) e suas características (história, política, formas de sociabilidade), bem como a influência das trocas e fluxos desterritorializados da informação e do capital. “O que a globalização de fato traz à tona é uma nova base para pensarmos sobre a relação entre convergência cultural e diferença cultural.” (ROBINS, 1997, p. 42, tradução nossa)⁶². Esses são cenários e não entidades.

⁶¹ “The globalization process must be seen in terms of the complex interplay of economic and cultural dynamics, involving confrontation, contestation and negotiation.” (ROBIN, 1997, p.44-45).

⁶² “What globalization in fact brings into existence is a new basis for thinking about relation between cultural convergence and cultural difference.” (ROBINS, 1997, p. 42)

Muitas vezes a discussão de superação ou reestruturação das condições opressoras da atividade cultural recai sobre a ideia de que a situação social é passível de “entrada ou saída”, para usar as palavras de Canclini (2003), como um período histórico ao qual se escolha vincular ou não. Ou como um movimento estético a ser superado. A realidade, como já se afirmou, é bem mais ambígua e deslizando. Cada posição que os diferentes grupos ou campos artísticos, intelectuais ou políticos assumem na condução da política cultural estabelece uma relação de afinidade e contraposição com visões sobre a própria cultura, seja no ângulo da formação/educação, na gestão dos bens e do patrimônio culturais, ou da sua difusão. No fundo, essas posições competem por legitimidade, recursos financeiros e reconhecimento. Porém, adverte Migliorin que “a cultura não é gestora de desigualdades, nem promotora de sociabilidades, mas produtora de um desencaixe, de um dano, de uma avaria. Um dano que pode ser iniciado pela experiência estética em uma sala de ópera ou em uma biblioteca.” (MIGLIORIN, 2012, p.295). Yúdice (2013, p.45) já havia alertado para essa transmutação do modo como percebíamos a cultura e que papéis temos atribuído a ela nas últimas décadas, como recurso, instrumento de ação ideológica e política, com vistas a resolver também problemas econômicos (do discurso da tolerância cultural ao desenvolvimento sustentável), de maneira que “a *política cultural* tornou-se fator visível para repensar acordos coletivos”⁶³, uma expressão clara do que o autor chama de “conveniência da cultura”. Ao perder seu aspecto transcendente, a cultura é posicionada num cenário em que ela só recebe fomento quando é capaz de oferecer alguma forma e retorno, direto ou indireto, para *justificar* os investimentos.

Apresenta-se assim um paradoxo estrutural das políticas públicas e seu desejo democrático quando encara a cultura como algo que se adquire; ou como aquilo que somos, o ser como um ato, em sua subjetividade e ação no mundo. Por esse raciocínio, há uma decisão de quem leva a cultura a quem, de quem porta a cultura, e portanto, a decisão a ser tomada sobre o que é preciso ser visto por outros que não fazem cultura ou supostamente não a possuem. Ao contrário, é preciso pensar sob outro ponto de vista de que o ideal é fazer com que essa potência seja vivida sem que uma visão de mundo se sobreponha a outra.

Para que serve uma política que tenta abolir a heterogeneidade cultural? Para suprimir algumas diferenças e marcar outras. Divulgar massivamente o que alguns entendem por ‘cultura’ nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. Porque a divulgação massiva da arte ‘seleta’, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem (...). Os mecanismos de reforço da

⁶³ Grifo do autor.

distinção costumam ser recursos para produzir a hegemonia. (CANCLINI, 2003, p.155).

Em certa medida, toda tentativa de democratização pautada numa suposta equiparação de interpretação entre artista e público tem um gérmen de autoritarismo, se não é mesmo a possibilidade de dissenso, polissemia e interpretação que tornam a atividade artística mais interessante. “Podemos concluir que uma política democratizadora não é apenas a que socializa bens ‘legítimos’, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo” (CANCLINI, 2003, p.157)⁶⁴. Quando há uma cultura dominante (seja ela estatal, nacional ou internacional), o que ela deixa de fora? Por conseguinte, como se criam condições para que outras formas, diferentes dela, se manifestem e se comuniquem? Para responder a essas perguntas, deve-se olhar quais os princípios que organizam uma política, uma vez que uma aquela teoricamente mais democrática, afirma Canclini (2003), se dá quando consegue construir espaços reais de reconhecimento e desenvolvimento coletivos, bem como capaz de suscitar reflexões e críticas sobre o que impede essa sua natureza.

Considerar o potencial das relações sociais, do afeto e da subjetividade nas atividades de trabalho, isto é, o valor social da cooperação, sem recair no seu aprisionamento pelo capital é, ainda, pensar possibilidades de trocas, fontes de direitos e contabilidade que vão além da moeda, e acabam por nos proteger da insegurança e de precariedade provenientes da intermitência do trabalho assalariado contemporâneo. Gorz propõe que:

Cada círculo [de produção e compartilhamento] é um coletivo cujos membros apropriam-se do trabalho, da sua repartição, de sua divisão e definição, da aquisição, da difusão dos saberes, das competências, das técnicas. Isto ao menos potencialmente. Há aí uma experimentação social em grande escala que pode fazer entrever a seus atores uma outra sociedade e uma outra economia que abolem o assalariamento, o poder do dinheiro, a supremacia das ‘leis do mercado’ (mas não o próprio mercado); uma sociedade e uma economia retiradas do reino da ‘abstração real’, onde não será mais verdade ‘que pouco importa o trabalho, o importante é ter um’”. (GORZ, 2004, p.122, grifo do autor)

Nesse sentido, o autor evoca os princípios da economia da dádiva, decorrente da análise empregada por Mauss⁶⁵, como alternativa à economia da troca. A primeira, desterritorializa os espaços, tornando-os comuns, abertos e gratuitos. De outro lado, há uma tentativa constante de recodificação dos imateriais, através da criação de seus produtos ou

⁶⁴ Grifo do autor.

⁶⁵ Referência ao livro *Ensaio sobre a Dádiva*, publicado em 1925, em que Marcel Mauss explora a teoria da dádiva, com base na análise e etnografia do comportamento econômico de sociedades tribais, tema que será mais bem explorado no capítulo seguinte.

subprodutos, buscando reconduzir um movimento de patrimonialização, donde decorre tanto uma espécie de produtivismo hiperindustrial ou neindustrial, quanto o fortalecimento dos direitos de propriedade intelectual (BOUTANG, 2012, p.82).

Essa concepção de mundo, que prioriza a abundância, embora em experiências localizadas, representa um sistema vasto e duradouro, de modo que sua relevância permite ver nelas um valor sociológico geral, pois esses tipos de instituições, afirma Mauss (2013), forneceram a transição para as formas de direito e economia que conhecemos. Segundo o autor, a racionalidade não é a forma natural que motiva o ser humano a buscar seus bens, ele é motivado pelo prazer, pela satisfação pessoal e coletiva, pelo prazer de comungar, pelo prazer estético. Mas o propósito funcional, de utilidade, surge com fim e interesse políticos claros, que se incluíram uma imensa quantidade de instituições e acontecimentos econômicos entre eles, elevados à categoria de princípios, junto a noções de lucro e indivíduo. O *homo oeconomicus* foi criado, e colocado à nossa frente. No entanto, “o produtor sente de novo – como sempre sentiu, mas desta vez de forma aguda – que troca mais do que um produto ou um tempo de trabalho, ele sente que dá algo de si: seu tempo de vida. Quer portanto ser recompensado, mesmo com moderação, por essa dádiva. E recusar-lhe essa recompensa é incitá-lo à preguiça e ao menor rendimento” (MAUSS, 2013, p.131). No caso de artistas, artesão, professores e afins, além daquele tempo em que estão em contato com o público ou vertem diretamente sobre a produção, compreende sobretudo o tempo de formação, inspiração, pesquisa e reflexão, que não é facilmente visível e identificável. Embora pouco fácil de ser calculado, em termos financeiros ou contáveis, é essencial à qualidade final do seu trabalho.

Essa estratégia de acelerar a difusão e desacelerar a socialização faz com que a riqueza deva ser difusa (pública) ao mesmo tempo que não possa ser socializada (comum). O que é público torna-se aqui antagônico daquilo que é comum. (MALINI, 2009, p.195)

Ao invés de sobredeterminar, isto é, ao invés de optar pelo autocentramento de formas institucionalizadas de política cultural, o Estado pode aproveitar o potencial das comunidades e da auto-organização, chamando-os a contribuir como atores essenciais nas decisões e mediações políticas sobre a política cultural. O próprio Estado precisa rever sua condição diante das mudanças que tomaram lugar no mundo na sedimentação do capitalismo pós-industrial.

aparece pela primeira vez um Estado emancipado de toda territorialidade e cujo poder, ainda que imposto do exterior dos Estados territorializados, não recria fora deles um outro lugar do político. Ao contrário, é independente e separado da sociedade, situado em um não-lugar de onde limita e regulamenta o poder das sociedades de dispor do seu lugar.” (GORZ, 2004, p.22-23).

Será tão necessário perpetuar a sociedade do trabalho através dos meios institucionais? Capitalizar as *competências relacionais*, aprisionando o indivíduo (e aquilo que ele tem de mais humano) no modelo funcional? Em que bases deve o Estado pensar a política pública para a cultura? Temas a serem discutidos nas páginas seguintes.

O desafio, nos parece, é conciliar a necessidade de remuneração adequada ao trabalho dos agentes e de seus produtos baseados no conhecimento e na força do trabalho vivo, sem que isso destrua a natureza social e democrática desses bens, a serem partilhados por todas as sociedades e territórios.

[...] o trabalho será desmedido, já que a informação e a cultura imputadas num bem ou num processo são algo impossível de se mensurar em quantidade de tempo. É algo que está além da medida.” (MALINI, 2009, p.199)

Nesse sentido, o Estado é chamado a cumprir um papel fundamental na regulação de mercado e na geração de políticas públicas (de fomento, difusão, proteção) que deem conta de novas formas de trabalho e vida, respeitando tanto o agente produtor inovador – que precisa estabilizar-se ao mesmo tempo que mantém sua atividade criativa – quanto o consumidor, que tem direito de acesso a esses bens dos quais, tantas vezes, é um coprodutor. À academia caberia dar substrato conceitual – e pessoalmente acredito que será com base na escuta dos personagens reais, na observação de campo – aos agentes do mercado e ao Estado, a fim de que o ciclo de produção e inovação seja potencialmente virtuoso. Potencializar a ideia de que o conhecimento é uma força produtiva imediata.

CAPÍTULO 2 – PROMETEU DESACORRENTADO. INTERAÇÕES ENTRE CULTURA, ECONOMIA E DESENVOLVIMENTO.

Sabe-se que cultura é um termo que tem sido amplamente empregado, ao longo dos dois últimos séculos, como uma espécie de guarda-chuva e, à semelhança do objeto na vida real, sua função é proteger das intempéries, faça chuva ou sol. Temos dado muita importância à execução da sua função e a sua forma, mas eventualmente negligenciado, aquilo que parece ser a razão de ser de sua existência, isto é, aquilo que é protegido. Os usos da cultura, parafraseando Yúdice (2013), tem encapsulado os mais diversos valores e discursos e do ponto de vista acadêmico há que se buscar alguma precisão no seu emprego. Na impossibilidade da exatidão, buscamos desvendar os fios dessa intrincada trama que se denomina cultura. Afinal, trata-se de assumir a abertura ao improvável e ao impreciso como riquezas desse campo. Porém, a amplitude no emprego do termo conduz a um conjunto de generalidades que podem ser bem nocivas ao trabalho do pesquisador. A importância dessa definição é metodológica, mas é também política, já que essa imprecisão – presente dentro e entre as diferentes disciplinas que se dedicam ao tema da cultura – invoca valores, procedimentos teóricos e práticos diferentes, correntes de pensamento que não raro se opõem. Na prática, os reflexos são sentidos em muitas frentes, como na condução do processo de definição dos objetivos, implementação e avaliação das políticas públicas para a cultura, assunto do capítulo seguinte.

De outra parte, a Economia, como disciplina e como vivência, tornou-se eixo gravitacional das sociedades (ao menos na maioria das sociedades ocidentais). Ao longo dos anos, seu domínio saltou da gestão de práticas essencialmente econômicas para os demais campos de atuação humana: urbanização, tecnologia, ciência, educação, etc. Não seria diferente com a cultura. É preciso dizer que entre os agentes do campo cultural, incluído o cinematográfico, é comum encontrar reações negativas quando se pauta uma discussão que alinha cultura e economia. Embora pessoalmente não tome parte nessa visão negativa acerca do binômio Economia e Cultura, por razões óbvias, ela não é infundada. Esse receio se deve, entre outras razões, à predominância de correntes de pensamento econômico que agem em nome da racionalidade e do progresso, baseando-se no modelo utilitarista dos agentes e na autorregulação da economia de mercado. Fruto de uma visão de desenvolvimento que deixou de fora o *humano*, um dos elementos fundamentais para sua conquista, o processo de evolução histórica das sociedades priorizou o regime de acumulação de capital, isto é, o crescimento. Essa espécie de colonização do pensamento e das ações nos setores públicos e

privados, que foi encampada pelos países ditos desenvolvidos especialmente após o período pós II Guerra, levou à adoção de medidas centradas num modelo de desenvolvimento de via única: o do desenvolvimento econômico. E assim o fez porque efetivamente só reconhece a existência do *homo economicus*, cujos interesses, hábitos, comportamentos e preferências formam o horizonte dos objetivos do desenvolvimento. Entretanto esse modelo provou-se incompleto e errôneo em vários aspectos, colecionando resultados que foram duramente sentidos, especialmente nos países ora considerados subdesenvolvidos: transferência de tecnologia com suplante das tradições locais, domesticação da atividade criadora e artística, processo de inovação limitado, crescimento urbano desorganizado, entre outras consequências desastrosas. Mesmo nos países até ali considerados desenvolvidos, a partir das décadas de 1970 e 1980, o modelo dava sinais de falência: uma economia baseada na industrialização, utilizando-se da exploração desenfreada de recursos naturais não-renováveis, num ritmo de consumo igualmente crescente; em contraposição, estagnação no crescimento populacional em partes do globo (o que representava diminuição de mercado de consumo), enquanto crescia em outros territórios do mundo, onde se registravam problemas de distribuição de renda e de qualidade de vida adequados (o que inviabilizava os planos de expansão de mercados dos países do primeiro grupo). Juntos, esses fatores demonstravam a falha estrutural do modelo do crescimento econômico a todo custo. Onde houve aumento de índices econômicos (como o PIB), identificou-se também um aumento das desigualdades internas e a intensificação da dependência dos países ditos de terceiro mundo em relação aos países considerados desenvolvidos. Em outras palavras, a riqueza não se aliava à justiça redistributiva, ao aumento da qualidade de vida, o direito à escolha ou à ideia de aumento de liberdades⁶⁶, cujas prerrogativas incluíam a garantia de aspectos básicos da cidadania: erradicação da fome e da pobreza, liberdade política e religiosa, entre outros.

Não à toa, diversos pesquisadores da área, bem como instituições que se ocupavam de temas afins ao desenvolvimento econômico e à cultura (bancos de desenvolvimento, Governos, Unesco e afins) a partir das décadas de 1970 e seguintes, encampam novos estudos, pesquisas, modelos, planos e práticas com vistas a provocar uma nova compreensão

⁶⁶ Na perspectiva de Amartya Sen (2000), o desenvolvimento não pode ter a maximização de riqueza como fim único do desenvolvimento, ou seja, um fim em si mesmo. A riqueza é útil a alguma outra coisa, aquilo que valorizamos. Essa possibilidade de agir com base em escolhas e eleger realizar aquilo que nos é válido não apenas é um sinal de liberdade como é a prova de que desfruta-se da capacidade para alcançar a qualidade de vida que interessa. Essa visão inclui processos que permitem essa liberdade de ação e oportunidades reais de que as pessoas desfrutam, pois a liberdade é entendida como um elemento constitutivo básico para a expansão das capacidades. Assim os indivíduos garantem sua condição de agentes, ou seja, “alguém que age e ocasiona mudança e cujas realizações podem ser julgadas de acordo com seus próprios valores e objetivos.” (SEN, 2000, p.33).

sobre os modelos de desenvolvimento aplicados até então. A partir de uma compreensão de que o desenvolvimento não se daria por uma via única, a econômica, tentou-se devolver à cultura seu papel central para o florescimento de desenvolvimento integral, posto que esse é o solo de onde se geram recursos e capitais diversos para que as áreas específicas de conhecimento e atuação humana possam contribuir para a sociedade. Além da economia, também a tecnologia, a sociologia, a ecologia e tantos outros domínios poderiam – e deveriam – contribuir para esse desenvolvimento, que tivesse o homem como centro gravitacional. Com essa mudança de rota, os veículos para a consecução dos objetivos tiveram também seu grau de modificação. Seria necessário, portanto, pensar novos objetivos, novas políticas, diferentes sistemas de avaliação e parâmetros outros que não apenas os quantitativos.

Neste capítulo, busco delinear – ainda que de forma resumida – as correntes de pensamento que aliam economia, cultura e desenvolvimento, e seus desdobramentos, especialmente para a Economia da Cultura e das Artes. Uma vez que a disciplina econômica parece ter assumido a dianteira nos debates referentes a um espectro bastante amplo de atividades humanas, a despeito de real aplicabilidade e de sua eficácia para cada um dos casos, parece-me justo que a cultura, retome o seu lugar de fala na questão. O título que abre esse capítulo é uma tentativa de apontar as motivações que me guiam na sua escritura.

Na mitologia grega, o mito de Prometeu acorrentado costuma ser interpretado como uma leitura bastante representativa da relação entre deuses e homens e para a análise do passado e do presente históricos. Prometeu foi acorrentado por Zeus a uma pedra, e era visitado por uma águia que vinha comer o seu fígado exposto durante o dia e recuperava-se à noite, para voltar a ser atormentado no dia seguinte pela ave. A punição veio pelo fato de Prometeu ter enganado Zeus, mais de uma vez, além de ter entregue o fogo aos homens, representativo da sabedoria. Considerado o titã criador da humanidade, o grande significado do mito está relacionado com a condição humana e a criação da cultura. Para os gregos na Antiguidade, o fogo está associado à luta pela liberdade. Com ele Prometeu teria dado, além de condições de vida e desenvolvimento, também as artes e a ciência à humanidade. E, para a sociedade contemporânea, a cultura é essa condição de vida, meio e fim da liberdade e do desenvolvimento. “Prometeu desacorrentado” é também o título de livro célebre de David Landes⁶⁷, que analisa a relação entre a tecnologia e o desenvolvimento econômico, tendo por base a experiência britânica pós revolução industrial. De visão liberal, Landes sustenta a tese

⁶⁷ Prometeu Desacorrentado: transformação tecnológica e desenvolvimento industrial na Europa ocidental, desde 1750 até a nossa época, de David S. Landes, publicado na década de 1960 nos Estados Unidos.

de que a iniciativa individual é a chave para explicar os modelos e ondas de desenvolvimento que ocorreram a partir da Revolução Industrial, cujos valores são a eficiência e a racionalidade. Destaca ainda as condições estruturais que favorecem o progresso e relativiza o papel do Estado para a consecução dos objetivos desse desenvolvimento, celebrando a capacidade de criação e inventividades humanas para o sucesso do projeto capitalista.

Entretanto, parecemos atados, acorrentados, aos paradigmas do economicismo, da crença no liberalismo como modo de regulação social. Prometeu foi salvo por Hércules, que tinha uma força extraordinária, meio homem meio deus, matou a águia e quebrou as correntes que mantinham Prometeu refém da tirania de Zeus. Sugiro, portanto, entender esse capítulo como uma tentativa de *libertar Prometeu*, tendo como pivô desta narrativa os bens culturais que são, por natureza, híbridos, como Hércules, porém, propondo uma visão que relativiza as certezas das teorias neoclássicas da economia.

O capítulo inclui um debate sobre as implicações das diretrizes que visam ao desenvolvimento econômico sobre as atividades produtivas humanas, com especial atenção para a cultura. Para tanto, propõe uma reflexão sobre a própria disciplina de Economia e o efeito que causou no entendimento da Cultura, como meio e contexto, e como um segmento de produção de onde partem bens, serviços e expressões que circulam como ativos econômicos. Após tal incursão, promove uma análise sobre os temas do trabalho e do valor no campo cultural na sociedade contemporânea, tendo como pano de fundo o capitalismo pós-fordista ou cognitivo. Em resumo, esse capítulo funciona como uma preparação de terreno, um convite à inversão na forma como a sociedade tem pensado a relação entre os dois eixos estruturantes de nosso desenvolvimento: a economia e a cultura. A intenção de revelar a paisagem na qual se assentam as políticas públicas para o cinema no Brasil, as características de sua cadeia produtiva e as interações que se dão entre os integrantes do segmento: sua relação com o Estado, as problemáticas relacionadas à diversidade cultural e as contingências territoriais existentes, temas estes a serem abordados no capítulo seguinte desse estudo.

2.1 Da rotação dos astros. Ou, de quando a economia tornou-se central para a cultura e vice-versa.

Não foi há tantos milênios atrás. Era a economia um produto da cultura e não o contrário. Foi uma mudança na perspectiva social acerca do objetivo das atividades produtivas que instaurou um processo histórico tendente à racionalização e à burocratização. Saiu-se da ideia da produção como atividade de subsistência para a produção com o objetivo

de acumulação que, associada a aspectos religiosos e filosóficos, conferiu à economia um lugar de destaque nas sociedades. “Quaisquer que sejam as considerações da escola, é indiscutível que não teria havido, historicamente, economia sem cultura.” (DUPUIS, 1991, p.43, tradução nossa)⁶⁸.

O capitalismo, nascido desse conjunto de condições culturais (concepções religiosas, espirituais e éticas), aliado a condições primitivas de acumulação, bem como tecnológicas e de urbanização, soube se desvencilhar de suas origens encontrando uma forma de tornar-se um fator estruturante da sociedade, um regime fundamental de regulação das atividades humanas. É a partir da modernidade, então, que a economia assume esse lugar central e se desenvolve sobretudo sob o prisma da racionalidade capitalista, buscando o desenvolvimento e o progresso social. Não é difícil encontrar indícios, mesmo nas correntes de pensamento fundadoras da disciplina econômica, que afirmem o papel central do bem-estar individual, isto é, do homem, como objetivo do desenvolvimento geral social e econômico. Porém, a economia de mercado e o capitalismo suplantaram evidências de que a melhora contínua do bem-estar individual é codependente de benefícios de ordem coletiva.

Nos últimos séculos, o paradigma neoclássico, que inclui um modelo de racionalismo utilitário na tomada de decisões, originalmente aplicado aos mercados competitivos, tem exercido um monopólio sobre o pensamento exercido nos mais variados campos de atuação humana, expandindo-se para as relações de família, casamento, filantropia, política, leis e, inclusive, para a produção e o consumo das artes. Entretanto, afirma Throsby que: “a despeito do seu imperialismo intelectual, a economia neoclássica é de fato bem restritiva em suas hipóteses, bastante constrangida na sua mecânica e finalmente limitada no seu poder explicativo” (THROSBY, 2011, p.2, tradução nossa)⁶⁹. Por isso mesmo, é alvo de críticas dentro e fora da disciplina, podendo ser contestado por outras escolas econômicas, com diferentes paradigmas, que oferecem outras possibilidades analíticas para o funcionamento da economia. Inclusive o fenômeno cultural.

A economia dominante tem se construído com base numa visão através da qual a evolução das estruturas sociais e econômicas é um processo dinâmico e histórico, cuja lógica interna é ditada pela racionalidade. Infelizmente, o desenvolvimento foi visto dessa forma durante muito tempo, deixando em segundo plano todas as preocupações sociais, culturais e políticas, estas últimas consideradas como

⁶⁸“Quelles que soient les considérations d'école, il est indiscutable qu'il y aurait pas eu, historiquement, d'économie sans culture.” (DUPUIS, 1991, p.43).

⁶⁹“Yet despite its intellectual imperialism, neoclassical economics is in fact quite restrictive in its assumptions, highly constrained in its mechanics and ultimately limited in explanatory power” (THROSBY, 2011, p.2).

consequências lógicas do desenvolvimento econômico. (DUPUIS, 1991, p.38, tradução nossa)⁷⁰

De outra parte, a autonomia que assumiu a disciplina econômica em relação às demais esferas de conhecimento, aliada à visão positiva da História e à crença na neutralidade da racionalidade evolutiva da humanidade, refletiu-se nas escolas e modelos de análise aplicados. A grosso modo, esses modelos de análise de tendências e resultados tinham como premissa que os elementos (agentes econômicos) atuavam e tomavam decisões baseando-se em racionalidade individual, na busca de maximizar a utilidade dos bens e serviços adquiridos. Implicitamente, tem-se por garantido que as informações que circulam num determinado ambiente de ação são igualmente acessíveis a todos e que o mercado tende a um equilíbrio natural. A observação desse comportamento levaria a conclusões de caráter universalmente aplicáveis, relevantes para todas as circunstâncias, em nível micro e macro, a despeito do contexto histórico, social ou cultural das situações analisadas. A abordagem da arte e da cultura pela economia tem sido, portanto, orientada pela teoria da escolha racional (TER), como teoria capaz de explicar muitas áreas do comportamento humano e, nesse sentido, tem quatro características principais (FREY, 2000, p.21-22): a) as unidades de ação, isto é, os agentes a serem estudados como unidades metodológicas são os indivíduos (mas não grupos), Estados e sociedades (como um todo), embora se admita que eles interagem entre si; b) as preferências individuais, restrições de recursos, de tempo e convenções influenciam diretamente o comportamento individual; c) entende-se que o indivíduo, está mormente em busca de satisfazer seus próprios interesses, e o seu comportamento é determinado por incentivos; d) as mudanças de comportamento são compreendidas, em sua maioria, como consequências de mudanças no contexto e restrições, posto que as preferências são mais observáveis, permitindo extrair proposições empiricamente testáveis. Em determinado momento da evolução da disciplina econômica – especialmente a escola institucionalista e suas derivações – passa a entender as instituições como fatores condicionantes de diversas situações, para as interações entre os agentes econômicos, bem como mais diretamente influente sobre os indivíduos. Essas instituições assumem diversas formas quando implicadas no sistema de tomada de decisão, como normas, tradições, formas de regulação, bem como as organizações em si, elementos que importam para o comportamento humano. Vistas como tal,

⁷⁰ “L’économie dominante s’est en effet bâtie sur une vision dans laquelle l’évolution des structures sociales et économiques est un processus dynamique et historique dont la logique interne est dictée par la rationalité. Malheureusement, le développement a longtemps été ainsi envisagé en rejetant au seconde plan toutes préoccupations sociales, culturelles et politiques, celles-ci étant considérées comme des conséquences logiques du développement économique.” (DUPUIS, 1991, p.38).

os estudos orientados pela economia pensam as instituições de forma comparativa, ou seja, analisa-se como seus diferentes comportamentos provocam diferentes respostas nos agentes econômicos. Esse procedimento é bastante presente na análise do papel do Estado, por exemplo, como instituição soberana e insubstituível na regulação do mercado, elemento que não pode sobreviver sem regras, normas e valores. Estado e mercado são, portanto, entes que se complementam. A título de exemplo, as mudanças na condução das formas de fomento público influenciam as produções cinematográficas, pensadas dentro de um determinado recorte temporal. Esse é um das premissas de análise desse trabalho, assunto que será melhor discutido no capítulo seguinte. Mas desde já é possível levantar algumas questões importantes para os objetivos desse capítulo e do estudo como um todo:

- se a racionalidade pode ser definida como uma relação ótima entre meios e fins⁷¹, existem limitações ao tomar-se a racionalidade instrumental como um princípio universal, pois ela não explica desvios de comportamentos, face às respostas individuais esperadas para determinadas situações; ele só poderia ser aplicada em contextos fixos e/ou estáveis, ou seja, distante das situações reais, poderia-se dizer;

- teóricos diversos da disciplina econômica apontaram para maneiras distintas de tentar fugir ao reducionismo da TER (MEIRELES, 2012), ao buscarem conciliações e flexibilizações que incluem os diferentes contextos externos à ação, como possíveis relações causais. Fossem essas causas subjetivas (sistema de crenças e valores, motivações) ou contextuais (assimetria de informações, sistema de regras e normas, punições e compensações institucionais), que ancoram e delimitam a racionalidade dos agentes;

- por conseguinte, dá-se à agência humana a capacidade de escolha, para a qual concorrem aspectos racionais, mas também subjetivos e não instrumentais, mas que compõem um outro sentido de racionalidade (as ações podem ser coerentes ou não com a resposta eficiente ótima, e ainda estarem em desacordo ou não com aspectos individuais internos, isto é, um sistema lógico próprio);

- As premissas desse ponto de vista sobre a racionalidade aporta, além de aspectos econômicos, também religiosos, artísticos e emocionais. Essa abordagem será muito útil ao analisarem-se situações em que há, por exemplo, benefícios coletivos ou em que a satisfação está na ação em si, em que o meio é o próprio fim. O processo de decisão é, portanto, um cálculo que admite certo grau de arbitrariedade, então a racionalidade pode ser entendida

⁷¹ Aspecto convergente das definições utilizadas na TER/RCT (Rational Choice Theory).

como um contínuo entre as possibilidades *objetivas* (coerções estruturais, custos de transação, utilidade) e aspectos causais (crenças, desejos, critérios e crenças atreladas ao contexto)⁷².

Também no próximo capítulo trataremos das questões da institucionalidade na cultura, sua formação e atuação, defendendo que as instituições não podem ser vistas como uma abstração absoluta, que saem impunes do processo de interação com os agentes individuais. À semelhança das convenções, as instituições representam cristalizações, produtos sócio-históricos cuja conformação é um processo em continuidade, de retroalimentação entre agentes individuais, organizações e outras estruturas. Afinal, as instituições são feitas de sujeitos e não se sustentam sem essa validação social.

Mesmo com essa perspectiva sobre as limitações das teorias econômicas em explicar algumas faces do comportamento humano (individual e social), o fato é que a disciplina foi se conformando como um ente independente o suficiente para atuar como estruturador dos demais. A base do alijamento da esfera econômica e sua aparente autonomia em relação às demais esferas da organização social reside na transição do mercantilismo para o capitalismo comercial e industrial. A especialização, a introdução da racionalidade tecnológica e a divisão do trabalho, como reflexos da introdução do capitalismo na organização da produção. Todos esses elementos, incluindo o trabalhador, são considerados aspectos abstratos da gerência da produtividade.

Até o século XVII essa noção de desenvolvimento (como crescimento econômico atrelado ao regime de acumulação) efetivamente não existia. E a razão era cultural: “valores que encorajam a acumulação de capital com uma visão para incrementar a produção e a produtividade não existiam. (...) Foi a Reforma Protestante que primeiro produziu o desenvolvimento econômico na Europa do Norte e na América do Norte” (GRONDONA, 2000, p.54, tradução nossa)⁷³. Desde então, os países entraram numa corrida que os dividiu, pouco a pouco, entre aqueles que concentravam e os que não concentravam condições para o desenvolvimento, movimento que pode ser bem exemplificado pelos processos de colonização. As opções não eram muitas entre a adoção de padrões específicos de condução político-econômicos para desenvolverem-se ou aterem-se a sua cultura, isto é, sua identidade. Uma sendo, portanto, negação da outra, de onde derivam percepções equivocadas sobre certas características socioculturais, como a de que toda tradição representa atraso. Basicamente,

⁷² Para uma análise histórica mais aprofundada sobre a RCT (Racional Choice Theory) e sua evolução conceitual, cf Meireles (2012), que contempla os aspectos mais relevantes de sua aplicabilidade, passando pelo quadro de análise das teorias da racionalidade perfeita e da racionalidade imperfeita.

⁷³ “values that encouraged capital accumulation with a view to increased production and productivity did not exist. (...) It was the Protestant Reformation that first produced economic development in northern Europe and North America” (GRONDONA, 2000, p.54).

dividia-se o mundo entre os países favoráveis ou resistentes ao desenvolvimento, assim classificados por meio da existência de aspectos culturais e do seu sistema de valores: religião; sistema político; concepção de riqueza, de competitividade, autoridade; ênfase dada à racionalidade; valor/avaliação do trabalho; entre outros. A conclusão é simples, conforme aponta Grondona, “Podemos então dizer que o desenvolvimento econômico é um processo cultural” (GRONDONA, 2000, p.46, tradução nossa)⁷⁴. Segundo a visão clássica, desenvolvimento ou subdesenvolvimento não são imposições externas às sociedades, mas derivam de suas próprias escolhas. O paradoxo é justamente que somente os valores econômicos não são suficientes para garantir o desenvolvimento econômico, posto que o sistema de valores aceitos ou rejeitados pelas nações são do campo cultural. Porém, foi a cultura que teve que se adequar aos sistema de valores econômicos e não o contrário. É o mesmo autor que fornece os argumentos para questionar essa visão míope sobre o papel da cultura para o desenvolvimento. Grondona (Ibid.) informa que os valores econômicos são instrumentais, portanto o desenvolvimento econômico não pode depender apenas deles, ou uma vez que sejam atingidos, esgota-se a necessidade de seguir-se com sua busca. Se eles são instrumentais, o próprio desenvolvimento econômico não pode, igualmente, ser entendido como um fim em si mesmo. Dessa forma, ele reproduz a contradição da acumulação de capital como objetivo do desenvolvimento. Ele não fornece uma ponte para objetivos a longo prazo e de amplo espectro. E se o próprio autor argumenta que é a cultura um fator determinante para a consecução dos objetivos do desenvolvimento, o sistema de valores sociais e culturais de uma comunidade é que deveriam ser o norte para a definição dos objetivos de um planejamento de desenvolvimento sustentável. Mas a inversão dessa perspectiva é que predominou.

Em graus e formas diferentes, passando por guerras ou privações sociais e políticas, os países variaram na adoção de certas medidas requeridas pelo modelo de desenvolvimento capitalista. Mas foi sobretudo no século XX, após a II Guerra Mundial, que a maioria dos países adotou (salvo algumas raras e reconhecidas exceções) medidas que os levariam ao desenvolvimento orientado pelo crescimento econômico. Mesmo sabendo que os pioneiros dos fundamentos do conceito moderno de renda, que remonta ao século XVII por Petty, pensaram a contabilidade nacional com base na renda, mas não restrita a ela, cuja importância é instrumental e dependente de circunstâncias (SEN, 2000, p.40), a tendência geral da aplicação da ciência econômica moderna pode ser descrita como uma aposta na acumulação.

⁷⁴ “We may thus say that economic development is a cultural process” (2000, p.46).

Na segunda metade do século XX, as contradições sociais que advinham do processo de acumulação capitalista eram notórias: urbanização desordenada, empobrecimento de áreas rurais, marginalização e precarização do trabalho, para citar as mais importantes. O alerta para o esgotamento do modelo, feito por pensadores especialmente preocupados com exploração da renda, a estagnação da produtividade e a incapacidade de manter a produção para uma demografia crescente, foi respondido com a previsão baseada no espírito hegeliano de uma evolução através da racionalidade instrumental. Essas contradições internas eram vistas apenas como um passo transitório para a sociedade mais evoluída (FURTADO, 2013, p.202-203).

Como herdeiros de Keynes, orbitaram em torno de afirmações de que as instabilidades constatadas na economia capitalista eram *ajustes* para a recuperação do equilíbrio. Essa tradição, que gerou diversos modelos de crescimento, foi benéfica em vários sentidos no plano macroeconômico, especialmente ao considerar a política econômica no tocante à necessidade da tomada de decisões centralizadas e de grande alcance. Porém, filiados a uma tradição da economia clássica, para os teóricos o progresso técnico passou a ser entendido como um fator isolado, o que dificultou as análises que considerassem situações não estáticas. Esse tipo de postura impediu a incorporação de situações e elementos exteriores ao quadro analisado de forma hermética, isto é, consideravam-se apenas os elementos puros que compunham a produção. Não é incorreto dizer, portanto, que a economia seguiu incapaz ou escassamente capaz de dar respostas à integração do não econômico, isto é, de integrar as estruturas das transformações sociais às análises econômicas com vistas ao desenvolvimento, fosse nos países industrializados ou não (FURTADO, 2013, p.207).

O progresso da técnica tendeu a substituir os recursos escassos ou não renováveis. Ao invés de servir como fator de desenvolvimento, tornou-se um fim e deveria manter a expansão do consumo, pela evolução do conjunto do sistema produtivo, mas também promover a difusão social dos bens finais. Porém, numa estrutura social extremamente desigual, esse fim não se efetiva sem que haja prejuízo para o conjunto geral, pois grande parte da população não atinge a renda necessária para acessar esses bens.

Outro reflexo contraditório é que na margem do mercado não há diversificação, pois é uma minoria que segue detendo meios e recursos para explorar a produção mercantil. E sem promover o desenvolvimento – e não crescimento – da base consumidora, tanto em termos econômicos e financeiros quanto em termos de capital simbólico e intelectual, uma minoria de produtores compete entre si dentro de um pequeno percentual explorável de mercado. Essa conjuntura é desfavorável também para as condições da promoção e diversificação dos produtos ou mesmo de inovação, uma possível saída para a crise do sistema, fatores que

podem promover um aumento na margem de consumo. São falhas que se tornam impeditivos estruturais da própria ideia de desenvolvimento racional, quando tomada apenas da perspectiva do crescimento econômico.

Na prática, conforme aponta Sen (2000, p.34), é esse tipo de análise de políticas econômicas mais tradicionais que enfatiza o bem-estar com base na concentração de renda e riqueza do indivíduo, por meio de uma visão utilitarista da satisfação mental. Não se nega que existem encadeamentos entre privações de renda e privações de capacidade, mas é importante lembrar que existem outras influências sobre as capacidades individuais e as liberdades efetivas dos sujeitos. As conexões existem mas a base informacional deve ser integrada por um quadro mais amplo de análise de êxito e de privação. Pessoalmente, acredito que existe uma correspondência entre esse raciocínio e a maneira como se formulam as políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, e que são também, a pedra fundamental das metodologias de avaliação ex-post das medidas adotadas, dos produtos gerados e do desempenho dos agentes econômicos. Como avaliar algo essencialmente criativo, artístico, mormente por critérios contábeis? Em primeiro lugar, os relatórios de análise de mercado da Ancine, por exemplo, priorizam aspectos de público, renda, quantidade de obras lançadas ou licenciadas para as diversas janelas (salas de cinema, DVD, Blu-ray, etc.) e diferentes mercados; do quadro evolutivo de captação via leis de incentivo/mecenato ou fomento direto. Nos últimos dois últimos anos, o anuário estatístico tem incluído uma análise mais extensa, de caráter interpretativo dos dados, relativizando as informações contábeis com seu impacto conjuntural sobre o mercado, como a identificação das obras de longa-metragem lançadas por diretores estreantes e a proporção de filmes lançados por mulheres. O Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2014 (ANCINE, 2015) apresenta, por exemplo, uma visão detalhada do *market share* do filme brasileiro, explicitando a relação entre o tamanho do lançamento (quantidade de cópias/salas) e resultado de público dos filmes (ingressos vendidos/renda bruta). Por outro lado, ele não é instrumento suficiente para análises que tracem nuances do mercado, das preferências do consumidor, o que ajudaria a pensar os fluxos do consumo, impacto dos produtos e das ações públicas no segmento. Seria importante, por exemplo, ao apontar a quantidade de público por gênero de filmes lançados, analisar o conteúdo do filme (dentro da categoria ficção, por exemplo, há uma extensa gama de possibilidades tipológicas e narrativas); ou quando apresentar o *ranking* das maiores bilheterias, ressaltar caso a caso o contexto que propiciou esse resultado positivo, ou o contrário (como aspectos da distribuição e exibição). Não existem, igualmente, análises que apontem o retorno sobre o investimento que relativizem o entendimento de sucesso ou fracasso dos filmes e seus resultados de

público, considerando o somatório de desempenho em mais de uma janela explorada pelo filme. Em segundo lugar, é preciso citar a lacuna de análises de caráter qualitativo, como seria um estudo de impacto das obras lançadas, observando-se as externalidades alcançadas e os efeitos multiplicadores das produções. Estes poderiam incluir a representação do cinema brasileiro no exterior (que filmes alcançam isso, de que forma e possíveis razões para tal; qual a imagem que eles promovem, etc.), geração de emprego e renda que auxiliam o desenvolvimento endógeno, são algumas das inúmeras possibilidades. Se o diferencial do bem ou serviço cultural está em sua capacidade de ser veículo de narrativas, por que estas estão sempre minimizadas nas análises de eficiência? Por que a análise custo/benefício está focada essencialmente em elementos contábeis e tangíveis?

A tarefa da macroeconomia, em termos políticos, era oferecer informações que servissem de parâmetro para a análise do grau de desenvolvimento das sociedades, bem como os meios para atingir os objetivos desejados, através dos seus instrumentos de avaliação. Mas é preciso ter em mente que a ciência econômica não é neutra, uma vez que ela mesma é fruto de condicionamentos históricos e sociais, dotada de valores, para dizer o mínimo. Some-se o fato de que os objetivos eram fortemente orientados por uma crença na primazia da propriedade individual, isto é, dos bens privados. Então, as análises do produto interno bruto, da renda per capita e indicadores diversos (de emprego/desemprego, crescimento/retração e inflação) podem ser bem ancorados por esse instrumental, mas não são capazes de dar outras respostas, de caráter mais amplo, especialmente as que fogem ao raciocínio de que o desenvolvimento corresponde essencialmente ao desenvolvimento econômico, uma vez que este traduz-se essencialmente por crescimento econômico. “Existem boas razões para que se veja a pobreza como uma privação de capacidades básicas e não apenas como baixa renda” (SEN, 2000,p.35).

A partir dessa perspectiva, a descrição e a análise do comportamento econômico das sociedades, as teorias de valor, de precificação e afins tendem a refletir aspectos isolados. Sabe-se porém, reafirma Throsby (2011, p.09), que do ponto de vista da organização social os agentes econômicos vivem, respiram e tomam decisões dentro de um determinado ambiente e que é aconselhável, então, considerar que esse fator modela suas preferências. O autor prossegue: “o impulso econômico é individualista, o impulso cultural é coletivo” (Ibid., p. 13, tradução nossa)⁷⁵, esclarecendo que a afirmação implicitamente diz que num modelo econômico neoclássico padrão, consumidores individuais buscam aumentar sua utilidade e

⁷⁵ “The economic impulse is individualistic, the cultural impulse is collective” (THROSBY, 2011, p. 13).

produtores autocentrados buscam aumentar seus lucros. Num mercado em que registra-se a presença hegemônica de grandes produtores, a primeira parte da afirmação permanece verdadeira, posto que essas companhias representam o interesse dos donos e o papel do mercado é de regulação de trocas benéficas, dado o pressuposto da teoria geral de equilíbrio. Assim, o bem-estar social tende a ser naturalmente maximizado como consequência do comportamento individual, considerando-se a distribuição equitativa inicial de recursos. Nesse ambiente, ações coletivas acontecem especialmente quando o mercado falha em garantir esse equilíbrio e o alcance do estado de bem-estar social coletivo é comprometido: é o caso de bens e serviços públicos (direitos coletivos, defesa social, saúde, etc.), que não podem ser fornecidos por meio privado, e portanto cabe ao Estado ou à formas coletivas de cooperação fornecê-los, voluntária ou coercitivamente. Outras maneiras de análise existem, mas segundo o Throsby (2011), todas, em última instância, se referem a interesses individuais dos agentes econômicos envolvidos. De outra parte, a afirmação diferencia um comportamento que, fora do quadro econômico, é descrito como cultural, de onde derivam desejos, aspirações e identidades coletivas. Sentimentos de pertencimento e de comunidade. Apesar de continuarem associados a uma motivação individual, esses impulsos são coletivos porque os objetivos almejados não seriam atingidos de outra forma que não pela experiência coletiva de consumo ou de produção. A análise do autor considera, na base do raciocínio, a cultura como uma expressão que condensa essas ideias, aspirações, expressões e desejos coletivos, que não podem ser atribuídos aos integrantes desse coletivo, de forma isolada.

Em síntese, estamos sugerindo que o impulso econômico (...) pode ser entendido como uma expressão do desejo individual de membros da sociedade em seu próprio nome, e o impulso cultural pode ser visto como uma reunião de desejos coletivos dos grupos dentro de uma dada sociedade para os tipos de expressão cultural as quais as definições já discutidas de cultura se referem. (Ibid., p.14, tradução nossa)⁷⁶

Exemplos originados de diversos campos de atuação humana poderiam ser elencados, mas o segmento artístico serve bem para ilustrar que o desejo de ir ao cinema, a um show ou a um evento público, num local público promove satisfações de necessidades e desejos pessoais de vivenciar experiências que só nesse contexto de grupo podem ser vividas. Registram-se igualmente formas de produção artísticas coletivas e individuais: no primeiro caso, manifestações populares, eventos coletivos, produtos e atividades culturais que promovem um

⁷⁶ “To sum up, we’re suggesting that the economic impulse as specified in the above proposition can be seen as expressing the individual desires of members of society on their own behalf, and the cultural impulse can be seen as a gathering together the collective desires of the groups within a given society for the sorts of cultural expression referred to in the definitions of culture put forward earlier.” (THROSBY, 2011, p.14).

resultado final que, do ponto de vista analítico, é maior do que a soma das partes individuais; no segundo, atividades como de pinturas, leitura e mesmo o consumo individual de produtos que não são originalmente pensados com esse fim (como o VOD, nos tempos atuais, que muda o contexto original do cinema como experiência coletiva) ainda representam um desejo de conexão com algo maior que sua experiência individual, um desejo de comunicação com o exterior. Importante registrar que essa visão levaria a decisões políticas que respondem a macro-objetivos econômicos que, no quadro geral, tendem a priorizar as escolhas individuais e a preservação da propriedade privada. A noção de desenvolvimento, portanto, foi durante muito tempo pensada como crescimento econômico e como tal, priorizou bens individuais em detrimento de bens coletivos ou públicos.

Desde já, entre as grandes correntes de pensamento, podemos evidentemente encontrar traços da ideia segundo a qual a sociedade deve ser construída e desenvolvida tendo por finalidade o bem-estar dos indivíduos. Mas o crescimento da economia de mercado e do capitalismo ocultaram fortemente esse humanismo. (DUPUIS, 1991, p. 37, tradução nossa)⁷⁷.

Conforme descrito acima, foi na esteira da necessidade de recuperação rápida dos territórios e nações após a 2ª Guerra que a ideologia do crescimento econômico tomou de assalto as instituições e o cotidiano de diversas sociedades sobre o globo. Herdeiros da tradição de pensamento iluminista, que acredita no progresso positivo e natural da história, coube a um grupo de países (autodeclarados desenvolvidos, mormente europeus) difundir a visão de que um outro grupo de países eram subdesenvolvidos. Tendo como balizador sua própria imagem e semelhança, pode-se dizer *eurocentrada*, o primeiro grupo afirmava que o segundo não tinha um determinado nível de riqueza, ritmo adequado de crescimento e de acumulação de bens, e não proporcionavam um padrão de vida específico aos seus cidadãos. Deve-se lembrar que havia por parte dos países desenvolvidos um interesse de expansão territorial, cujas motivações tinham dois sentidos: o mercantil e o ideológico. Cabia, portanto, a estas sociedades a tarefa de *iluminar* as nações em atraso, levando-lhes o progresso técnico que as permitiria sair de sua condição de subdesenvolvimento. Toda a estrutura social tornou-se submetida à racionalidade instrumental. Porém, como se disse acima, o conceito de desenvolvimento sempre foi mais amplo do aquilo que se adotou por muito tempo como sendo seu horizonte político, econômico e social.

⁷⁷ (...) Déjà, dans les grands courants de pensée, on pourra évidemment trouver trace de l'idée selon laquelle la société doit se construire et se développer avec pour finalité le bonheur des individus. Mais l'essor de l'économie marchande et du capitalisme ont largement occulté cet humanisme" (DUPUIS, 1991, p. 37).

O processo de melhoramento econômico e social resultante do aumento da produção, distribuição mais equitativa ou mais razoável dos benefícios dessa atividade, a adoção de princípios de condutas nacionais ou individuais mais conducentes ao crescimento econômico, e mudança geral institucional e estrutural na sociedade. Estes resultam em melhores padrões de vida em termos de renda, alimentação e outras formas de consumo, saúde, habitação, educação e maior liberdade de escolha em todos os aspectos da vida. Entretanto, desenvolvimento não é restrito ao plano material. Onde o verdadeiro desenvolvimento acontece, os indivíduos são capazes de alcançar níveis maiores de auto-expressão, de autorrealização, exercerem de forma plena seus talentos e de suas capacidades físicas e intelectuais, dentro de um ambiente sustentável. Instituições sociais, políticas e econômicas servem à população como um todo ao invés de servirem apenas a uma classe social específica ou uma oligarquia. (ELSH; BUTORIN, 1990, p.310, tradução nossa).⁷⁸

O conceito de desenvolvimento apontava para outros aspectos para além dos interesses individuais como base analítica do comportamento dos agentes econômicos; opunha-se ao entendimento da modernidade como processo pacífico e transferível de um país a outro e à industrialização como quase que sinônimo de desenvolvimento, cujos fins eram o registro de bons índices de crescimento econômico. O desenvolvimento cultural não acompanha o desenvolvimento econômico, ele se situa a montante e é seu fator dinâmico e inovador” (DUPUIS, 1991, p.40, tradução nossa)⁷⁹. Diante das contradições e da inapetência que o pensamento tecnocrático gerou após alguns anos, pesquisadores e escolas da economia procuraram ampliar o quadro analítico, integrando elementos do contexto cultural. Promovia-se também uma revisão dos parâmetros de compreensão do indivíduo, da percepção de desenvolvimento, e de como promover a integração dos interesses individualizados dos agentes, com as necessidades e objetivos coletivos. Em síntese, passar a considerar os capitais humanos e imateriais no cálculo do desenvolvimento.

O raciocínio se completa por um viés que entende que a economia de mercado é importante, mas mesmo considerando a auto-satisfação como princípio do desenvolvimento, nem todas as necessidades podem ser satisfeitas pelos produtores privados de bens, que baseiam suas ações com base na otimização de recursos. Sabe-se que as preferências e as motivações para agir, seja para o trabalho, seja para o consumo, são fortemente condicionados

⁷⁸ “The process of economic and social betterment resulting from increased production, more reasonable or equitable distribution of benefits from this activity, the adoption of principles of national and individual conduct more conducive to economic growth, and general institutional and structural change in a society. These result in higher standards of living in terms of income, food and other forms of consumption, health, housing, education, and increased freedom of choice in all aspects of life. However, development is not restricted to the material plane. Where the true development is taking place, individuals are able to achieve ever greater self-expression, self-realization, and enhanced fulfilment of their talents and physical and intellectual capacities within a sustainable environment. Social, political, and economic institutions increasingly serve the people as a whole rather than a specific class or an oligarchy.” (ELSH; BUTORIN, 1990, p.310).

⁷⁹ “Le développement culturel n’accompagne pas le développement économique: il se situe en amont et il en est le facteur dynamique et innovateur. (DUPUIS, 1991, p. 40).

pelos valores. Cada indivíduo age segundo suas próprias afeições, isto é, aquilo que considera ser fonte de prazer ou satisfação, rejeitando aquilo que, ao contrário, provoca-lhe sentimentos negativos. É uma equação mental, que envolve critérios racionais e afetivos, numa espécie de análise de custo de oportunidade. É um processo decisório individual, porém também uma via de mão dupla, já que esses valores e emocionais são igualmente construções coletivas, respondendo a uma estrutura social, um contexto institucional, relacional, econômico e político. Uma rede de afetos (entendido como aquilo que afeta, isto é, provoca uma reação) traduzida em diversas formas e estruturas de funcionamento e condicionantes que cada sujeito experimenta de maneira individual e coletiva a uma só vez. Uma rede promotora de socialidades.⁸⁰

A influência da cultura é penetrante na maioria das sociedades e afeta todos os indivíduos, que é na realidade o caso com a maior parte dos fatores econômicos. Cultura é a força diretiva de um bom número de empreendimentos humanos. Muitos aspectos da cultura estão bem adequadamente explicados no contexto econômico. Porém, a cultura está repleta de juízos de valor, que são pessoais e que mudam ao longo do tempo, às vezes rápida e radicalmente. (EINARSSON, 2016, pos. 617, tradução nossa).⁸¹

Essas explicações nos ajudam a entender aspectos peculiares do comportamento humano, como no caso do trabalho cultural, que reconhecidamente tem poucos incentivos financeiros que justifiquem inteiramente a dedicação dos trabalhadores. A satisfação, portanto, advém de outros fatores para além da renda. De outra parte, explica porque algumas operações de consumo, embora com fortes determinantes econômicos, são motivadas, segundo os adeptos, por sentimentos de satisfação, pertencimento ou por motivações ideológicas, como consumidores de produtos orgânicos ou ecologicamente responsáveis.. E, claro, o contrário também se aplica. Trata-se de reconhecer que existem sim restrições, estruturas e aspectos institucionais que exercem poder sobre os indivíduos, cujas respostas são tanto de adesão quanto de rejeição, compreendidos todos os níveis de ação e afetivos entre os dois polos.

⁸⁰ Socialidade é evocada no sentido que Maffesoli (2000) aponta, como uma nebulosa afetiva, que o autor também descreve como uma união em pontilhado, que caracteriza as formas de agrupamento e participação coletiva na sociedade contemporânea. Por esse pensamento, Maffesoli questiona não só as formas de agrupamento, mas a própria compreensão do sujeito e as formas sociais cristalizadas. Volto a esse assunto com mais profundidade nos capítulos 3 e 4, para tratar dos coletivos que produzem cinema no Brasil e de suas formas de atuação política e criativa.

⁸¹ “The influence of culture is pervasive in most societies and affects all individuals, which is in fact the case with most economic factors. Culture is the driving force of a number of human undertakings. Many aspects of culture are well suited for explanation in the context of economics. However, culture is fraught with value judgments, which are personal and which change in the course of time, sometimes swiftly and radically.” (EINARSSON, 2016, pos. 617).

Quando a disciplina econômica afirmou que a cultura contava, traduziu-a como uma variável que importava para os estudos porque, em seu sentido subjetivo, afetava a maneira, a extensão e em que bases as sociedades conduziam seu progresso, de forma a retardá-lo ou incentivá-lo. O caminho fácil foi voltar-se para ajustar a cultura a fim de que o progresso técnico tivesse passagem, quando a rigor deveria ser a forma, a velocidade, e as bases para o desenvolvimento que se ajustariam à cultura. Ademais,

progresso técnico constitui, em realidade, uma expressão vaga que, no seu uso corrente, cobre o conjunto de transformações sociais que tornam possível a persistência do processo de acumulação, por conseguinte a reprodução da sociedade capitalista. (FURTADO, 2013, p.204).

Muitas análises econômicas se sustentam em paradigmas contábeis, equações que consideram mormente os elementos tangíveis, cujos direcionamentos são privilegiados em diversas esferas de decisão. Então, é salutar que os argumentos do debate sobre a economia e a cultura sejam não apenas filosóficos, embora reconheça-se sua significativa relevância. A ideia é centrar o debate a partir de um ponto de vista pluridisciplinar, fugindo inclusive de armadilhas que procuram justificar a legitimidade da cultura por meio de argumentos meramente quantitativos. É claro que a economia já amadureceu o suficiente para integrar grandezas qualitativas em suas análises e que, mais que isso, reconhece a influência do contexto e o aporte da cultura para o desenvolvimento, mas cede frequentemente aos apelos do quantitativismo. Por mais que haja modelos de análise que incluam aspectos culturais em sua lógica, a economia sozinha não pode dar conta de todos os aspectos mais profundos e específicos do campo cultural. Dupuis (1991, p.56) sugere que não convém, portanto, copiar todos os termos e passos dos economistas, mas buscar analisar o campo cultural por meio de suas próprias características, em diálogo com disciplinas outras além da economia, como a sociologia e a história. Um dos primeiros aspectos sugeridos pelo autor é fugir do *a priori* histórico que infringe ao setor cultural a chancela de *improdutivo*. Seja pelos olhos de Smith ou mesmo de Marx (menos negativo que o primeiro), ou mesmo pelo estudo bem intencionado de Baumol e Bawen, que apontam um modelo que é, de certa forma, herdeiro desse mesmo postulado da improdutividade do setor cultural, sobretudo porque essa noção de produtividade é ainda exclusivamente financeira.

(...) os economistas clássicos, que raciocinam a partir do valor de trabalho, principalmente Smith e Ricardo e, em certa medida Marx, sempre deixaram de fora

de seus campos de análise as atividades imateriais. (HERSCOVICI, 2006, p.1, tradução nossa)⁸²

Por esses prismas, justamente a riqueza do trabalho cultural (sua caráter essencialmente humano e, portanto, insubstituível e não cambiável pelo capital; sua consequente capacidade de inovação permanente por meio do trabalho continuado, cujos frutos possuem marginalidade crescente, além de serem um bem não-rival e não-excludente) tornam-se sua fraqueza⁸³. É o que aponta Dupuis (1991, p.60), em sua análise sobre o pensamento econômico acerca do segmento cultural ao longo da história, quando classifica as atividades culturais são “estético-progressistas” por suas qualidades e características diferenciais das demais atividades produtivas, cabendo tanto à análise macro quanto à microeconômica, integrar em seus modelos de análise fatores que demonstram a relação entre gastos culturais e investimentos produtivos. No primeiro caso, os fatores humanos associados à tecnologia, ou seja, a cultura mesmo, como um motor do crescimento. Nos modelos de análise microeconômica, há um entendimento de que o capital humano (imaterial) é fator central para a dimensão produtiva da economia e este é, por sua vez, diretamente dependente das tecnologias de informação, de comunicação, de produção e de consumo – portanto, da cultura. Nessa lógica, em última análise, a cultura é quem nutre a economia na medida em que promove o enriquecimento pessoal. Em outras palavras, a cultura é, nas palavras de Dupuis uma “‘indústria-industrializante’, portadora do desenvolvimento integral, endógena e autocentrada” (DUPUIS, 1991, p. 61, grifo do autor, tradução nossa)⁸⁴. E mais uma vez Grondona (2000, p.45), embora acuse a cultura pelo *atraso* de algumas sociedades, fornece argumentos que colaboram com esta tese: existem valores que são não-econômicos (que não é de natureza estritamente econômica, mas que será sempre desejado), mas são pró-econômicos ao mesmo tempo, isto é, ajudam no processo de acumulação. Parece-me justo dizer que, tomando por base a inversão da dependência da cultura em relação desenvolvimento, esses valores não-econômicos é que são o diferencial para pensar o papel econômico de bens que são essencialmente formados por esse sistema de valores culturais.

⁸² “(...) les économistes classiques qui raisonnent à partir de la valeur travail, principalement Smith et Ricardo et, dans une certaine mesure Marx, ont toujours rejeté hors de leur champs d’analyse les activités immatérielles.” (HERSCOVICI, 2006, p.1).

⁸³ Obviamente é preciso fazer uma diferença aqui sobre os produtos derivados das atividades culturais que podem assumir forma física e reprodutível e aqueles que não podem, no que tange à análise da produtividade, margem de crescimento e exploração de mercado.

⁸⁴ “‘industrie-industrialisante’, porteuse de développement intégral, endogène et autocentre.” (DUPUIS, 1991, p.61).

Os filmes estão inúmeras vezes na fronteira da arte-indústria, pois ainda que sua realização se ancore numa série de atividades artesanais, depende também de uma indústria de fornecedores e materiais e são também submetidos às regras do mercado das indústrias culturais, no qual o objetivo é maximizar a quantidade de unidades consumíveis, ou de pessoas a consumi-lo, a fim de que haja lucro (através da relação entre custo médio e custo marginal). O cinema se formou como produto da sociedade industrial, e, nas bases filosóficas do fordismo, está o modelo agressivo de expansão de mercado, que foi e continua sendo bem aplicado pelos Estados Unidos com filmes que tendem à produção seriada, ao que nos referimos como modelo *hollywoodiano*. Não há dúvidas que esse tipo de produção se encaixa bem nos moldes da indústria cultural, e na lógica da produção de otimização de custos, maximização de lucros. Não é novidade que esse sistema se esgota, chega a uma saturação. No segmento do cinema, as distribuidoras estrangeiras registram com a dificuldade de garantir seu retorno financeiro, mesmo em seu mercado. A estratégia comercial para driblar o problema é apostar em produções com menos riscos, então:

desde o começo da década passada, mais *majors* tem focado em sua carteira de lançamentos filmes com uma base já formada de fãs (como são as sequências, os filmes baseados em livros, histórias em quadrinhos ou programas de TV). A base de fãs tende a assistir ao filme na sua primeira semana de exibição, o que leva as distribuidoras a lançar esses filmes em uma grande quantidade de salas. (ANCINE, 2015a, p.25).

Não é preciso recorrer aos lançamentos norte-americanos para entender essa estratégia. Ikeda (2015) ressalta bem como essa estratégia foi empregada no início da década de 2000, com o que o autor classifica como uma “fórmula de sucessos comerciais” dos filmes brasileiros, propiciada por um conjunto de fatores, com destaque para a entrada da Globo Filmes no segmento cinematográficos e do Artigo 3º da Lei do Audiovisual, que estimulou as distribuidoras *majors* a investirem em filmes brasileiros. Em termos estéticos e estratégicos, a *fórmula* permitia que a Globo Filmes atuasse como coprodutora ou apoiadora, com recursos indiretos – não há dinheiro, mas serviços – fornecendo recursos promocionais e publicitários para a campanha de divulgação do filme, emprestando e liberando elenco do seu quadro de artistas contratados e, ainda, supervisão técnica. A fórmula segue se estendendo até os dias atuais, conforme aponta a Ancine, que destaca os filmes brasileiros campeões de bilheteria no mercado interno, mormente as sequências, as comédias fáceis, os dramas ou comédias românticas e filmes que contam sempre com os atores conhecidos, que atuam regularmente na TV (Ancine, 2015a). Entre os títulos de maior bilheteria em 2014 estão: Até que a Sorte nos

separe 2; Muita Calma nessa hora 2; O Candidato honesto; Os homens são de Marte e é pra lá que eu vou; S.O.S Mulheres ao mar; e Alemão. Esse tipo de produto, embora mantenha-se ligado à oferta cultural, obviamente atende a um tipo específico de demanda, que efetivamente responde a estímulos e padrões de consumo compatíveis com uma avaliação de base custo/benefício, uma vez que seu princípio de produção e distribuição que lhe são correspondentes. O equilíbrio desse tipo de economia se baseia na regulação de mercado, em que o preço assegura essa equivalência entre oferta e demanda.

Porém, mesmo com certidão de nascimento ligada ao início da sociedade industrial, fortemente afetado pelo progresso das tecnologias de captação de imagem, som e distribuição, ainda se filia a uma tradição de criação artística, de inovação, que repousa sobre bases ideológicas e estéticas comprometidas com a obra e com o sentido de autoria. Esse tipo de cinema, aponta Creton (2014, p.23, tradução nossa),

é diretamente implicado nesse processo. Ele também parece esgotar-se, sofrer a severa concorrência dos novos sistemas sócio-tecnológicos. Ele também está preocupado pela necessidade de renovação. Num contexto de valorização principalmente quantitativista e produtivista mais uma vez se coloca a questão daquilo que dá sentido e valor.⁸⁵

Algumas questões aparecem como centrais aqui no entendimento da relação entre economia e cultura, como disciplina que busca associar os campos de saber, perpassada pelos pressupostos de ambos. A começar pelo ser humano, sujeito social, que responde tanto à demanda quanto à oferta cultural e é, peça chave para a realização do desenvolvimento, como força motriz, capital e destinatário do desenvolvimento; a consciência de que a cultura é um setor produtivo, que gera bens que são, a uma só vez, individuais e coletivos; de forma mais ampla, a cultura é fonte e substrato do desenvolvimento integral; que esse desenvolvimento integral, enquanto endógeno, está relacionado a um território e sua população; que os paradigmas neoclássicos da economia, que priorizam a análise do comportamento individual baseado na racionalidade da escolha e que serviram de base para a disciplina da economia da cultura, precisam de revisão trazendo novos aportes para a área de estudo; que tanto a abordagem econômica da cultura quanto a ideia de desenvolvimento derivam de um sistema de valores e estes, por sua vez, produzem prioridades e conclusões que a esse sistema se

⁸⁵ “est directement impliqué dans ce processus. Lui aussi semble s’épuiser, subir la sévère concurrence de nouveaux systèmes socio-techniques. Lui aussi est concerné par le besoin de renouveau. Dans un contexte de valorisation principalement productiviste et quantitative se trouve reposée la question de ce qui donne sens et valeur.” (CRETON, 2014, p.23).

ligam; e, finalmente, que é o processo de acumulação capitalista que tem regido as escolhas de produção e de consumo.

A questão aqui é de ponto de vista. O ponto de vista de um certo número de países, num determinado momento, definiram os padrões a serem atingidos e seguidos pelo demais. Do ponto de vista da economia, *capital* é o dinheiro (em moeda ou recursos materiais) necessário para pagar ou financiar recursos que por sua vez serão usados para produção, ativos que pertencem a uma empresa ou a alguém. A partir desse mesmo ponto de vista, para a produção da arte e da cultura, é preciso mais do que dinheiro ou recursos materiais. Nesse segmento, o fator humano é imprescindível, marca diferencial, é condição *sine qua non*, de forma mais acentuada do que em outros segmentos de atividade econômica. É fato que sem dinheiro algum não se produziria um filme, mas apenas com recursos financeiros não se tem a criatividade. E para que esta exista não conta-se apenas com os aspectos individuais, porém e sobretudo, também com os coletivos, como o ambiente em que um realizador se formou, cresceu, a sua educação formal e informal, enfim, um universo amplo e de componentes intangíveis.

O cinema se inscreveu historicamente num período no seio do qual ele teve uma função essencial de identificação. Ele perde sua aura e sua posição central quando passamos a esperar dele não mais que uma experiência. Tendo perdido certos atributos de preponderância, ele se interroga sobre seu futuro e busca novas bases identitárias. A fim de combater a chateação resultante da monotonia de filmes muito previsíveis, é a criatividade o principal remédio. Face aos vários tipos de conformismos, e em especial àqueles que tolhem as virtudes da novidade, é desafiar-se é o principal motor. (CRETON, 2014, p.27, tradução nossa)⁸⁶

Tratar tudo do ponto de vista do indivíduo e suas motivações pode ser um procedimento metodologicamente aplicável para a economia. Ele fornece instrumentos/meios para que o pesquisador analise, isto é, meça, a demanda (por arte, por exemplo) por meio daquilo que se conhece por *disposição em pagar*, que nos dá a dimensão do esforço que o consumidor fará para usufruir do produto ou serviço; ou dimensionar o impacto da cultura para a economia de um território por meio da investigação do quantitativo do consumo (pesquisas de despesas domésticas com arte e cultura se incluem aí, conforme as descritas no capítulo anterior). Embora legítimas e úteis a seus propósitos, essas análises deixam de fora

⁸⁶ “Le cinéma s’est inscrit historiquement dans une période au sein de laquelle il a eu une fonction essentielle d’identification. Il perd de son aura et de sa position central lorsqu’on attend plus de lui qu’il donne accès à une expérience. Ayant perdu certains attributs de prépondérance, il s’interroge sur son devenir et recherche de nouvelles bases identitaires. Afin de contrecarrer l’ennui qui résulte de la monotonie de films trop prévisibles, c’est la création qui est le principal remède. Face aux multiples conformismes, et en particulier à ceux qui se parent des vertus de la nouveauté, c’est la remise en cause qui est le principal moteur.” (CRETON, 2014, p.27).

um ponto de vista mais coletivo, comunal, que igualmente é relevante para o segmento cultural. Naturalmente há aplicação de criatividade e conhecimento a outros setores de produção, mas no caso do cultural, estes são ativos mais preponderantes do que em alguns outros.

Desenvolvimento, no seu sentido positivo, superada a tendência de sua submissão à medição – quando foi confundido com o crescimento – é concebido dentro de um sistema de valores, que favorecem a sua execução ao longo do tempo, de maneira que acabou por promover a reintegração das ciências sociais na persecução de uma visão otimista e interdisciplinar do conceito, bem como dos meios de sua aplicação (FURTADO, 2008, p.197).

Uma visão interdisciplinar, sistemática, levanta a possibilidade de aceder aos instrumentos da metodologia econômica, apropriar-se de seus paradigmas, mas também de adicionar outros olhares sobre a natureza do objeto ora analisado. Isto é, coloca-se a pertinência da racionalidade, dos impulsos individuais, mas também do ambiente e das restrições que se impõem, por parte das instituições que fazem parte dele. Coloca-se a pertinência de observar a natureza dupla do bem cultural e artístico: são fruto de um de um esforço coletivo cujo valor ou significado vai além do que seria a soma dos recursos isolados ali inclusos.

É impossível avaliar os bens ou produtos culturais exclusivamente com base nos métodos tradicionais da economia, mas ao olhar para o conceito de valor a partir de dois pontos de vista, o econômico e o cultural, nos dá um bom enquadramento para acessar os aspectos econômicos da cultura. O conceito de valor, elemento-chave para a economia e para a cultura, forma uma espécie de ponte entre os dois. Na economia, o valor de produtos e serviços se reflete no preço, o que por sua vez reflete a utilidade que os indivíduos extraem dos produtos e serviços em questão. (...) Entretanto, o valor de bens culturais também é determinado por outro ponto de vista: o da cultura em si, (...) manifesta-se num processo que avalia e reavalia ao mesmo tempo em que se auto-define. Na cultura, valor é, portanto, uma avaliação de eventos, bens e serviços, o que é também o caso na economia. (EINARSON, 2016, pos. 232, tradução nossa)⁸⁷.

⁸⁷ “It is impossible to evaluate cultural goods or products exclusively on the basis of the traditional methods of economics, but looking at the concept of value from two viewpoints, the economic and the cultural, gives us a good framework for assessing the economic aspects of culture. The concept of value, a key concept in both economics and culture, forms a sort of bridge between them. In economics the value of goods and services is reflected in price, which in turn reflects the utility that individuals subjectively derive from the goods or services in question. (...) However, the value of cultural goods is also determined from another viewpoint: that of culture itself. (...) Cultural value is manifested in a process that evaluates and re-evaluates and also defines itself. In culture, value is, therefore, an assessment of events or goods and services, which is also the case in economics.” (EINARSSON, 2016, pos. 232).

Se é verdade que as tentativas de transplantar modelos de desenvolvimento econômico entre territórios com características sócio-históricas e políticas diferentes provou-se inadequado e ineficiente, posto que não favorece um desenvolvimento integral e contínuo, também não podemos transplantar modelos de análise econômica que baseiam-se numa tentativa de expressar apenas termos financeiros bens e produtos que não podem ser determinados de forma justa apenas pela categoria de custo e utilidade. Eles são bens mistos, informa Throsby (2010, p.19), ou seja, possuem características do *bem privado* e do *bem público*: na primeira categoria são os agentes isolados (pessoas ou firmas) que desfrutam dos benefícios, e o preço reflete a avaliação dessa utilidade, além de garantir o direito à propriedade privada; na segunda, enquadram-se bens, produtos ou serviços cujos benefícios se aplicam a todos de uma determinada sociedade. Para os economistas, os bens públicos são não-exclusivos e não-rivais e também são bens cujos benefícios advêm de fora do processo de mercado convencional, como segurança, saúde pública, defesa nacional, etc. A congruência dessas características se aplica a alguns bens, como é o caso da produção de filmes: conforme expus acima, o consumo de um filme pode ser feito de forma individualizada, privada ou coletiva; e o fato de o assistirmos num espaço e tempo específicos, não elimina sua existência paralela (exibições digitais podem ser feitas ao mesmo tempo para mais de um local); o fato de um consumidor comprar um exemplar (seja qual for o suporte, no mercado formal ou informal) dificilmente elimina a possibilidade de outrem fazê-lo. Além do mais, historicamente a sociedade valoriza a arte como um bem que tem importância nata, isto é, a existência da produção artística é benéfica para os indivíduos e para o corpo social como um todo.

Como demonstrei acima, é a composição de fatores tangíveis, que podem ser expressos pela relação custo/benefício, receita/custo ou disposição a pagar, com os aspectos intangíveis (benefícios que não podem ser expressos por uma decomposição simples para os indivíduos) que os faz particulares. Apesar da capacidade de identificarem-se os valores estéticos, espirituais, históricos, entre outros, de um bem, nem sempre consegue-se mensurá-los a contento. Tão pouco ignora-se que o preço de venda aplicado no mercado tanto sofra influência quanto influencie os valores culturais de um filme, por exemplo. Mas é a incapacidade do mercado como auto-regulado e do evidente desconforto dos métodos econômicos tradicionais em formalizar uma avaliação integral dos bens artísticos e culturais que direciona os pesquisadores para a busca de uma outra saída. O que talvez já esteja claro a esse ponto do presente estudo é que nem a tentativa de encaixar as nações num certo tipo de modelo de desenvolvimento se provou eficiente ou sustentável; nem a expectativa dos paradigmas neoclássicos da economia em contabilizar o mundo com base na propriedade

individual e na racionalidade instrumental são aplicáveis a todos os segmentos da produção humana, ao menos não de forma universal.

Os impulsos mais fundamentais do homem, gerados pela necessidade de autoidentificar-se e de situar-se no universo – impulsos que são a matriz da atividade criativa: a reflexão filosófica, a meditação mística, a invenção artística e a pesquisa científica básica –, de uma ou outra forma foram subordinados ao processo de transformação do mundo físico requerido pela acumulação. Atrofiaram-se os vínculos da criatividade com a vida humana concebida como um fim em si mesma, e hipertrofiaram-se suas ligações com os instrumentos que utiliza o homem para transformar o mundo. (FURTADO, 2008, p.464)

Autores brasileiros que demonstram que o caminho perseguido pelo cinema no Brasil sempre esteve refém de uma certa ideia de desenvolvimento sustentável, na qual se subentendia o desenvolvimento de uma indústria brasileira (Cf. BAHIA, 2012; AUTRAN, 2013; MARSON, 2009; SIMIS, 1996; *et al*). Tantas vezes esse modelo esbarrou em problemas conjunturais e, por que não dizer, culturais. Nos últimos 15 anos, o cinema brasileiro, entre altos e baixos, buscou essa vocação por gradativamente retomar sua produção, aumentar sua participação no mercado interno, recuperar seu público e sua imagem no exterior, enfim cumprir um papel econômico. Foi também o meio que em oportunidades específicas, quis nos falar de sua identidade: se reconciliar com seu caráter, enfrentar seus problemas sociais, falar de sua história e das personalidades que a povoaram. “Numa sociedade racionalizada pelos imperativos industriais, o cinema soube assumir sua vocação de antídoto. Uma arte que abre as perspectivas et ultrapassa as limitações de uma concepção utilitarista do mundo.” (CRETON, 2014, p.36, tradução nossa)⁸⁸.

O contexto importa. A cultura importa. O ser humano, ao expressar aquilo que lhe é mais genuíno, com sua capacidade reflexiva, inovadora, e criativa, importa. Importa e gera valores fundamentais para a persecução de objetivos de desenvolvimento que novamente coloque o futuro como possível. O humano é superior ao *homo economicus*. Se é recomendável pensar num tipo de desenvolvimento endógeno, que vá além do crescimento econômico imediato, que se ligue ao território e às características do seu povo, também é igualmente adequado que repensemos o trabalho cultural considerando o contexto sócio-econômico atual, a influência das novas tecnologias de comunicação e informação e as derivadas formas de produção cultural e de sociabilidade que tomaram lugar nas décadas recentes.

⁸⁸ “Dans une société rationalisée par les impératifs industriels, le cinéma a su se donner la vocation d’être un antidote. Un art qui ouvre des perspectives et dépasse les limitations qui résultent d’une conception utilitariste du monde.” (CRETON, 2014, p.36).

2.2 Trabalho e valor no capitalismo pós-industrial: a sociedade do conhecimento e a produção artístico-cultural contemporânea.

Apesar de haver registros pontuais de estudos econômicos anteriores sobre a natureza dos bens culturais, a economia da cultura, como disciplina, é relativamente nova. Há um certo entendimento consensual de que são os estudos de Baumol e Bowen, na década de 1960, que deram o pontapé inicial para o estabelecimento e reconhecimento desse campo de saber (REIS, 2007). O debate aquece-se na década de 1990, diante das pressões internacionais do capital e das políticas de caráter neoliberal que se instalavam em vários países, com consequências impactantes para a cultura, em especial nos países em desenvolvimento. Já estava colocada a necessidade de serem revisados os pressupostos: da cultura, frente às pressões de mercado; e da economia, agora aplicada à cultura. Nesse sentido, destaca-se a percepção do valor para a economia que uma vez mais relacionada à questão mercadológica, levanta seus pressupostos sobre aspectos mais tangíveis: as mercadorias podem ser substituídas por outras similares ou de maiores benefícios; perdem utilidade à medida que o tempo passa (REIS, 2007), por exemplo. Para a economia política marxista, existe a compreensão de que, no capitalismo, a definição do valor da mercadoria é decorrente do tempo e esforço de trabalho socialmente necessários à sua produção. É, portanto, tangível e mensurável, baseado em critérios concretos de execução: a máquina, os suprimentos e o trabalho assalariado.

No campo cultural, a percepção de valor de um bem é maior quanto maior for o conjunto de significados que ele encerra: quanto maiores forem os sentidos que ele entrega aos indivíduos, quanto mais importante e essencial ele for para a ideologia, identidade, crenças e história de uma sociedade. Haja vista a definição da UNESCO, amplamente aceita e utilizada como parâmetro para Estados Nacionais. Seu valor de uso varia e a operação de atribuir-lhe um valor de troca é variável segundo o contexto. O bem cultural, assume-se, não pode ser trocado por unidades similares porque sua materialidade é específica e seu conteúdo não pode ser reproduzido aleatoriamente. Porém, não precisa ter uma utilidade prática ou mesmo ter uma materialidade para que exista. Nesse caso, o aspecto estético pode variar, segundo o lugar e o espaço e, deste modo, ser respeitado por sua singularidade, considerada a sociedade que produz e a efetiva por meios de práticas culturais e vivências. Aqui a acumulação não pode ser medida em termos de preço, isto é, valor de troca, mas de

significação. Portanto, intangível, imaterial. Ou seja, é preciso que esse bem faça parte do conhecimento socializado, que os sujeitos partilhem desse aspecto sensível e o validem.

A questão da precificação de produtos de caráter artístico e cultural não é nova, mas nem por isso fácil de ser resolvida. O mercado das artes sempre teve um algo grau de imprevisibilidade, tanto no que tange às flutuações na atribuição de valor de troca, quanto no que tange aos resultados esperados, algo radicalmente distinto do mercado dos bens comuns, especialmente as *commodities*. A dificuldade residia, em parte, nos aspectos únicos da obra, que não permitiam-lhe uma base de aferição padrão aplicada às demais mercadorias, o tempo de trabalho e o esforço necessários para a produção. Por outra parte, os aspectos voláteis da avaliação estética lhe pesavam, para mais e para menos. Na era da reprodução industrial, a dimensão estética dos bens ganha um perfil mais mercadológico, um processo que só se intensifica com o passar dos anos⁸⁹. Na contemporaneidade, no entanto, já podemos visualizar mudanças na configuração dos espaços de legitimação, especialmente porque o consumo (usuário, espectador, consumidor) passou a ter um papel mais ativo e também criador.

[...] a definição, a valoração e a compreensão da arte se realizavam em espaços e circuitos *autónomos*. Esta independência e autolimitação das práticas artísticas, que delimitavam quem tinha legitimidade para dizer o que é arte se esmaeceu. (CANCLINI, 2010, p.33, tradução nossa; grifo do autor)⁹⁰.

Valor não se confunde com preço, nem preço expressa necessariamente valor. Valor é a síntese realizável, transformável em dinheiro, do valor de uso e do valor de troca, aquele dado pela utilidade de um bem para alguém, este pelo tempo social médio de trabalho necessário à produção desse valor. Já o preço pode depender de fatores circunstanciais, inclusive da possibilidade de se monopolizar algo. (DANTAS, 2011, p.3-4)

O valor de uso pode ser estético ou instrumental (necessidade humana/física ou espiritual/simbólica). É uma base material para a definição do valor de troca, este medido também pelo tempo social de trabalho necessário para a obtenção do produto a ser consumido. Decorre que daí vem a definição de mercadoria como uma reprodução de um

⁸⁹ Há inúmeros trabalhos originais, além de revisões e atualizações acerca da relação entre a arte e a indústria, exaustivamente aplicados em diversos aspectos da produção cultural contemporânea. Naturalmente, as contribuições das teorias relacionadas à indústria cultural (v. Horkheimer, Adorno, Benjamin, *et.al*) são levadas em conta, de forma latente, e mantidas no horizonte desta pesquisa. Porém, apesar de sua aplicabilidade e comprovada contribuição, optei por manter a presente discussão em outros planos teóricos, que parecem contribuir mais com os objetivos e objetos de estudo deste trabalho.

⁹⁰“(…) la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos *autónomos*. Esta independencia y auto-contención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido”. (CANCLINI, 2010, p.33) [grifo do autor].

modelo original típico em quantidades significativas, cuja valor de uso é expresso pelo modelo, enquanto o valor de troca é expresso pelas unidades a serem comercializadas.

Esse trabalho de reprodução fornecerá o valor de troca da cadeira. Mas o valor de uso desse trabalho sintetizou um conjunto de elementos culturais, históricos, sociais gerais, psicológicos, estéticos, outros tantos simbólicos ou semânticos (...) (DANTAS, 2011, p.5).

Isso permite que as pessoas, compartilhando esses elementos, se liguem através de uma identidade mútua e, portanto, se comuniquem. Oferta e demanda compartilham assim, os códigos que partem da própria “ideia-tipo” do objeto-mercadoria, que não restritos às suas propriedades físico-químicas, de modo que essas propriedades imateriais interferem tanto no valor de uso quanto no valor de troca. “Tudo vai e vem como se houvesse troca constante de uma matéria espiritual que compreendo coisas e homens, entre os clãs e os indivíduos, repartidos entre as funções, os sexos e as gerações” (MAUSS, 2013, p.28).

Embora Mauss tenha escrito seu livro referindo-se a sociedades que não assentavam seus sistemas de troca sobre bases econômico-financeiras como as conhecemos, podemos fazer uma transposição teórica para as formas mais recentes de agrupamento, filiação, trabalho (e não necessariamente emprego ou assalariamento) e trocas. É certo que estamos sobre bases diferentes de apropriação do trabalho do sujeito. Então, afirma Cocco que, na atualidade, “para avançar devemos entender como a financeirização se apoia em novas bases materiais, seja do ponto de vista de redes de convergência tecnológica que lhe permitiram chegar a um novo patamar-espaco temporal, seja do ponto de vista do deslocamento para um novo regime de acumulação (pós-fordista, pós-industrial).” (COCCO, 1999, cap 10, p. 263).

Com efeito, informação e conhecimento têm sido categorias amplamente utilizadas para designar um conjunto de mudanças socioculturais e econômicas no final do século XX e início do XXI. No entanto, Dantas (2006) problematiza a questão do valor à luz das teorias econômicas clássicas e neoclássicas. Segundo o autor, essas teorias não trataram, até momento, o valor sob a perspectiva e importância que informação e o conhecimento assumiram na economia contemporânea. Com base na obra de Gabriel Tarde, Lazzarato analisa a relação entre trabalho e capital na produção dos conhecimentos e afirma:

As categorias da economia política (troca, valor, propriedade, produção, trabalho, consumo, etc.) entram em crise quando os conhecimentos e as paixões se integram à explicação do fenômeno econômico, pois eles não são bens ‘raros’. (LAZZARATO, 2003, p.63).

Essa revisão que cita Lazzarato se relaciona à forma como se dava a acumulação capitalista industrial, baseada na apropriação e comando das forças produtivas e um alto grau de controle sobre o tempo e sobre a organização do trabalho. Com a introdução do conhecimento como um modo de produção específico, será preciso que o sistema de acumulação capitalista se reveja, uma vez que existe um alto grau de subjetividade e cooperação, que escapa ao controle formal. A lógica da invenção e da cooperação (objeto e conteúdo do trabalho atualmente), tão presentes na produção artístico-cultural contemporânea, pertencem a um sistema de partilhas e afetos e se baseiam na presença essencial da imaginação e da memória. São, assim, cada vez mais dependentes do trabalho vivo, da presença humana, como meio e fim da produção econômica. É essa subjetividade (naturalmente perpassada pelos desejos, pela aprendizagem e memória social/coletiva) que pode, aplicada sobre o trabalho morto (equipamentos, suportes, estruturas) criar diferenciação. Comenta Rancière que: “é preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva” (RANCIÈRE, 2009, p.68). Percebe-se assim, de modo manifesto, os efeitos revolucionários que informação e conhecimento tem operado no interior dos paradigmas contemporâneos do capitalismo cognitivo ou cultural.

Se é nas interações sociais, na vida real, que se dá a potência do trabalho atualmente, é por meio da comunicação e da subjetividade que se manifesta o ato criativo. É na clivagem entre a ativação dessas referências subjetivas, da memória e da capacidade de criar novas conexões a partir dos elementos a priori, isto é, do conhecimento compartilhado (que pode ser entendido como *General Intellect*) e da capacidade de invenção, que nasce esse trabalho. Sendo orgânica, a memória, como capacidade de produzir materializações (imagens, sensações, textos), ao mesmo tempo em que é capaz de reproduzi-los, opera em dois sentidos que são inseparáveis na prática. Isso dificulta a submissão do trabalho ao capital e “torna evidente uma ‘contradição’, talvez a mais importante do capitalismo pós-fordista: a impossibilidade (ou a crise) da ‘submissão real’ dos conhecimentos ao capital” (LAZZARATO, 2003, p.79, grifo do autor). E complementa:

produção e valorização estão mais ou menos separadas, segundo os setores de produção; elas estão mais ou menos planejadas, segundo o teor dos conhecimentos nas produções, mas, mesmo quando a moeda como capital compra a força de trabalho para produzir conhecimentos, nunca se tem a certeza de poder comandá-las à vontade. (LAZZARATO, 2003, p. 80)

É inegável que várias categorias necessárias ao entendimento e gerenciamento da produção artístico-cultural contemporânea estejam sob revisão. Por sua vez, as disciplinas que se ocupam desses temas têm que de forma correspondente, revisarem seus pressupostos com vistas a fornecer pistas mais concretas aos agentes de mercado, pesquisadores e demais envolvidos na produção e circulação culturais. Diante do cenário atual, não podemos mais nos pautar por conceitos estaques ou simples adaptações e variações teóricas. Trata-se de repensar categorias-chave e muito caras às nossas pesquisas, como os conceitos de trabalho, mercado e valor. São eles que, tomados como pano de fundo, representam o solo sobre o qual repousam diversas ações, projetos, leis, deveres, direitos, formas de vida e de sociabilidade, posições políticas e transações econômico-financeiras de alto vulto.

O trabalho de produção cinematográfica é, em essência, um trabalho informacional, cujos conhecimentos inerentes e adquiridos dos sujeitos envolvidos é parte fundamental para sua diferenciação. São uma marca, pois muitas vezes servem para marcar a autoria e a personalidade do autor na obra. Não apenas do roteirista ou do diretor, mas dos outros profissionais envolvidos nos aspectos artísticos: elenco, fotografia, som, produção, etc. Por outro lado, o fazer cinematográfico não existe sem o mínimo de matéria-prima: equipamentos e suprimentos são exemplos. A maneira de utilizá-los é que diferencia uma obra da outra, um realizador do outro. Cada um dos elementos com que o realizador tem contato no mundo são variáveis que podem tornar-se informação aplicada e transformada em *mercadoria*, neste caso, a obra, o filme. Seu valor, inclusive, é medido tanto pelos aspectos materiais quanto pelos aspectos simbólicos. Assim como seu grau de diferenciação dos demais e sua capacidade de obter resposta do público.

se entendermos a cultura como um processo social de produção simbólica, veremos que essa produção começou a materializar-se em mercadorias com o desenvolvimento industrial e resultou, ao longo do século XX, em produção mercantil simbólica. O produto cultural resultante do processo de mercantilização foi, então, legitimando-se em uma dupla dimensão valorativa: mercadoria, como dimensão econômica e tangível; e simbólica, como dimensão ideológica e intangível (livro e obra literária; disco e obra musical; filme e obra cinematográfica etc.). (GETINO, 2007, p.45)

Na metodologia da Economia da Cultura os estudos buscam equalizar ferramentas e resultados quantitativos com avaliações qualitativas, uma relação que nasce justamente pela necessidade de aproximar as percepções de valor dois campos de saber distintos. Existem algumas variáveis normalmente utilizadas pela economia para a avaliação de uma determinada ação, como i) externalidades (consequências, positivas ou negativas, não

propositais, ou seja, não previstas, de uma ação sobre outro agente, seja ele um local, ator ou segmento de mercado); ii) efeito multiplicador (é o que se diz do fatos finais resultantes de uma ação serem maiores do que o valor investido, podendo ser direto, indireto ou induzido); as ações são medidas por iii) eficácia (atingir o objetivo); e por iv) eficiência (atingir o objetivo com o menor custo); além de se analisar o custo de oportunidade (ou seja, em quê se deixa de investir quando se opta por fazer um investimento específico) (REIS, 2007). Em todas as variáveis, percebe-se que o repertório é o da economia e não da cultura. Por essa razão talvez se fale em *adequação dos pressupostos da economia clássica* às características da cultura. A mais-valia, tal como definida por Marx, baseia-se na separação entre meios de produção e a força de trabalho. “Mas como se produz e se reproduz essa separação em uma economia de ‘produção por conhecimentos’?” (LAZZARATO, 2003, p.79)

Entender as externalidades, para a economia política, é uma percepção do alcance da produção e circulação de riquezas, pois segundo Corsani, elas exprimem, por sua dominância, que “a produção de riquezas se dá em outro lugar que não a firma, e o mercado não é representativo da troca de riquezas” (CORSANI, 2003, p.15). Nessa perspectiva é que pensamos que diferentemente do mundo da escassez e do trabalho repetitivo, no capitalismo cognitivo as externalidades positivas são entendidas como internalidades, e o mundo é o da produção incessante de riquezas (o conhecimento, como matéria-prima e mercadoria), com margem de lucros que não é decrescente, exigindo uma redefinição da natureza, modos de troca e de valorização, posto que há uma interdependência entre os processos de produção, circulação e inovação.

Os sistema de produção protagonizado por agentes do cinema em regiões fora do eixo Rio-São Paulo sustentam-se por essa lógica, uma vez que os benefícios de atuar em conjunto, ainda que com poucos recuos econômicos, são maiores do que atuar ou não atuar individualmente. A cooperação possibilita o intercâmbio de informações e saberes formais e não formais, ou seja, desde o conhecimento específico para a execução da tarefa na realização do filme, até a troca de referências e ampliação das redes de relações, que potencializa o trabalho final do grupo. As externalidades são colhidas de forma diferenciada: formam grupos e redes; colocam o território no mapa simbólico de legitimação social da produção cultural; promovem trocas com outras redes; e, ainda, promovem o aprendizado pela realização, cuja externalidade maior é a realização de novas ações, com mais estrutura. Não são apenas produtoras de pequeno porte que realizam, por exemplo, coproduções para unir forças e experiências. Há o caso do filme “Último Trago”, da Alumbramento em coprodução com a Bananeira Filmes. Ricardo Pretti conta

que foi a provocação da produtora Vania Catani que os instigou a realizar esse filme, com outras condições.

Na verdade, foi uma vontade da Vânia Catani: “Vamos fazer um filme que seja um encontro entre as duas produtoras, os dois tamanhos?” O nosso tamanho, que na época era filme praticamente sem orçamento e o dela que tinha orçamento bem maiores, né? Então a gente queria fazer uma coisa que fosse no meio do caminho, um encontro entre as duas formas. A gente nunca teria feito esse filme se não fosse por essa primeira provocação. E é o maior orçamento que a gente trabalhou até então, no meu caso, como diretor. (PRETTI, Ricardo. Entrevista cedida à autora, 23 jun. 2016)

Essas ambições estéticas só são possíveis com dinheiro, não tem jeito. O trabalho com o ator, certas criações fabulares que a gente tem vontade de fazer, sabe? Que só são possíveis com um trabalho maior de direção de arte, de fotografia... Então pra isso tem que ter dinheiro. (PRETTI, Luiz. Entrevista concedida à autora, 02 ago.2016)

Afirma Lazzarato (2003) que

ao lado da ‘teoria das riquezas’, tal como é concebida pela economia política, é preciso desenvolver uma “ ‘teoria dos conhecimentos’ baseada na crença e uma teoria das paixões baseada no ‘sentir’, fazendo dos conhecimentos e das paixões forças econômicas que explicam a especificidade das economias modernas. (Ibid., p. 62, grifo do autor)

Nesse raciocínio, esses elementos tornam-se recurso indivisível, inapropriável e impõem um grau maior de incerteza sobre o processo, bem como sobre os resultados.

Esse contexto empurra a análise acadêmica para uma revisão do próprio sentido de trabalho e do valor dado ao trabalho nos pós-fordismo, uma vez que inventa formas de controle do tempo para aprisionar forças, conhecimento social, tecnologia; e ciência para conservar valores já criados. Por outro lado, contando que o tempo livre do trabalho e o tempo de produção/trabalho estão cada vez mais indistintos, e evoca-se cada vez mais o diferencial da subjetividade como força motriz, as forças produtivas sociais são tanto condições de sua explosão na geração de riqueza quanto de sua implosão. Essa perspectiva, inclusive, é a base da crítica de alguns autores acerca da abordagem de Hardt, Negri *et al*, que depositam na teoria do operaísmo um certo encantamento com o poder de imanência dos sujeitos livres, no contexto do pós-fordismo, encabeçando ações que desafiam a dominação capitalista. Sabe-se, ao contrário, que existem mecanismos de vigilância e disciplina ainda mais capciosos, porque embutidos em promessas de emancipação e liberdade. Consciente disso, utilizo as contribuições de Lazzarato e Negri no que tange à percepção do conhecimento como força produtiva, não necessariamente transfigurada em maquinaria, na potência das interações

sociais como espaços onde nascem a inovação e brechas para escapar do sistema sem, entretanto, ter em conta que os atritos e as formas de dominação existem nesse mesmo contexto.

Na década de 1970, o fordismo dava sinais de que chegava ao seu esgotamento, com acirramento dessa crise duas décadas depois. A produção marginal do capital já não crescia equitativamente, uma vez que o mercado estava saturado, e os Estados-Nação são pressionados a abrirem espaço para a flexibilização e a mobilidade da economia, corroborar para a desterritorialização das ações e ceder ao esquema da financeirização do sistema. Pelo imperativo da competitividade, os espaços econômicos e o político não podiam mais coincidir (GORZ, 2004, p.21), o que foi efetuado com o enfraquecimento da regulação do Estado combinada às tecnologias de informação. Impunha-se a regra da rentabilidade das empresas ao Estado.

De outro lado, a fábrica deixava de guiar-se pela oferta, precisando conquistar novas fatias do mercado e provocar a obsolescência dos seus produtos, o que gerava uma necessidade crescente de inovações. Assim, “de quantitativo e material, o crescimento deveria tornar-se ‘qualitativo’ e ‘imaterial’. Os produtos deviam impor-se por sua ‘imagem’, sua novidade, seu valor simbólico.” (GORZ, 2004, p.37, grifo do autor). Todo o modo de funcionamento dos negócios deveria ser modificado: a rigidez do modo de produção fordista – que enclausurava e disciplinava o trabalhador, retirando-lhe a reflexão e a pro-atividade – seria substituída por um formato de produção em que a cooperação produtiva desempenha um papel chave: o trabalhador pode e deve ter uma visão sobre o produto final e todo o processo lhe deve ser inteligível. O componente subjetivo é mais que desejada pela gerência da empresa, torna-se um ativo. Podemos pensar que isso seria uma possível liberação do sujeito do trabalho, uma nova visão sobre a sua relação. A questão é que, no entanto, o centro decisor (a empresa, o capital financeiro) capitalista permanece sendo aquele que detém o poder de escolhas sobre o produto: o que vai ser produzido, para quem, a que tempo, através de que meios. Afinal, é a financeirização do sistema – cujo sinônimo mais comum tem sido a palavra *mercado* – atua com vistas à rentabilidade competitiva. Onde se vê liberdade e subjetividade, há também marcas da disciplina e do controle. Mas com mecanismos diferentes dos da fábrica. No fordismo, o conflito era claro: por meio da classes, da relação patrão-empregado, explorador/explorado e outras dicotomias. Agora, sob o manto da autonomia, da *implicação de si*, reside a heteronomia capitalista.

Para a Corsani (2003), passamos da lógica da reprodução para a lógica da invenção, “o que significa que o que está em questão não é tanto a emergência de uma economia do

conhecimento, mas uma mutação mais profunda que afeta a maneira como o capital é dotado de valor” (Ibid., p.16). Pensar nesses termos significa, segundo a autora, pensar uma nova natureza da força de trabalho e, portanto, do sujeito criador: “[...] a hipótese do capitalismo cognitivo só ganha sentido no interior dessa dupla especificidade: a do conhecimento e a do sujeito que produz” (CORSANI, 2003, p.21).

E por falar em sujeito, vários autores de diferentes tradições concordam que o público é cada vez mais parte integrante e criativa do processo de produção na contemporaneidade. Na medida em que os modos de vida – princípio e fundamento dos valores e do significado dos produtos culturais – são compartilhados por produtor e espectador e que esses valores são colocados ao trabalho, uma vez difundidos passam por um novo processo de leitura e aquisição de significados, colocando o público como criativo-produtivo nos dois momentos: na partilha do repertório e na interpretação (decodificação) desse repertório. Essas características não apenas estabelecem uma nova relação entre produção e consumo, mas “põe também o problema da legitimidade da apropriação capital desse processo. Essa cooperação não pode em nenhum caso ser predeterminada pelo econômico, porque se trata da própria vida em sociedade” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.51-52), além de enfatizarem a sociabilidade como elemento influenciador das relações de trabalho bem como o papel do produtor/empreendedor como sujeito capaz de promover a circulação e garantir a sustentabilidade dos agentes da cadeia produtiva.

Boutang (2012) nos oferece metáfora da *polinização*, isto é, do importante e quase invisível trabalho das abelhas (responsáveis pela rica proliferação da flora e, por conseguinte, da fauna no mundo) para descrever as dinâmicas de produção na sociedade contemporânea. Há um trabalho cooperativo, muitas vezes não deliberado, que gera externalidades positivas, sem ter necessariamente um preço, desafiando a ideia de *medida*. “A polinização surge como um exemplo emblemático daquilo que chamamos de externalidade positiva. Um recurso invisível que atua e é incorporado na produção de mercadoria, sem que essa produção o leve em conta” (BOUTANG, 2012, p.78). Essa compreensão de sociedade se relaciona à teoria da dádiva⁹¹, pois implicitamente rejeita a ideia de que todas as trocas são baseadas no valor

⁹¹ No célebre livro *Ensaio sobre a Dádiva* (originalmente publicado em 1925), Marcel Mauss destaca diversos casos de sociedades tribais e originárias de alguns continentes com o intuito de situar os fatores econômicos são indissociáveis da vida social. Descreve portanto que as trocas entre os entes desses clãs, tribos e sociedades que antecederam as modernas, jamais houve entre elas um sistema de trocas de bens, riquezas ou produtos num mercado estabelecido. Primeiro porque eram coletivos ao invés de indivíduos, que *mutuamente* se obrigam, como contratos, no sistema de dar/receber; segundo, o que está em jogo não são bens materiais como os concebemos hoje (riqueza, coisas úteis, funcionais). São, nas palavras do autor, “antes de tudo amabilidades (...) dos não é, senão um dos termos do contrato bem mais geral e bem mais permanente.”(2013, p.14, grifo do autor) Ao sistema *potlatch* o autor reserva um “gênero de instituição que se poderia, com menos perigo e mais precisão,

econômico e que atendem a valores e medidas de mercado, considerado um sistema vivo, complexo, um ecossistema que se caracteriza por interações múltiplas, em geral, invisíveis, segundo o autor.

Sociedade pólen é uma forma de sociedade humana viva na qual a reprodução de todo o complexo por ela constituído se efetua não mais de modo linear ou casual, mas através de interações simultâneas, caracterizadas por um alto grau de interdependência objetiva, de solidariedades e coalizões subjetivas. O pólen de sua reprodução pode ser parcialmente distribuído pelo vento, mas frequentemente necessita de um transportador que execute essa tarefa de maneira não deliberada, simplesmente ao procurar garantir a própria sobrevivência (alimentando-se e alimentando a prole). (BOUTANG, 2012, p.78)

Considerando as colocações de Lazzarato e Boutang, até aqui, temos que a ideia de troca leva inerentemente o conceito de medida. Porém, em certos tipos de interação social produz-se um comunitarismo sem identidade, que supera a ideia da troca. Nesse formato, a competência não se relaciona à produção de rendimento/lucro/mais-valia, sendo fruto de uma *confiança originária*, do mesmo tipo daquela que se coloca no sistema atmosférico, pelo ar que respiramos. Implicam em legitimação e reciprocidade. Eis que “(...) nas coisas trocadas no *potlatch*, há uma virtude que força as dádivas a circularem, a serem dadas e retribuídas.” (MAUSS, 2013, p.75, grifo do autor).

Para o Boutang (2012), o capitalismo cognitivo se caracteriza pela crescente desmaterialização da produção; protagonismo das tecnologias digitais; maior valor econômico para bens imateriais (intangíveis pouco ou nada codificáveis), bem como para a inteligência coletiva; maior qualidade produzida pelo deslocamento da valorização capitalista para a esfera da polinização; e uma transformação significativa nos modelos econômicos, que priorizam os bens e serviços singulares e integrados à economia da dádiva. Nesse contexto, a financeirização captura as externalidades positivas resultantes da atividade natural e da força da invenção da multidão, utilizando-se de ferramentas digitais (BOUTANG, 2012, p.82).

O capitalismo sempre cria seus dispositivos de controle e da tecnologia da comunicação, da informação, dos processos organizativos e corporativos. Nesse ambiente, não é possível descrever o capitalismo pós-industrial apenas como flexibilização +

mas também mais longamente, chamar: *prestações totais de tipo agonístico*” (idem, p.16, grifo do autor). Em outra passagem, destaca que ele é bem mais que um fenômeno jurídico: “ele é econômico, e convém avaliar o valor, a importância, as razões e os efeitos dessas transações, enormes, mesmo quando calculadas em valores europeus atuais. O *potlatch* é também um fenômeno de morfologia social”(2013, p.68, grifo do autor). Implica, assim, todo um sistema de trocas mútuas calcadas em sociabilidades e ritos, que se baseiam em contratos não jurídicos, mas não menos obrigatórios e moralmente relevantes, que encerram valores e interesses por vezes conflituosos, sob regras e ideias de direito e de economia. Quando alguém doa algo, doa algo de si; e quem recebe, tem obrigação de devolver.

desterritorialização + fluxos de produção e circulação em redes. Nele convivem formas industriais, pré-industriais e pós-industriais, porém coordenadas por mecanismos bem característicos desse momento do capital. O que define sua importância é a posição estratégica que esses elementos ocupam no cenário mundial para definir sua hegemonia.

Naturalmente é preciso ter em mente essas características se congregam ao fato de que a globalização veio junto com o processo de financeirização, acirradamente após a década de 1990. Na esteira da mundialização do capital financeiro, da extensão das redes de tecnologia e informação, da desterritorialização da divisão do trabalho e da circulação dos bens (materiais e imateriais), vieram também reforços de estratégias locais e nacionais, seja no plano econômico ou no cultural. Não seria possível dizer se esses movimentos têm a mesma força, até porque não é o objetivo desse trabalho. Aqui, o mais importante é reconhecer seu caráter agonístico e aonde isso nos leva quando temos em jogo duas instâncias – hoje inseparáveis – do sujeito: o trabalho e a vida; a produção e o consumo; o ser social e a potência de si.

Benhamou aponta que a forma de trabalho que mais cresce é o serviço sazonal, chamado de *adhocracia* (BENHAMOU, 2007 apud Mintzberg [1978], p.41), definido como uma forma de organização temporária constituída para a realização de um serviço específico. Tendência fortemente verificada nos últimos anos, inclusive no Brasil, a lógica de *trabalho por projeto* é aplicada sobretudo a projetos cuja continuidade é ameaçada pela falta de financiamento estável, ou mesmo pela natureza dos produtos culturais: o filme, a montagem da peça de teatro, o evento ao vivo, que operam – por sua essência – com datas de início e final mais ou menos estabelecidas.

As consequências e inferências dessa constatação são diversas. O emprego sazonal ou temporário, além de aumentar os custos de produção, por incentivar a concorrência entre os produtores na montagem da equipe com profissionais mais bem qualificados, não permite a formação do profissional na lógica do empregador/empresa aumentando a margem de erro; sujeita também o produtor à falta de fidelidade dos profissionais, que se sentem à vontade para trocar de projeto com mais facilidade, por uma melhor remuneração ou por divergências com seus chefes; traz ainda mais instabilidade e incerteza de ganhos para o profissional contratado; e, a depender da maturidade de mercado, poucas garantias trabalhistas e exploração do trabalho pela maior disponibilidade no número de profissionais dispostos a trabalhar nesse sistema. É importante lembrar que

a incerteza não pesa somente sobre os empregadores em potencial, que somente após a contratação é que descobrem a qualidade do trabalho de seus contratados (...)

pesa também sobre o empregado, que ignora, *a priori* seu talento, e mais ainda as possibilidades de convertê-lo em contratos de trabalho. (BENHAMOU, 2007, p.44)

Somada ao aspecto da incerteza está uma característica da estrutura do mercado de trabalho cultural: maior número de micro e pequenas empresas, com o mínimo de funcionários fixos, normalmente sócios, responsáveis por tocar mais de um projeto ao mesmo tempo, que usualmente estão em estágios diferentes e concentram equipes diferentes, conforme dados apresentados anteriormente.

E mais: o componente da sociabilidade, isto é, da confiança não contratual, dos aspectos afetivos, definem as contratações nessas empresas, cujos grupos variam entre amigos, familiares ou indicações de um desses grupos. Não é que se elimine a análise de aspectos racionais para o trabalho, mas eles pesam tanto quanto os elementos afetivos, que por sua vez permitem as condições de trabalho menos formais sem grandes riscos jurídicos. E essa condição é extensiva mesmo aos agentes que não estão no segmento cultural.

No seio desse tipo de associação, a formação é frequentemente adquirida na prática. E muitas vezes, é também polivalente. A lógica da carreira é complexa, não linear e governada pela incerteza. [...] A percepção de remuneração praticamente inexistente no segmento cooperativo ou predomina o voluntariado, que sem dúvidas, não permite imposições em termos de competência ou de qualificação profissional. (FEIGELSON, 2011, p.91, tradução nossa)⁹²

O desaparecimento da figura do assalariado tem, no mínimo, duas formas de ser vista. Com o “trabalho pós-salarial” (GORZ, 2004, p.62) a empresa que contrata o prestador de serviço deixa mesmo de ser um local de trabalho para ele, que não deve fidelidade a ela, e as negociações pela remuneração tornam-se tão flexíveis quanto frágeis. Essa individualização das remunerações tende a suprimir, afirma o autor (GORZ, 2004, p.63), não apenas o salário, mas o próprio trabalho abstrato, de modo que os sujeitos se tornam genéricos, sob o imperativo da competitividade, submetidos às condições que a empresa, finalmente, dita. Há que se dizer que esse é um dos lados da moeda.

Da outra margem, é preciso constatar que jamais o trabalho fordista representou o elo social que lhe atribuíam. Então esse momento de flexibilização e libertação do trabalho assalariado pode significar que o tempo de lazer e trabalho sejam concebidos como

⁹² “Au sein de ce type d’association, la formation est souvent acquise sur le tas. Elle reste aussi tellement polyvalente. Les logiques de parcours sont complexes, non linéaires et gouvernées pour l’incertitude. [...] La notion de rémunération pratiquement inexistante dans ce secteur associatif où prédomine le bénévolat, ne permet sans doute pas d’imposer à terme une échelle de compétence ou de qualification professionnelle.” (FEIGEILSON, 2011, p.91)

potencialidades do ser e, como tal, seu valor esteja justo na subjetividade e na capacidade do trabalhador e não apenas na troca da mais-valia, e sim no trabalho vivo, que não pode ser mercantilizado, nem separado da pessoa que o realiza. Esse sujeito, a metonímia de todos nós, deveria estar apto a escolher sua atividade (e não o trabalho), aquela que condiz com sua essência, sem que isso signifique abrir mão de seus rendimentos e de sua qualidade de vida. Um *self-employed*, *free lancer*, ou *jobber* que possa ser visto de outra maneira, que não apenas um idealista dissidente do capitalismo. Um ser à margem, porém possível. “É o ‘empowerment’ da atividade produtiva contra o trabalho do dinheiro, a renda da laborosidade geral” (BOUTANG, 2012, p.89). Ainda que a confecção dos bens comuns passe cedo ou tarde pela lógica da institucionalidade (do Estado e da finança), não precisa se subordinar a ela, e isso significa pôr a *renda* acima do *rendimento*.

A lógica de trabalho por projeto revela ainda um aspecto curioso da produção cultural: ocorre não apenas com profissionais, mas também com empresas do setor, que saem de uma situação de concorrência para uma situação de colaboração mútua, visando lucros maiores num futuro próximo. Produtoras de médio e pequeno porte, unidas pela possibilidade de cooperarem para um mesmo filme, aportam suas habilidades e competências subjetivas, aliadas a seus recursos materiais, nos projetos. Nesse sentido, trocam serviços que serão recuperados financeiramente depois ou, no mínimo, numa colaboração futura (pois quem atendeu um agora será atendido posteriormente pelo outro).

Mas essa mistura íntima de direitos e deveres simétricos e contrários deixa de parecer contraditória se pensarmos que há, antes de tudo, mistura de vínculos espirituais entre as coisas, que de certo modo são alma, e os indivíduos e grupos se tratam de certo modo como coisas. (MAUSS, 2013, p.27)

Nogueira (2014), estudando o que denominou um “novo ciclo” do cinema pernambucano, utiliza o termo *brodagem* (um aportuguesamento derivado da palavra *brother*) para descrever a dinâmica de cooperação que envolve “laços de amizade, afetos, valores e sentimentos compartilhados, os cineastas configuram grupos articulados em torno de uma estrutura de sentimento, tal como o conceito é proposto por Raymond Williams”, (NOGUEIRA, 2014, p.793), que envolve trocas de serviços e ideias. Foi esse ciclo que conseguiu destaque nacional e internacional, claro que não sem a legitimação da imprensa e em consonância com um contexto em que outras manifestações artísticas também existiam naquele estado, e reverberou de forma positiva, permitindo a evolução das políticas públicas

estaduais para o segmento, bem como um estímulo para que novos entrantes seguissem o mesmo caminho.

Quanto mais capital (material ou imaterial) um agente reúne em torno de sua imagem, do seu nome, pela sua trajetória, mais chance ele tem de seguir de forma bem sucedida, pois “a consagração leva à consagração” (TOWSE apud BENHAMOU, 2007, p.45), em outras palavras, sucesso atrai sucesso. Assim, pelas leis do *mercado* o círculo é virtuoso para os virtuosos, dificultando a entrada de novos atores ou de estreantes. A autora aponta que em países intervencionistas, que regulam o mercado do trabalho cultural – seja incentivando a criação e manutenção de micro e pequenas empresas; seja garantindo condições para formação do artista; até, em alguns casos, garantindo pensões e bolsas, de criação, pesquisa ou outro tipo de ajuda para os trabalhadores culturais durante períodos de intermitência – a disparidade de renda entre artistas é menor que em países mais liberais. (Cf. BENHAMOU, 2007, p.46).

A aplicação de novos conhecimentos à tecnologia (trabalho vivo aplicado ao trabalho morto) e os *inputs* que ocorrem tanto no elo da produção quanto no da difusão desempenham um papel indiscutivelmente importante. Estamos tratando, então, da produção de conhecimentos por conhecimentos. Estabelece-se aqui uma diferença primordial em relação ao capitalismo industrial – e portanto às categorias econômicas que baseavam-se na força de trabalho como recurso e na inovação como elemento aleatório – que é entender o trabalho vivo como cooperação e criação, fatores subjetivos, aplicados a objetos, produtos ou ao processo. Comenta Dantas (2006) “novos valores de uso residem nessa ‘competência’ ou ‘conhecimento’ para pôr em forma o trabalho morto, para dar-lhe novas formas necessárias à sua utilidade social.” (DANTAS, 2006, p. 53, grifo do autor).

Assim funcionam as narrativas cinematográficas. Estilos de direção, fotografia, ritmo de montagem, temas, são as marcas das *escolas* cinematográficas. Por elas é que se conectam realizadores e espectadores. Entrar no mercado do audiovisual é difícil. Permanecer nele também. Exige a busca por alternativas de aprendizado, gestão de riscos, intermitência e remunerações variáveis, no tempo e no valor. Daí que a entrada nesse setor, comenta Feigelson, é facilitada por meio de estágios, contratos curtos, militância ou voluntariado. As produções audiovisuais desse segmento prescindem de menos investimentos, tanto materiais quanto financeiros e, embora não sejam necessariamente políticas ou sindicais, são “habitadas por uma ‘causa’ em favor de uma concepção do audiovisual e do cinema que

prescinde, às vezes, de um engajamento militante ou um ideal educativo.” (FEIGELSON, 2011, p. 76-77, tradução nossa, grifo do autor).⁹³

Se a potência das multidões é a forma de *empoderamento* que implicará numa via alternativa de vida e renda, Boutang (2012, p. 89-90) aponta três maneiras para se aumentar a sua potência produtiva: a primeira é remunerar a atividade produtiva social, ou seja, o tempo total do sujeito, pois leva implícita a ideia de que ela é, essencialmente polinizadora, visando proteger o precário ao invés de forçar a necessidade do emprego por tempo indeterminado (cada vez mais difícil no contexto atual); a segunda é favorecer as formas gratuitas e livres de acesso ao conhecimento; e, por fim, a proteção dos bens comuns (a biodiversidade, os recursos naturais, a terra, etc.) como verdadeiramente públicos e comuns.

Cada vez mais, a produção artística menos industrial (aqui me refiro aos filmes que escapam à lógica *a la Hollywood*) se pauta em narrativas mais comuns, reais, dramas cotidianos, memórias pessoais, relações afetivas. Informação, conhecimento, memória coletiva. Penso que essa escolha é tanto uma diferenciação temática quanto um contingenciamento que se relaciona à disponibilidade de verba para a realização. Esse tipo de narrativa é mais realizável por grupos de pequeno porte, regiões mais marginais e, para os cineastas iniciantes, quase sempre a porta de entrada para o mercado. Nesse sentido, criação e inovação são consequências da vida. Não é difícil encontrar esses exemplos na história do cinema mundial e nacional (*Dogma 95*, em escala internacional, que em 2015 completa 20 anos, e os grupos brasileiros que cintamos no início desse capítulo, e que serão mais detalhadamente descritos na última sessão desse trabalho).

Corsani (2003, p.29) lembra que os conhecimentos escapam à lei dos rendimentos decrescentes, e não incorrem na escassez futura; seu consumo não é destruidor, ao contrário, seu uso subjetivo é uma atividade criadora; na sua troca, não há perda, isto é, não constituem-se bens exclusivos ou rivais; o seu valor-utilidade se dá no interior do processo de produção/difusão e socialização; seu custo de reprodução é tendente a zero; e os custos marginais de produção são decrescentes; por outro lado, são submetidos à incerteza, do ponto de vista da inovação e da sua validade social. Conforme vimos, essas afirmações – com a qual corroboram Lazzarato (2001), Bourriaud (2009) e Dantas (2006, 2003) – são fruto da observação dos fatos, e são reiterados diuturnamente pelas práticas de diversos produtores e consumidores espalhados por todo o território, como forma de trabalho e de vida. Através das interações entre eles ocorrem uniões (por afeto, partilha, identificação, etc.), gerando grupos

⁹³ “habit[és] par une ‘cause’ en faveur d’une conception de l’audiovisuel et du cinéma qui relève parfois d’un engagement militant ou d’un idéal éducatif.” (FEIGELSON, 2011, p. 76-77).

mais ou menos homogêneos, que desenham novos territórios virtuais-reais, polos de produção e consumo de bens culturais e artísticos relevantes, que por suas características baseadas na inovação, têm um potencial tendente ao infinito. Nem sempre, no entanto, esse mundo da abundância criativa incorre em meios de vida e rendimento estáveis para os agentes.

A produção de valor para o conhecimento acaba submetendo-se a uma lógica da produção de escassez e raridade, pois a exploração comercial do conhecimento se dá por meio da propriedade intelectual, que são um bloqueio para a natural socialização dos conhecimentos. Por outro lado, é essa valorização que serve à justificação dos encargos da incerteza e dos custos associados ao processo de inovação (CORSANI, 2003, p.30). Até o momento essa forma de justificar/compensar os investimentos tem recaído sobre a criação da raridade, já que

a compra de licenças junto a pequenos produtores ou pequenos empresários ou agentes individuais que emergem das redes de cooperação constitui então um meio de captação – por um capital cada vez mais desterritorializado – e, ao mesmo tempo, a possibilidade de se beneficiar de uma renda verdadeira, assegurada por uma atividade de baixo ‘trabalhado agregado’ e de alto valor agregado: a simples ‘reprodução’ de conhecimentos produzidos em outro local e difundidos em escala mundial. (Ibid., p.30-31, grifo da autora).

Parece esquizofrênico, mas é real: submissão e liberação andam lado a lado no segmento de produção cultural. Ao mesmo tempo em que a diferenciação é o elemento humano, o homem-capital não pode ser propriedade de ninguém. A alternativa da empresa capitalista é apossar-se do *capital humano* submetendo-o às relações semelhantes às fordistas; ou os próprios sujeitos se tornam “empresa”. É o que apontam os autores: “o econômico pode somente apropriar-se das formas e dos produtos dessa cooperação, normatizá-los e padronizá-los” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.52).

Aponta-se aqui a questão de quais princípios concorrem para a determinação do valor da força de trabalho implicada na produção de conhecimentos por conhecimentos e, mais ainda, na exploração dos produtos dela decorrentes pela empresa/firma capitalista, que aliena esses itens. Acontece que, mais comumente, essa firma não tem pago um salário, mas uma participação nos lucros, uma vez que a produção e a valorização têm ocorrido quase que paralelamente. “A moeda como capital existe onde há invenções, mas as condições de sua produção e de sua socialização não são mais as do capitalismo *smithiano*, weberiano ou marxista” (LAZZARATO, 2003, p.81).

Essa é uma outra questão que é diferencial do capitalismo cognitivo para o capitalismo industrial, quando a circulação das mercadorias estava condicionada à detenção, por parte da

firma, dos canais de comunicação e escoamento para o público. Em mercadorias comunicacionais, artísticas e culturais, essa separação faz cada vez menos sentido, embora seja forte ainda a presença de grandes corporações que buscam manter seu poder sobre esse elo da cadeia, tentando captar as produções independentes e os trabalhadores independentes. Mas é justo pelos mecanismos de criação de público, através do controle de tecnologias da comunicação e informação que a seara econômica se organiza atualmente. Porém, o “o conhecimento não precisa mais estar incorporado em alguma coisa; não é mais possível definir a produtividade do trabalho no interior da relação com o capital” (CORSANI, 2003, p.26). Dantas (2011), explica essa contradição através da metáfora dos jardins murados, apontando que a mercadoria sempre terá um valor instrumental, ainda que esteja revestida de valores simbólicos ou estéticos, se tiver qualidades materiais que possam ser conservadas/congeladas e alienadas para reprodução em unidades. Porém, de maneira diferente, o produto

[...]que usualmente consideramos “artístico” ou “cultural”, porque sua utilidade não reside em algum eventual suporte material conservado no tempo, mas na ação estética, psicológica, simbólica que põe em relação seu autor e seu usufrutuário (leitor, espectador, torcedor etc.), esse produto, não sendo alienável, só pode ser apropriado através do reconhecimento de um direito à sua "propriedade intelectual". (DANTAS, 2014, p.91-92, grifo do autor)

Considerando que é a introdução de trabalho vivo (informação) à matéria é que confere valor diferenciado à mercadoria, a função do capital será ampliar ao máximo essa capacidade de adicionar uma nova informação. Nessas condições o valor de troca se estabelece pela relação entre a energia empregada para obtenção da mercadoria e o valor atribuído pelo capital para o objeto, que por sua vez se baseia no valor pago pela mais valia do trabalhador. Explorando ao máximo a força de trabalho (conhecimento, memória e informação) e apropriando-se disso, o capital extraía o máximo do valor de troca, mas com o tempo, levaria ao esgotamento. Com as mudanças na relação entre empregados e empregadores e as modificações tecnológicas ocorridas já no início do século XX, iniciou-se um processo de mudança, levando ao fato de que o trabalho vivo não modifica nada diretamente, mas se escora – cada vez mais – em interações, seja com base no conhecimento individual ou coletivo.

Nesse contexto em que a produção do valor passa cada vez mais pela captação de elementos que estão fora da jornada laboral, o econômico depende intensamente das ‘externalidades positivas’, como afirmam os economistas. Em suma, aquilo que está no âmbito da reprodução social, a riqueza social (informação, conhecimentos, cultura, estética, gostos, estilos, processos, os territórios, etc.) é o fundamento do econômico. (MALINI, 2009, p.200, grifo do autor)

Pensando nas sociedades que descrevia e na economia da dádiva, Mauss afirma que “trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca.” (MAUSS, 2013, p.38). O raciocínio, aplicado ao contexto contemporâneo, em que há uma grande evolução e aplicação de tecnologias no processo do trabalho, além da inserção das TICs (tecnologias de informação e comunicação) no cotidiano, reforça a ideia do trabalho informacional, baseado no conhecimento, de natureza aleatória, como crescente na sociedade. Ainda que essa mercadoria assuma um suporte em determinada parte do processo, há um grau de incerteza alto, o que implica ainda mais esforço no planejamento, desenho, estudo, investigação, etc., bem como aceleração da resposta da circulação. Somente pela base *comunicacional* é que esses fluxos internacionais produtivos funcionam.

Dado o amplo processo de democratização tecnológica, o avançado estágio de globalização e o grande alcance do fenômeno da *comoditização*, o valor de uso e de troca recaem cada vez mais nos códigos imateriais que nos materiais. Em outras palavras, mais nos aspectos intangíveis que nos tangíveis, mesmo que consideremos o desenho (ou o design, como se costuma dizer) tangível no estágio final da mercadoria, e que ele possa servir de base comparativa com uma mercadoria concorrente. Porém, concordamos com Dantas (2006) quanto ao fato de que até chegar a sua forma final, esses processo de planejamento, pesquisa, criação, desenhos, engenharia, testes – e mesmo depois, no lançamento/promoção e criação de um posicionamento de mercado – devemos considerar que há um árduo processo de trabalho, que muitas vezes recebe pouca atenção dos estudos que se referem à valorização no âmbito da Economia Política e da Cultura. E menos ainda das políticas públicas.

O valor-mercadoria altera-se, dado que não é composto majoritariamente do tempo do trabalho, mas do tempo da formação do trabalho. E esse tempo, contínuo e virtual, é impossível de ser medido, embora seja possível de ser capturado. Mas essa captura nunca é completa, porque o capital não pode controlar por inteiro a inteligência, as capacitações afetivas, a produção de linguagem e os conhecimentos técnicos da multidão. (MALINI, 2009, p. 191)

Em outras palavras, o que fica de fora da concepção do *trabalho-valor*, isto é, o não-trabalho não é remunerado pelo sistema capitalista. Cito, por exemplo, o processo de produção audiovisual, no qual os elementos intangíveis que o integram são parte essencial para a determinação do seu valor. Não apenas do valor de uso, na medida em que são

produtos diretos de um conjunto de códigos compartilhados culturalmente necessários à comunicação entre as partes: criador/produtor e consumidor; mas também no valor de troca, pois esses componentes intangíveis são efetivamente os diferenciais que estabelecem o grau de originalidade, inovação, criatividade, empatia e dialogam a audiência e a crítica, partes fundamentais para o grau de valorização do produto audiovisual na cadeia produtiva.

A saída do pós-fordismo, para sustentar os processos disciplinatórios e lucrativos das finanças, é dar a liberdade aos fluxos vitais do trabalhador para então captar e capitalizar sua circulação. Porém, estamos num momento em que o trabalho – justo por essas características – é sem fim, de modo que a renda não pode se circunscrever a ser possível apenas por meio do emprego.

Não digo que o trabalhador pós-fordista não possa ou não deva identificar-se com o que faz. O que estou dizendo é que ele não pode nem deve ser reduzido apenas ao ato de trabalho imediatamente produtivo que realiza, abstraindo-se as consequências e os efeitos imediatos que este ato engendra no ambiente social. Digo, portanto, que deve identificar-se a *tudo* o que faz e deve apropriar-se de seu trabalho e fazer-se dele o sujeito até mesmo nas consequências que este trabalho produz no campo social: deve querer ser o sujeito ou o ator, também, da abolição do trabalho, da abolição do emprego, da abolição do assalariamento, no lugar de abandonar todas essas dimensões macro-econômicas (*sic*) e macrosociais de sua atividade produtiva às forças do mercado e ao capital. Digo que ele deve, portanto, fazer da redistribuição do trabalho, da redução de sua duração e de sua intensidade, da autogestão dos tempos e dos ritmos de trabalho, da garantia do poder de compra, exigências inerentes ao sentido último de seu trabalho e isto na escala de toda a sociedade e do espaço econômico no qual se insere. (GORZ, 2004, p. 58, grifo do autor)

A contradição latente que existe é que apesar do trabalho fordista reivindicar o status de criador de coesão social, de inserção coletiva, na verdade nunca desempenhou essa função, visto que o trabalho era explorado e a sensação de pertencimento identitário opunha, claramente patrões e empregados, cuja distância de poder e recursos era grande. O trabalho era um meio de garantir a subsistência de forma regular e, portanto, deveria ser mantido. Agora, no pós-fordismo, a mensagem é a da instabilidade. Portanto, é preciso ter um emprego, não importa qual. Segundo, Gorz (2004, p.69) a ideologia do trabalho-valor nunca foi tão exposta e proclamada como fonte de coesão social, de integração, de socialização, justamente quando ele não pode mais preencher essas funções. No entanto, parece ser apenas para continuar exercendo o controle imperioso sobre o sujeito, para que ele continue acreditando na centralidade do trabalho-emprego. Pensar fora disso é ser utópico. Enquanto os postos de trabalho reduzem, a competitividade e a instabilidade aumentam, quem vem decidindo se o sujeito merece ou não o posto de trabalho é a empresa. Ou seja, não é o sujeito

que é útil porque trabalha. É o sistema que lhe confere a utilidade dando-lhe um emprego. Mas já não há empregos para todos. Com esse raciocínio, a conta não fecha, então é preciso pensar *fora da caixinha*, como dizem por aí.

No sistema capitalista, o importante é reduzir o tempo de produção da mercadoria, com a finalidade de acelerar a recuperação do investimento através da circulação/troca. E essa aceleração vem junto com o contingenciamento do acesso, mediante o valor de troca. Nesse sentido, a importância maior passou a ser o tempo de trabalho *mediatizado* (Dantas, 2014) – o de trabalho imediato, especialmente na atividade industrial, está reduzido quase a zero – ou seja, cresce a importância sobre aquele tempo de inserção do *conhecimento geral necessário* em cada um dos elos do processo de trabalho para a produção e reprodução da mercadoria. Dito de outra forma, são o conhecimento e a informação que se tornam os insumos de maior diferencial competitivo na fase atual do capitalismo. Mas eles só estão remunerados pelo trabalho imediato. Gorz (2004) corrobora com a questão chamando a atenção para o fato de que é importante, para escapar à *função repressiva* do trabalho, emancipar o sujeito produtivo, isto é,

saber como, no lugar de sofrer as mudanças tecnológicas, as economias de tempo de trabalho, as intermitências do emprego e sua precarização, é possível delas apossar-se coletivamente, delas conquistar a iniciativa e o controle, voltá-las contras as estratégias do capital para fazer surgir novas liberdades possíveis; saber como todos podem ter uma renda contínua quando o trabalho torna-se cada vez mais descontínuo. (Ibid., p.71).

Na produção de longa-metragens, um filme independente pode levar de 01 a 03 anos só na fase de desenvolvimento do projeto (compreendendo as etapas de pesquisa, roteiro e captação de recursos financeiros e parceiros) até iniciar sua pré-produção e filmagem, que leva em média de 06 a 10 semanas no total. O processo de pós-produção (que envolve a montagem de imagem e som, seus respectivos tratamentos e todas as atividades de laboratório e finalização) varia segundo os recursos disponíveis e a natureza do filme. Supondo que haja recursos suficientes e a experiência dos membros da equipe seja razoável, a pós-produção pode levar 1 ano, em média. Se considerarmos um cenário positivo, um longa-metragem de produção independente leva de 03 a 06 anos para deixar de ser uma ideia e tomar corpo, chegando à fase de circulação. Nesse meio tempo (entre desenvolvimento do projeto e pós-produção), o planejamento e criação para promoção e lançamento do filme ocorrem. Se a produção obtiver êxito, que supõe a estreia em um festival de renome – internacional ou nacional, muitas vezes seguido de uma boa trajetória nessa janela – pode partir para uma

carreira em salas de cinema e, em seguida, para TV, internet e outros mercados. Esse momento de circulação leva implícita a fase de reprodução das unidades do filme e é quando, em tese, se recuperam os anos de investimento anteriores. Considerando isso, nota-se que as fases iniciais, de alto investimento em informação como insumo sobre o processo, são mais demoradas e, ao mesmo tempo, mais determinantes para o êxito das posteriores. Porém, é raro que sejam efetiva e continuamente remuneradas.

Além disso, sabe-se que a natureza do trabalho cultural é essencialmente dupla. Desde os primórdios, além do conhecimento técnico e artístico aplicado, faz-se necessário o suporte de registro das imagens e som, de edição e exibição. Máquina e homem, ou se preferirmos, tecnologia e conhecimento, se auxiliam para a produção e reprodução da mercadoria. Outro ponto importante, que torna o trabalho cultural uma categoria à parte do trabalho fabril mais comum, é que para a realização de um filme, inúmeros colaboradores acrescentam informação o tempo todo no processo: roteiro, direção, fotografia, som, montagem e produção, só para citar alguns, utilizam-se de trabalho vivo para dar forma ao produto final. Desse ponto de vista, o filme é resultado de um trabalho intelectual coletivo, pelo qual os participantes são pagos através de cachês e/ou participações na renda líquida do filme.

O cinema, por mais independente que seja, está atrelado a um sistema de produção e reprodução que apresenta seus gargalos. E parte dessa circulação está condicionada, desde os primeiros passos da cinematografia no início do século XX, a detentores dos espaços de exibição, e logo dos laboratórios de reprodução e distribuição e até de companhias e estúdios de produção, posteriormente, dos conglomerados. Então, enquanto os meios de produção pertencem a um empresário, ele precisa do conhecimento especializado e do talento dos realizadores do cinema e do audiovisual. Para tanto, ele compra – o termo técnico é cessão de direitos – esse trabalho intelectual e tem o direito de produzi-la e reproduzi-la. Os termos desse acordo variam, mas em geral, tratam de que os autores recebem um cachê pelo qual abrem mão dos direitos sobre o produto final. Em alguns casos, conforme já citamos, algumas funções podem negociar uma participação nos lucros do filme, como roteiristas, diretores, produtores associados e até atores. No modelo norte-americano, o produtor ocupando a figura de investidor/empresário e detentor desses direitos, viabiliza financeiramente a realização do filme e negocia sua circulação através da venda dos direitos de exibição, o que chamamos também de licenciamento.

O processo de produção do disco ou do livro, aparentemente, não será diferente daquele da mercadoria cadeia. Haverá uma idéia-tipo (os sons musicais, o conteúdo ficcional ou técnico do livro) a ser reproduzida em milhares de unidades iguais, para

fins de realização. No entanto, conforme vimos, o valor de uso da cadeira será produto do trabalho combinado, coletivo e social de trabalhadores *heterônomos*. (DANTAS, 2011, p.7)

Diferentemente de alguns segmentos da indústria cultural, como o livro – em que o autor vendo o resultado concreto de seu trabalho original, a obra – ou o design, no caso do cinema o filme, como ente orgânico, obra, mesmo que cedido ao produtor e ao distribuidor, é resultado desse trabalho intelectual, original, de vários “autores”, cuja propriedade intelectual não pode ser apagada. Do ponto de vista dos direitos do autor, essa propriedade é garantida pelo aspecto moral (inalienável, com obrigatoriedade de citação) e pelo aspecto material, com o pagamento dos *royalties*. O valor de uso está na originalidade da obra, resultante dessa contribuição coletiva. Esse valor também está imbuído de todos os elementos culturais, sociológicos e de gosto que são aceitos na coletividade e na individualidade, “o valor de uso pode ser encarado ‘sob um duplo ponto de vista: o da qualidade e o da quantidade’” (MARX apud HARVEY, 2013, p.47-48, grifo do autor). Esse aspecto encerra justo o que os diversos autores, de diversas tradições e filiações teóricas consideram o valor simbólico, de distinção e que, além dessa legitimação social, pode influenciar o valor de troca. Este, tradicionalmente definido pelo tempo social médio necessário à produção do valor, implica que o valor de uso da mercadoria tem função social, e esta será alienada a um determinado preço por sujeitos sociais cujo capital advém de seu próprio trabalho (mais valia). O preço, por sua vez, é uma representação numérica, definido por um sistema descentralizado e não tendencioso, o dinheiro. Assim, no processo de produção e acumulação capitalista,

os trabalhadores dependem da produção da mercadoria capitalista para satisfazer suas necessidades, ao mesmo tempo em que os produtores de mercadoria dependem dos trabalhadores para gastar o seu dinheiro com as mercadorias que os capitalistas podem produzir. (HARVEY, 2013, p.52)

Esse funcionamento expressa a relação de circulação, o fluxo entre oferta e demanda, mas segundo Marx (apud HARVEY, 2013, p.53) não explica sozinho a questão dos preços relativos, ou mesmo a natureza do dinheiro como mercadoria resultante da produção capitalista e que tem, ele próprio, valor de uso e valor de troca. Sua existência se justifica como ente universal que facilita a circulação de todas as outras mercadorias e assume um valor de troca duplo: um inerente, resultante das suas condições de produção; e um reflexo, quando assume o valor do que vai comprar. As mercadorias têm assim, em comum, o fato de serem todas fruto do trabalho humano.

Seguindo esse raciocínio, o valor é criado pelo trabalho, que no sistema capitalista é

baseado na organização da divisão de funções, especialização e assalariado, seguindo a organização fabril consolidada no início do século XX. Como se sabe, na contemporaneidade, essas características não se mantêm pertinentes a todas as áreas de trabalho, notadamente na área artística. Além do mais, a própria conformação da mercadoria está modificada. Nos termos marxistas, a mercadoria é um objeto material externo, um produto finalizado e materializado, portanto, o que poderíamos denominar de trabalho congelado. Porém, nem o trabalho artístico segue necessariamente uma divisão/especialização/hierarquia comparável ao sistema fabril, nem seu produto final pode ser representado apenas por sua materialidade, uma vez que a utilidade do produto artístico reside mais no campo simbólico, seja ele estético, simbólico ou político e a relação que se estabelece com o espectador/usuário. Em outras palavras, mais no trabalho concreto fornecido pelo seu criador, não redutível a abstrato, logo não redutível ao eventual custo de reprodução do suporte material, que passa a ser remunerado pelo direito autoral. Porém,

o mero reconhecimento jurídico do direito de propriedade intelectual nem sempre se mostrará eficaz para captura das rendas daí derivadas, razão porque o controle dos canais de reprodução e distribuição tornaram-se essenciais para o exercício da apropriação. (DANTAS, 2014, p.92)

Para entender valor de uso, valor de troca e valor é preciso, afirma Harvey (2014), colocar-se dentro do método relacional de Marx, evitando uma leitura linear – e muitas vezes equivocada – dos escritos fundamentais que podem ser lidos na obra marxista. Embora possam pouco a pouco terem sua definição, ela não se estabelece fora do contexto, de onde deriva que “valor de troca e valor são categorias relacionais” (HARVEY, 2014, p.47). Assim busco pensar o valor no campo artístico.

A prática cinematográfica, é fortemente intelectual, artística e até artesanal na fase de concepção-realização, mas não pode prescindir da mobilização de recursos econômicos para sua realização, tão pouco abster-se de se colocar em contato com seu público. E, nesse sentido, se integra também num processo industrial, ao lançar mão de técnicas de reprodução em larga escala. A sua dialética costuma se traduzida na forma de um tropismo muito conhecido: cinema de autor vs. cinema comercial, que pouco ou nada ajudam na compreensão do desempenho da cadeia produtiva do audiovisual e ainda reforçam uma ideia de que a qualidade artística de uma obra é inconciliável com seu bom desempenho de mercado. Hoje associa-se, diretamente, sucesso de público nas salas de cinema a bom desempenho de mercado e à ideia de que o filme que atinge esse patamar (aliás, quais são os critérios para se

definir a própria ideia de sucesso hoje em dia?) é um filme popular. De outra parte, acha-se que a ausência de público é um atestado de que o filme é artístico/de autor. Associações talvez um pouco apressadas e superficiais. Até porque, a legitimação da crítica é um recurso para atribuir à obra uma distinção simbólica (*cf.* Bourdieu) utilizado sem distinção por todo tipo de filme. A polaridade, portanto, não ajuda na compreensão da dinâmica do campo cinematográfico e tornam-se sintomas, tantas vezes, de elitismo *versus* vulgaridade. Interessante é notar que as diversas estratégias e combinações diversas de estilos, linguagens ou formas de realização são, em essência, a representação da riqueza e da diversidade que promove a renovação do próprio campo.

Complementa Creton (1997) que “o cinema é o lugar, por excelência do encontro da mercantilização da arte e da estetização do mercado, que se interpõem em um cenário institucional destinado a lhes receber” (Ibid., p. 42, tradução nossa)⁹⁴. Crítica (valorização estética) e mercado (comercialização) criam assim uma influência mútua e circular, que torna os dois operadores agentes determinantes no processo de realização cinematográfica.

Não se trata, portanto, de dizer que o ato artístico não deixe um registro (um livro, um DVD, um quadro), mas a sua essência está na ideia, no ato, que torna-se memória estabilizada naquele suporte. Filmes, em tempos atuais, assumem cada vez menos uma forma física, são compostos digitais finalizados em formatos utilizáveis em salas de cinema, festivais, internet e na TV e as siglas são inúmeras: Mov, DCP, Prores, HDCAM, Mpeg, além de outras codificações específicas dos fornecedores de tráfego de dados e exibição de conteúdo (como *Netflix, I-tunes, Equinox* e *MOBZ*); DVDs e blu-rays, e mais ainda os 35mm, são peças que se tornam rarefeitas, uma alternativa de segurança, objetos de fetiche ou de fãs. Esses custos tangíveis contam, pois são o capital fixo empregado, porém para a precificação da obra concorrem de forma mais contundente aspectos muito mais subjetivos, intangíveis, relacionados à autoralidade, originalidade, diferenciação narrativa e legitimação artística. A composição orgânica do capital se dá pela combinação do capital fixo (meios de produção) com o capital variável (forças de trabalho), e isso se aplica a diversos sistemas e cadeias produtivas. (COCCO, 1999, p. 267)

Já mencionei esse argumento antes. Porém, visto sob a perspectiva do valor, nos resta entender como os circuitos de capital atribuem valor ao circuito cultural. Na era fordista, era mais claro: o trabalhador vendia sua força de trabalho; os patrões os meios de produção. A mercadoria final era precificada considerando-se o tempo e energia dispendidos na produção,

⁹⁴ “Le cinéma est le lieu par excellence de la rencontre de la marchandisation de l’art et de l’artistisation du marchand, qui se mêlent dans un cadre institutionnel destiné à les recevoir.” (CRETON, 1997, p.42).

associados à abstração do valor de uso cabível naquela sociedade. Ora, acompanhemos o raciocínio. No cinema independente os meios de produção são próprios; os recursos financeiros provêm de editais e leis de incentivo, isto é, são fomento público; os custos, barateados pelas novas tecnologias de produção e circulação (o que, como vimos, condicionou também a mudança do padrão orçamentário das produções). Uma vez finalizada, a obra adquirirá valor de uso, socialmente determinado; o valor de troca, este que deveria corresponder não apenas ao capital fixo, mas também ao capital variável, está sujeito às pressões financeiras do mercado mundial. Seria a hora da recuperação dos investimentos feitos pelos produtores, além de poder gerar renda para o tempo de *não-trabalho*, ou seja, entre a comercialização da obra atual e a produção da seguinte. Embora se possa argumentar que houve um fomento para a produção da obra, ele dificilmente paga integralmente todos os custos e, de toda maneira, contabiliza somente o trabalho imediato, ou seja, o trabalho vivo.

a valorização das produções culturais se efetua segundo um duplo processo, simbólico e econômico. Se a questão se coloca em termos relativamente explícitos pelos intelectuais que podem, no seio de seu próprio campo, pensar as condições de sua autonomia, e da sua perda, os cineastas estão de fato mergulhados, em razão de sua própria atividade, dentro da ambigüidade. (CRETON, 1997, p.40, tradução nossa)⁹⁵

No que tange ao valor de troca, lidamos com duas instâncias: o preço pago pelos intermediários: os exibidores de cinema; os canais de TV; as empresas de serviço VOD, etc.; e o preço pago pelo consumidor final, condicionado pela auto-regulação de mercado de exibidores e pelas instituições de regulação do Estado. O primeiro, de base subjetiva; o segundo, de base objetiva, tem-se que a obra – seja qual for a forma de realização, o modo ou ideologia de produção e mesmo que tenha por fim a democratização, sob a prerrogativa da exceção cultural – está sujeita, ao fim, aos preceitos do livre mercado. Assim como o consumidor final.

O conceito de mercado é de fato, controverso. Se não isso, ao menos encerra algumas declinações. Como bem observou Gorz (2004), o termo é vastamente utilizado como sinônimo da financeirização internacional capitalista. Para a política pública, o mercado é quase sinônimo de iniciativa privada – embora seja preciso advertir que se essa concepção for levada a ferro e fogo, como se diz, apontará desvios ainda mais claros nos programas

⁹⁵ “la mise en valeur des productions culturelles s’effectue selon un double procès symbolique et économique. Si la question se pose en des termes relativement explicites pour les intellectuels qui peuvent au sein de leur propre champ penser les conditions de leur autonomie, et de sa perte, les cinéastes sont de facto plongés, en raison de leur activité même, dans l’ambigüité.” (CRETON, 1997, p. 40.)

implementados. Na economia, o mercado corresponde basicamente ao livre encontro entre oferta e demanda, o espaço abstrato da distribuição e da difusão (VALIATI, 2009), para o qual concorrem sinalizações, estímulos e regulações – por parte dos próprios agentes de mercado e do Estado – que são condicionantes da tomada de decisão pelos indivíduos. Se entendermos que nem todos os indivíduos recebem as mesmas *informações*, tão pouco que esse processo é totalmente *racionalizado*, essa mediação é desequilibrada, exigindo a presença do Estado como ente que garantirá medidas para o equilíbrio equitativo dessas ações⁹⁶.

Para Boutang (2012, p.87), quando relacionando-se com os imateriais, o mercado é uma categoria que pode ter três declinações: o mercado puro, que pelo raciocínio do autor, associa-se ao mercado privado de capitais; os bens públicos, que têm um custo mas não um preço; os bens e produtos originados da economia mista, na qual circulam sob um preço, que combina a subvenção e a contribuição comercial do usuário.

A classificação dos bens imateriais, segundo Boutang (Ibid.), é imateriais *duros*, conhecimentos codificados a partir dos quais se podem elaborar subitens que serão subsumidos na forma de direitos de propriedade intelectual; imateriais *moles*, que podem ou não ser codificáveis. Na primeira categoria, situam-se marcas, patentes, desenhos, etc; na segunda, estão os imateriais que se vinculam à aprendizagem, inteligência para dar respostas, etc. Por conseguinte, as externalidades podem se situar dentro ou fora do mercado.

O mercado, aqui precisamente a financeirização capitalista, não para de produzir a seleção e portanto a exclusão, visto que nem todas as externalidades da cooperação lhe interessam. O Estado, especialmente o não controlado ou pouco controlado pela democracia, faz o mesmo, disciplinando e aprisionando as formas de interação e produção espontânea, visto que estas priorizam a livre troca, pondo em segundo plano a troca comercial. Essa contraposição é igualmente transferida aos subprodutos culturais: como se as produções que se destinassem à promoção da diversidade se opusessem àquelas que se destinam ao comércio. Ora, é como se o sistema ditasse o que pode ser visto e o que não pode, especialmente se são obras que se propõem à reflexão, ao debate de temas políticos sociais e não somente ao entretenimento. Há produtores, roteiristas e diretores que não abrem mão do perfil reflexivo de suas obras, mas não se excluem do mercado. Se assim colocarmos os fatos, correremos o risco de hierarquizar valores que não devem ser hierarquizados, posto que

⁹⁶ O capítulo 2 é dedicado ao estudo do papel do Estado nas políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, considerando as diversas correntes teórico-metodológicas sobre a gestão pública.

minimiza o valor de uso e de troca do bem cultural, limitando seu consumo através de mecanismos de doutrinação, exclusão e constrangimento. Ou, ainda, impondo a bens culturais com perfil popular, ou seja, que atingem um alto grau de circulação e consumo, a pecha de não reflexivos ou – pejorativamente – folclóricos. Ainda que saibamos que a Indústria Cultural *comoditiza* as obras através de seus processos produtivos, ela não pode ser entendida como a única possibilidade de diálogo entre um autor e um público consumidor de amplo espectro. A regulação, ou melhor, a abertura do mercado, a facilitação à penetração de obras nacionais dos mais diversos perfis, ao passo que se criam barreiras à entrada de obras que se destinam à homogeneização do circuito cultural, é que deveria ser a tônica das políticas. Sobretudo das políticas públicas, já que “toda política cultural é atravessada pela questão da democracia, pelo direito de todos viverem suas potências de vida.” (MIGLIORIN, 2012, p.294). Voltaremos ao tema sobre a institucionalidade, o Estado e as Políticas Públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil no Capítulo 3.

CAPÍTULO 3 – OS ARGONAUTAS E O CANTO DAS SEREIAS: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA E O AUDIOVISUAL NO BRASIL.

Falar de cultura no Brasil é um ato de fé e persistência. Semelhante ao que fazem seus trabalhadores, o pesquisador está sempre insistindo em revalidar sua importância, reiterar suas premissas, lembrar seu valor. Embora a cultura concentre um grau de prestígio e legitimação da ordem estética, social e política que lhe garante destaque, como espaço de embates e disputas mais ou menos constantes, é ocasionalmente preterida do ponto de vista econômico, para dar lugar a investimentos em outras áreas.

Comentei nas seções anteriores como o cenário contemporâneo é perpassado e afetado pelas tecnologias digitais de comunicação e informação, o que transformou as formas de sociabilidade e de vivência cultural, aliados à ascensão do capitalismo cognitivo. Esta é, aliás, a força motora dessa fase do capitalismo contemporâneo: uma dominante cultural-tecnológica, em que a produção de mercadorias é amplamente baseada na geração de conhecimentos, de forma incessante, na qual os aspectos simbólicos são importantes não apenas para os bens propriamente culturais, mas se tornaram também um diferencial para as demais mercadorias. A predominância de uma economia de trocas simbólicas, como diria Bourdieu (2009). Outro ponto recorrente nestas discussões é o aparecimento de resistências e disputas que destacam o poder e a pertinência do *local* como estratégia de sobrevivência, a partir das quais tem-se repensado o próprio sentido de território. Curiosamente, há um crescimento também do que, no século XXI, ficou conhecido como a culturalização da política, quando temas amplos próprios da esfera cultural, como gênero, ecologia, diferenças étnicas, diversidade cultural, etc., tornaram-se agregados do debate político. Como um plano geral, o enquadramento que dá ao espectador uma noção ampla do objeto filmado e sua relação com o contexto, sua paisagem, mas também promove um apagamento dos detalhes, dos limites dos objetos, à medida que se amplia o conceito, corre-se o risco de se esvaziá-lo, de perder foco. Essa abrangência constitui também um risco para a gestão e os estudos culturais.

A gestão da cultura é um desafio por si só. Num país como o Brasil, o que o faz Brasil, é mesmo uma aparente possibilidade de que tudo é possível, isto é, de que ele abriga pluralidade, diferença, inovação e simpatia com seu jeitinho. Muitas das vezes, elas estão colocadas pelas suas capacidades de tornarem-se impossibilidades, interditos, simulacros. Por isso, é preciso tentar entender mais a raiz das coisas do que analisar os frutos. “A proliferação

de estudos, políticas e práticas culturais que articulam cultura e identidade, cultura e desenvolvimento, cultura e uma diversidade de outros dispositivos sociais, apenas confirmam o espaço e o valor adquiridos pela cultura em tempos contemporâneos” (RUBIM, 2007, p. 141), como um campo social, o autor prossegue, que se constitui de instituições, profissões, práticas, atores, valores, e outros elementos que se agregam ou se chocam. Eles constituem o campo institucional autônomo, com suas hegemonias e contra-hegemonias e sua dinâmica própria, suas regras implícitas, formas de funcionamento e relações de poder. Destaque-se o momento marcante em que a escola de Frankfurt foi perspicaz ao identificar que a mercantilização da cultura não se restringia ao elo circulação, uma vez que o capitalismo tinha capturado também o elo da produção e, com isto, alterado a forma como pensamos sobre a produção cultural, desde o seu planejamento até a sua circulação. O próprio discurso multicultural, segundo alguns autores (a exemplo de Yúdice, 2013; Barbalho, 2007; e Canclini, 2003, 2007) tornou-se refém desse sistema de circulação econômico, tratado como uma estratégia de gestão do consumo. Na passagem da modernidade para a era contemporânea, o pensamento racional-burocrático, que anda de mãos dadas com a busca pela eficiência, além de capturar a circulação e a produção dos bens culturais como mercadorias, potencializa também o movimento de tecnologização, que se associa à lógica da industrialização. A concentração tecnológica e da gerência administrativa das produções foram vetores fundamentais para o processo de domesticação da cultura e da sedimentação da indústria cultural, responsável pela estandardização dos padrões estéticos.

Já foi comentado neste texto que a relação entre a racionalidade burocrática, a primazia pelo direito à propriedade privada individual e os planos de desenvolvimento é bastante estreita, e tem sido priorizada pelos gestores há pelo menos cinco décadas no Brasil. No outro elo da cadeia, o produtor, pensa sua oferta cultural condicionado por esses imperativos político-econômicos, estando ou não de acordo com essa lógica. Então, uma vez que admitimos que o discurso da economia racional instrumental tem sido dominante na história recente mundial em vários domínios da ação humana, são esses valores e objetivos que apontam a direção para onde caminha também a gestão cultural, seja pública ou privada. A cada grupo dominante, momento histórico e demandas sociais, encontram-se tendências correspondentes nas políticas culturais. Acrescente-se o fato de que tanto o caráter dinâmico de mudanças, intrínseco ao processo cultural, bem como essa abrangência do conceito de cultura dificultam o trabalho da formulação, gestão e avaliação das políticas públicas para a cultura.

Não proponho que exista uma Política Cultural – e discursos – livre de valores, porque isso é mais que utópico, chega a soar inocente. O que se põe a baila na discussão é sob que prismas e valores serão elaboradas e geridas tais políticas. Elas se fazem via instituições (organizações, agentes, estruturas formais ou informais), e quanto a isso não há dúvida. Mas a que interesses respondem cada uma delas, é o que importa. Como bem coloca Martinell Sampere (2011), as organizações gestoras da cultura estão entrando numa nova etapa, ainda cheia de desafios e conflitos, destacando duas tendências básicas: a) burocratização, concentrada em procedimentos e sistemas, que assumem assim pouca capacidade criativa, de inovação e de assumir riscos; b) gestão baseada na lógica de projeto, que buscam congregam inovação e possibilidade de desenvolvimento econômico.

As políticas culturais, enquanto conjunto de estruturas e práticas direcionadas às diversas camadas da população para a produção, difusão e circulação de bens, serviços e atividades culturais, possibilitando seu uso, consumo e conhecimento⁹⁷, são apenas um dos instrumentos que atuam para a existência da vida cultural; uma forma institucional. Nesse conceito, há ainda espaço para a indicação dos atores sociais, que mais que elementos passivos, tornam-se agentes ativos em diversas etapas da existência das políticas culturais. No Brasil, por conta de fatores históricos e ideológicos, há uma percepção do caráter institucionalizado da cultura e fortemente dependente do Estado. Mas a existência da cultura e da arte é, em grande medida, autônoma.

Se ninguém a aprecia, isso não a impedirá de existir. Se ninguém encoraja a sua realização, ela não passará de encorajamento. Se uma parte do material não está disponível, o trabalho se fará de outra forma. É certo que essas carências repercutirão na obra produzida. Não será a mesma obra. [...] Essas atividades podem se desenrolar de formas diversas e conduzirem a resultados igualmente diversos. (BECKER, 2010, p.31, tradução nossa)⁹⁸

Retomo esses aspectos de forma sintética para demonstrar a relação entre as discussões já empreendidas em momentos diferentes do presente estudo, apontando sua forma de organização sistêmica, que favorece as retroalimentações e condicionamentos. Com isso, espero que esses apontamentos permaneçam como balizadores do objetivo específico desta

⁹⁷Aqui optamos por não aprofundarmos no conceito, uma vez que não é parte dos objetivos deste trabalho, procurando demarcá-lo no que a maioria dos autores da área convergem. Cf. Teixeira Coelho (2008), Albino Rubim (2007, 2011), Alexandre Barbalho (2007), Néstor García Canclini (2003).

⁹⁸“Si personne ne l’apprécie, cela n’empêchera pas d’exister. Si personne n’encourage sa réalisation, elle ne passera d’encouragement. Si une partie du matériel n’est pas disponible, le travail se fera autrement. Bien entendu, ces carences auront des répercussions sur l’œuvre produite. Ce ne sera pas la même œuvre. (...) Ces activités peuvent se dérouler des façons diverses et conduire à des résultats tout aussi divers” (BECKER, 2010, p.31).

seção do estudo: a análise das políticas cinematográficas e audiovisuais brasileiras nos últimos dez anos e suas consequências para o desenvolvimento desta atividade no país.

Paralelamente, pode-se dizer que houve um ajustamento das propostas estéticas, entre as décadas de 1950 e 1980, de um cinema que tentava responder aos anseios da geração que o produzia, face às condições socioeconômicas do país, imbrincados num processo de modernização que atingiu diversos setores, e que se acelerou a partir de 1950. Essa aceleração em busca da modernização parece ter sido feita a contrapelo da estrutura social e antropológica brasileiras, cujos efeitos mais adversos puderam ser experimentados já no início dos anos 1980, inclusive no cinema, com a hipertrofia da TV, o descompasso econômico e as pressões do capitalismo internacional sobre o Brasil. Nesse período, do ponto de vista estético, podemos tentar resumir que ele

(...) evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a ‘questão nacional’, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes em várias tendências em conflito. (XAVIER, 2001, p.38, grifo do autor)

Na historiografia do cinema brasileiro não é segredo para nenhum autor que a estabilidade da atividade foi ameaçada em vários sentidos, por razões que fossem econômicas, sociais ou estéticas, forçando os agentes a buscarem alternativas das mais diversas para aproximar-se do público, posto que a conquista do mercado interno era ponto pacífico fundamental dentre as correntes que habitaram o campo cinematográfico no país. Xavier (2001, p. 39), nos lembra que entre 1930 e 1950, mesmo sendo a estética clássica (nos moldes norte-americanos), aquela desejada por gerações de produtores e realizadores – e mesmo dos gestores públicos – como solução de aproximação com o público brasileiro, não havia condições técnicas mínimas para que o desejo se efetivasse. E mais ainda, não havia estrutura de mercado para sustentar os demais elos da cadeia produtiva, conforme elucida Bernardet (2007, p.29), lembrando-nos que apesar de muitos terem adotado fórmulas estrangeiras (como o *western* ou o policial, adaptados a cenários e personagens brasileiros), acreditando que essa aproximação estética seria levaria à conquista do público, a tática não foi suficiente para a consecução dos objetivos, pois os filmes brasileiros não contavam com o sistema de distribuição e promoção equivalentes às existentes no mercado norte-americano. E complementa:

Essa experiência, esse diálogo do público com um cinema que o expresse, é fundamental para a criação de qualquer cinematografia, pois o filme não é apenas o trabalho do autor e sua equipe: é também daquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar. Para que um filme exista como obra, é tão importante a participação do público como a do autor. Sem a participação do público a obra fica aleijada. Por isso, a conquista do mercado pelo cinema brasileiro não é exclusivamente assunto comercial: é também assunto cultural artístico (*sic*). (BERNARDET, 2007, p.33)

É certo que o diálogo com o público é condição fundamental. Mas ele carece, para ser efetivo, ser visto tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista econômico. Quero, portanto, ver o filme como um resultado, uma formulação estética como prova material das interações políticas e econômicas que constituem o campo cinematográfico brasileiro⁹⁹, assim como um reflexo da imanência social e antropológica que estrutura as ideologias em circulação na sociedade brasileira, de tempos em tempos. Nessa equação, as políticas públicas parecem condutores de desejos da oferta e da demanda, mas nem sempre parecem conseguir equalizar essas vontades de forma a resultados exitosos mais perenes, seja estética ou comercialmente. A tão almejada conquista do grande público brasileiro para o filme nacional chegou a ser relativamente efetivada em alguns momentos, mas jamais se estabeleceu como realidade perene. Além dos aspectos de mercado, como a condição das distribuidoras priorizarem quase que inteiramente o filme estrangeiro – devido também à fragilidade legal brasileira, sob a ótica de alguns autores – há que se elencar também aspectos sociológicos, que influenciam na aproximação ou afastamento do público em relação ao cinema brasileiro, tendo em vista que a classe média sempre representou o grande público consumidor almejado de cultura. Seria aos anseios, aspirações e gostos desse grande parte do corpo social que o cinema brasileiro deveria responder para conquistá-lo. Uma tarefa que muitas vezes foi assumida pelos cineastas que queriam fazer o cinema comercial, mas esbarravam em impedimentos tecnológicos, estruturais ou estratégicos. O público brasileiro já havia sido *colonizado esteticamente*. Já outros cineastas, em outros momentos da historiografia do cinema nacional, assumiram a tarefa como luta social, entendendo essa *classe* como *povo* a ser informado e esclarecido sobre a verdadeira realidade brasileira.

⁹⁹ Para a disciplina econômica, o *campo* se constitui por agentes relevantes do ponto de vista organizacional, instituições que agem segundo seus próprios interesses, seguindo regras que lhes são impostas por agentes reguladores ou pela interação de mercado. É, portanto, um ambiente normativo. Do ponto de vista social, essa compreensão se amplia, e os autores consultados para esta pesquisa costumam adotar a perspectiva de Bourdieu, passando a entender o campo como um espaço de interação social, em que se estabelecem aspectos práticos e simbólicos e, como tal, palco de disputas de onde decorrem a legitimação das práticas e das representações. Para Lordon (2013), perspectiva que será melhor abordada na seção seguinte desta pesquisa, a instituição se dá a partir de agências e motivações pessoais, descritas como *afetos*, que finalmente se estabelecem como convenções sociais uma vez que seja partilhada por todos. E aqui, o sentido de partilha se alia ao que propõe Rancière, tema que já discuti anteriormente no bojo das relações entre a produção artística e o capitalismo contemporâneo.

Ao campo, eventualmente pode ter faltado embasamento de argumentos econômicos para levar à frente a discussão, conforme afirmam alguns autores, mesmo quando defendiam sua inserção como atividade produtiva, isto é, no contexto comercial, recaindo sobre o discurso de valor cultural e artístico para justificar a necessidade de atuação pública para o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil. De outra parte, não se pode confiar aos argumentos econômicos as soluções para uma atividade cujos aspectos estéticos e artísticos representam valores fundamentais para sua pertinência e aderência sociais. Como demonstrei antes, os valores abstratos, intangíveis, é que diferenciam o cinema de outras mercadorias e a adesão do público repousa, inclusive, em suas características de ordem criativa e artística, portanto o discurso comercial não dá conta de sua totalidade. Aos agentes do campo cinematográfico, não é mais possível – talvez nunca tenha sido – abster-se das discussões que conjuguem os dois campos (o cultural e o econômico), já que

a maioria dos realizadores de hoje não são mais apenas criadores, mas possuem igualmente a responsabilidade de um orçamento. O cinema dito de prestígio é um lugar para onde convergem ambições culturais e econômicas. Mas o peso das questões econômicas é tal que tendem a aprisionar os cineastas sob a responsabilidade que assumem diante das instâncias comerciais e financeiras. (CRETON, 1997, p.25, tradução nossa)¹⁰⁰

Não é preciso um recuo muito longo para perceber que a evolução das políticas públicas demonstrou que de alguma forma esse debate estético-econômico foi se colocando, à medida também que os realizadores – especialmente as companhias produtoras – foram convocadas a se colocarem como agentes capazes de articular as duas instâncias: a estética, pela natureza de seu trabalho; e a econômica, para atender às exigências que lhes são colocadas, que tocam o retorno financeiro das obras financiadas pelos programas em vigor.

Outro fator dinamizador (talvez, dificultador) da sedimentação do campo cinematográfico como autônomo no Brasil é seu caráter inerentemente ambíguo: de um lado, se caracteriza como uma atividade que exige um alto investimento para sua realização, no que tange à infraestrutura e mesmo à formação dos trabalhadores, uma vez que está inserido na lógica da indústria cultural transnacional, destinada ao entretenimento; por outro, é também conhecido – e reconhecido – por seu caráter quase artesanal e inventivo, aspecto que o relaciona às demais linguagens artísticas produzidas pelo homem. Essas dupla condição,

¹⁰⁰ “La plupart des réalisateurs d’aujourd’hui ne sont plus seulement des créateurs, mais portent également la responsabilité d’un budget. Le cinéma dit de prestige est un lieu où convergent ambitions culturelles et économiques. Mais le poids des enjeux économiques est tel qu’il tend à écraser les cinéastes pris au piège de la responsabilité qu’ils assument vis-à-vis des instances commerciales et financières”. (CRETON, 1997, p.25).

ambígua e ambivalente a uma só vez, se reflete naturalmente na essência das ideias, dos discursos e das práticas produtivas do cinema, que conforme já comentei, acabou por dividir o campo cinematográfico. A disputa, mais uma vez, não é apenas de ordem discursiva, ela é muito – e talvez sobretudo – uma disputa pelo espaço simbólico, uma disputa de valor e de poder, e, portanto, de prioridade de investimentos.

O mercado é uma construção social e cultural. A teoria liberal o apresenta como um espaço que supostamente promove o encontro de agentes econômicos dotados de atributos que lhes permite participar em condições de igualdade da vida econômica. A extensão da lógica de mercado faria do consumidor o grande beneficiado, uma vez que estaria livre para adquirir os produtos de sua escolha, ao preço mais justo. A *doxa* apresenta o mercado como modelo intransponível da organização social. Está em jogo o lugar ocupado pela ideologia individualista e mercantil, que vem a contribuir para uma visão de mundo segundo a qual é difícil de conceber o valor fora de um indicador monetário e de troca. (CRETON, 1997, p.23, tradução nossa)¹⁰¹

É claro que, por sua natureza, a gestão pública da cultura evolui numa velocidade diferenciada daquela que experimentamos a vida cotidiana, especialmente nos últimos 20 anos, dado o aumento, em número e intensidade, de tráfego e de consumo de produtos de base informacional, em suas diversas formas e suportes, após a introdução de novas tecnologias de informação e comunicação. Mas também é certo que cada época enfrentou seus próprios desafios diante da introdução de novas tecnologias, de contingências econômicas e políticas e seria injusto atribuir o sucesso ou o fracasso da atividade cinematográfica a apenas um ou outro fator, isoladamente. Na evolução das políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil, pode-se observar uma alternância entre o Estado produtor/fomentador e o estado regulador/interventor e, paralelamente, a mudança de postura dos grupos de realizadores em relação ao ente público. Destaco, portanto, algumas tendências majoritárias, do início do século XX até o início do século XXI, priorizando os últimos 20 anos, tendo em vista que diversos estudiosos já se propuseram a realizar, com sucesso, o detalhamento do período anterior. Este último período é analisado tendo por base que o início dos anos 2000 são ainda um desdobramento das políticas implementadas a partir da década anterior, destacando-se no entanto a criação da Ancine em 2001, com o marco posterior no ano de 2006, quando da

¹⁰¹ Le marché est un construit social et culturel. La théorie libérale le présente comme espace supposé mettre en présence des agents économiques dotes d'attributs leur permettant de participer dans des conditions égales à la vie économique. L'extension de la logique de marché ferait du consommateur le grand gagnant, libre qu'il serait d'acquiescer les produits de son choix, au plus juste prix. La doxa présente le marché comme modèle indépassable de l'organisation sociale. Est en question la place occupée par l'idéologie individualiste et mercantile, qui vient concourir à une vision de monde selon laquelle il est difficile de concevoir la valeur en dehors d'un indicateur monétaire de l'échange. (CRETON, 1997, p.23).

implementação do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), inaugurando a fase mais recente do ponto de vista político e estético do cinema brasileiro contemporâneo.

3.1 O campo cinematográfico, suas políticas e o filme como entre-lugar.

As políticas públicas sempre foram presentes no segmento do cinema e do audiovisual no Brasil a partir do início do século XX. Conseqüentemente, a elas dedicamos muito tempo, pesquisa e debates. Do ponto de vista teórico-metodológico, as Políticas Culturais apresentam-se como um campo de estudo naturalmente multidisciplinar, cujos instrumentos buscam dar conta de sua envergadura e de sua abrangência. Rubim (2007, p.149-150) sugere algumas dimensões a partir das quais um *corpus* seja analisado: i) noção de política utilizada, que implica formas e instrumentos de sua realização; ii) a concepção de cultura priorizada, sua amplitude e limites, que influenciam as visões, os objetos e as conexões estabelecidas; iii) o conjunto de formulações (planos, programas, projetos, ações) que perfazem uma determinada política, bem como as conexões e contradições existentes entre elas; iv) seus objetivos e metas, que revelam tanto as concepções de mundo que estão implícitas, assim como as repercussões desejadas; v) os atores envolvidos, que inclui mas não se limita ao Estado, entendendo que as políticas culturais são fruto de um denso processo de agências públicas e particulares, existentes em diversas esferas (infranacionais, supranacionais, agentes privados com e sem fins lucrativos, representações e associações civis, redes culturais, etc.).

De certa forma, a discussão sobre a institucionalidade na cultura – o Estado, o mercado, a mídia e os demais agentes – se confunde com a própria historiografia do cinema brasileiro. Os diversos ciclos – e surtos – produtivos do cinema brasileiro forçaram os agentes do campo a reavaliações e revisões recorrentes, na tentativa de solucionar os problemas que apareciam e reapareciam, sem nunca alcançarem soluções perenes ou definitivas. Essas avaliações incluíam sempre o Estado e a reiteração de seu papel central para o desenvolvimento do cinema no Brasil, com discussões que eventualmente extrapolavam a questão do fomento público à produção e voltavam-se para os demais elos da cadeia produtiva: distribuição, exibição e promoção.

Por isso, a história cinematográfica do Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos, em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados *ciclos*, de cinco ou seis filmes, quando muito; é Campinas, Recife, Cataguases, a Vera Cruz. (...) Os produtores independentes geralmente morrem de morte instantânea. (...) É extensa a caravana de diretores, técnicos, atores que, após a estréia (*sic*), desapareceram do mundo cinematográfico ou passaram para a televisão, ou para o cinema publicitário. (BERNARDET, 2007, p.29)

Dois aspectos surgem de forma recorrente: a ideia de *descontinuidade*, que evoca Bernardet no trecho acima, e marca o caráter cíclico dos êxitos registrados no cinema brasileiro, seguidos de momentos mais críticos, reflexos das mudanças estruturais na visão do Estado em vigor nestes momentos e, portanto, no caráter das políticas implementadas; e, ainda, a persistência do *pensamento industrial* (e junto com ele discursos e políticas), como saída possível para promover a desejada estabilidade do cinema brasileiro. Do meu ponto de vista, esses aspectos se articulam com as formas de produção e os resultados estéticos que surgem de tempos em tempos, na medida em que estes são, por si sós, frutos das relações entre a institucionalidade do campo cinematográfico e o processo de criação e inovação artísticos, condicionados pelas disputas da política e do sensível.

Como bem coloca Autran (2013), o discurso da industrialização é recorrente em diversos momentos, fosse um desejo latente ou uma repulsa evidente. Para o autor, o *pensamento industrial* pode ser visto como um elemento unificador da corporação cinematográfica, entre as décadas de 1920 e 1990, momentos em que a importância da aposta na industrialização como saída para um futuro próspero do cinema brasileiro não foi questionada. Implicitamente, o projeto de industrialização do setor cinematográfico era um reflexo do caráter nacional-desenvolvimentista dos governos brasileiros, que via na formação da indústria um meio de garantir a sustentabilidade do setor, tornando-se, nas palavras de Autran (2013, p.362) “um dos componentes ideológicos essenciais da cristalização da ideia e do discurso sobre o que é e o que deveria ser o cinema brasileiro”. Essa ideologia (que nem se discutia como tal no campo cinematográfico, tal forma que foi naturalizada e absorvida), não era gratuita, pois se coadunava com um entendimento muito particular de desenvolvimento, que conforme expus na seção anterior, estava atrelado à ideia de crescimento econômico. Este, por sua vez, seria contemplado por meio do progresso técnico, tendo em perspectiva objetivos e índices específicos, a serem alcançados por meio do consumo. Importavam-se ideologias, modelos de desenvolvimento, tecnologias, estilos de vida, padrões de consumo e, por conseguinte, fórmulas estéticas. Não é difícil identificar menções à materiais e infraestrutura (matéria-prima, estúdios, equipamentos, etc.), como causa/problema/solução para o cinema nacional, como focos de atuação do Estado.

O cinema nacional esteve quase sempre atrelado à política estatal de cultura, estando mais próximo ou mais distante das ações e diretrizes governamentais. Cada momento histórico carrega em si contradições que dialogam não só com a política, social, econômica e cultural do país e do mundo, mas também com os movimentos políticos e culturais que se articulam a cada período. (BAHIA, 2012, p.20)

Não sem razão, diversos autores brasileiros, que tratam do cinema do ponto de vista econômico e político, destacam dois pontos principais: a associação do cinema brasileiro com a ação pública e estatal, de forma histórica; e a correspondência entre a visão de Estado, em um determinado momento histórico, e o tipo de política formulada e implantada, a exemplo do que ocorre na atuação pública em outras áreas, como saúde, educação, desenvolvimento urbano. É o que destaca Ikeda, quando comenta que existe uma relação entre

as mudanças nas políticas culturais com as próprias transformações do Estado brasileiro, [pois] a condução dos rumos das políticas culturais acaba sendo reflexo inevitável de posições mais amplas, espelhando, nesse aspecto, a própria posição de cada governo quanto ao papel do Estado no desenvolvimento setorial. (IKEDA, 2015, p.10)

Para Creton (1997, p.9, tradução nossa), não faz sentido pensar o cinema sem questionar sua relação com a própria natureza do capitalismo, posto que ambos estão estreitamente relacionados: “o cinema, por suas obras bem como por seu sistema institucional, figura como uma metáfora do capitalismo e constitui um potente vetor de suas formas mais avançadas”¹⁰². Para o autor, dadas as origens do cinema, seu funcionamento e relações institucionais, intra e extra do campo, mesmo que admita-se que o cinema pode existir fora da relação socioeconômica permanece ligado a ela, assumindo um posicionamento que, em última instância, se refere a esse aspecto. Parece-me claro que, historicamente, as sucessivas visões de Estado assumidas por diversos governos brasileiros (bem como a concepção de cultura por eles adotada), fossem eles democráticos ou não, correspondiam ao perfil das decisões de caráter público sobre as atividades cinematográficas.

De outra parte, dentro do próprio campo, apareciam posições contraditórias em relação ao papel do Estado, alternando entre aqueles que acreditavam numa atuação mais regulatória, outros num papel mais interventor e, quase que invariavelmente, como fomentador-financiador da atividade cinematográfica. Autran (2013, p.27) acrescenta que só a partir de meados da década de 1920, “o meio cinematográfico estava minimamente estruturado como grupo consciente de possuir interesses comuns, isto a ponto de permitir o desenvolvimento mais ou menos consequente das ideias que surgiam e de defendê-las publicamente”.

Essas posições dos atores do campo cinematográficos – de forma isolada, como grupo ou formalmente constituídos como empresas do setor – variaram no tempo e no espaço, e

¹⁰² “Le cinéma, par ses œuvres comme par son système institutionnel, apparaît comme métaphore du capitalisme et constitue un puissant vecteur de ses formes les plus avancées.” (CRETON, 1997, p.9).

levaram a saídas diferentes, do ponto de vista estético, técnico e modos de produção. Além de serem um reflexo da posição que ocupavam no campo em determinado momento, sem dúvidas eram igualmente condicionadas pelo contexto sociopolítico, para além do econômico. A análise desses movimentos, especialmente entre os anos 1930 e 1980 foi realizada com êxito por alguns pesquisadores brasileiros, entre os quais destaco Jean Claude Bernardet (2007), Anita Simis (1996), Arthur Autran (2010), Luiz Alberto da Rocha Melo (2008), André Piero Gatti (2005) e Tunico Amancio (2000); e, de um período mais recente, por Marson (2009), Bahia (2012), Ikeda (2015) e Fornazari (2007). Pode-se dizer que:

o processo histórico das políticas culturais brasileiras traz em si, constitutivamente, traços e modelos de uma modernização conservadora. A modernização capitalista e liberal brasileira é malsucedida. Não conseguimos nos livrar da tutela do Estado pela nossa condição estrutural de subdesenvolvimento. Ponto que problematiza nossa contradição interna e dificulta as discussões das regulações culturais. (BAHIA, 2012, p.90)

Essa condição de subdesenvolvimento, a ser resolvida pelo Estado, não era exclusiva do segmento audiovisual, mas extensiva a diversas áreas da atuação pública e deveu-se fortemente ao perfil dos governos que se seguiram no país, especialmente a partir da década de 1930, levada ao ápice durante os anos 1960/70, durante a ditadura militar. Esse perfil foi sustentado por políticas de grandes empreendimentos, que visavam à integração nacional por meio de uma infraestrutura que possibilitava o crescimento econômico do país e, do ponto de vista de conteúdo, à sedimentação de uma identidade nacional pacificadora.

Durante os anos 1920 o campo cinematográfico brasileiro ainda estava em formação, com o surgimento e estabilização dos profissionais, das empresas e de um circuito paralelo de apoio: crítica, entidades e discussões. Registre-se, entretanto, a fundação da Cinédia, de Adhemar Gonzaga; e da Brasil Vita Filme, de Carmem Santos, em 1930 e 1933, respectivamente. O período entre as décadas de 1930 e 1950 foi marcado pela busca de identidade, tanto por parte da corporação, quanto do ponto de vista estético das obras produzidas, espelhamento do momento histórico do país. De um lado, produtores e diretores integrantes da iniciativa privada lançavam-se para serem reconhecidos como empresários e artistas sérios, a diferenciar-se daqueles que intitulavam *amadores* e/ou *oportunistas*. Buscavam a aproximação entre a iniciativa privada e o Estado, a quem solicitavam apoio, por meio de políticas de proteção e incentivo, e ainda uma ação de regulação e fiscalização de mercado por parte do Estado. Desde já, a questão do mercado interno como necessidade primordial para a estabilidade da atividade no Brasil aparece, somada à afirmação de que a

falta de insumos (majoritariamente importados) e infraestrutura eram impeditivos para a consecução da rentabilidade da atividade cinematográfica no país. Vislumbravam – com algumas exceções – o modelo *hollywoodiano* como parâmetro (técnico e estético), ao passo que se rebelavam contra a presença esmagadora do filme norte-americano no Brasil. Para o Estado, por sua vez, essas décadas representam o ponto de partida para a montagem de uma aparelhagem executiva e legislativa, sementes de um aparato institucional-legal cujos frutos que podem ser colhidos até os dias atuais, quando se pensa em termos de organização estatal e perfil de política pública para o segmento do cinema e do audiovisual. Estão nessa lista a criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema e Educação), em 1936, ligado ao Ministério da Educação e Saúde; as cotas para exibição de conteúdo nacional (curtas e longas, que serão abandonadas e ressuscitadas ao longo da historiografia do cinema brasileiro); e as reduções de impostos para importação de materiais e insumos utilizados na produção, por exemplo. O perfil populista e nacional desenvolvimentista do Governo Vargas e sua visão de cultura, popular, regional e, em certo momento, censurável, dá o tom das ações e dos objetivos elencados para as instituições e os produtos gerados. Os argumentos econômicos preenchem os discursos das já formadas associações e representações do setor, ao passo que o discurso oficial, isto é, do governo, destaca o perfil funcionalista que deveria preencher o cinema na difusão de questões educativas, de saúde e de propaganda oficial. Para Autran (2013) e, em certa medida também Simis (1996), o período que vai até 1940 marca o perfil paternalista do Estado para o campo cinematográfico, posto que é, ao mesmo tempo, produtor, usuário e fomentador das atividades, a quem cabe também regular e fiscalizar. A industrialização permanece mais como uma construção ideológica, sem que realmente se efetive, posto que é mais forte o perfil culturalista¹⁰³ que ambos, Estado e corporação cinematográfica, assumem para o segmento.

O reforço das relações entre campo cinematográfico e o Estado são de mais a mais institucionalizadas a partir dos anos 1940, marcando duas décadas em que se registra a realização de dois Congressos Brasileiros de Cinema (em 1952 e 1953), a fundação da Antlântida Cinematográfica (1942) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). A tônica das discussões permanecia basicamente a mesma dos anos anteriores, com o adendo de que com o aumento da produção de filmes, digamos, *industriais e cosmopolitas*, e o perfil

¹⁰³ O sentido utilizado por Autran (2013, p.136) para o termo *culturalista* é menos do ponto de vista de unidade de conteúdo/tema e mais como perfil do entendimento da função do cinema como veículo de promoção da cultura nacional, mesmo em detrimento de seu desempenho econômico; e dos cineastas e do Estado como definidores e difusores de determinada concepção de cultura nacional, que por sua vez variou ao longo do tempo, em forma e compreensão.

estético que reiteravam, começava a ser discutido em comparação a um outro, cuja temática fosse autenticamente nacional, apelando para o caráter qualitativo, de independência, de originalidade e autenticidade e, ainda, para o papel social do cinema. Ao lado de duas propostas de viabilidade para o cinema brasileiro, residiam dois entendimentos diferentes sobre os temas e abordagens estéticas que deveriam ser priorizadas, embora fosse ponto pacífico para as diferentes correntes a necessidade do apoio estatal. As correntes e contracorrentes eram da ordem do discurso e da ação. Começava a se montar ali o quadro que se acirraria na década seguinte, muito impulsionado pelas frustrações em relação à derrocada dos projetos industriais; pela crescente influência da indústria cultural brasileira de rádio e TV; e pela desejada, porém ainda insuficiente, emancipação e projeção estética do cinema brasileiro, que se filiava a uma tendência de cinéfila internacional, além de responder também a anseios de consciência dos cineastas que voltavam-se para a necessidade de libertação ideológica da sociedade. E, finalmente, com a instalação da ditadura militar a partir de 1964, põe-se em marcha uma consolidação do Estado como protetor, fomentador, regulador e promotor do cinema brasileiro e, por fim, mas não menos importante, censurador.

Do ponto de vista social, nascem os processos de rápida urbanização com um crescimento exponencial da população das cidades, a modificação do perfil de consumo, evocando necessidades de políticas de transporte, habitação, segurança social, saúde e, também, de comunicação. Na esteira desse desenvolvimento, reside a origem da formação da indústria de comunicação de massa brasileira. Na mesma linha de raciocínio, Xavier (2011) nos lembra que as transformações socioeconômicas no país se dão como reflexos de movimentos de expansão e contração registrados na historiografia do cinema brasileiro:

A modernização conservadora atou expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração de qualidade de vida da cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional. (...) De um lado, tivemos a consolidação da hegemonia da indústria cultural – à frente, a expansão da TV – e, de outro, o mecanismo compensatório dos ajustes do aparelhos de Estado para implementar políticas culturais nas áreas prejudicadas por tal hegemonia. Nesse quadro de expansões e contrações rápidas, o cinema tem se agitado, vivenciado as vicissitudes dessas políticas de cultura oficiais e sendo ultrapassado por outros segmentos de cultura de massa cuja dinâmica está mais atrelada a ondas internacionais. E seu drama maior tem sido a própria viabilização de projetos, embora, dentro de condições menos precárias do que em épocas históricas anteriores” (Ibid., p.57-58).

Abandonava-se a ideia do *país do futuro*. Cobravam-se medidas políticas, práticas e urgentes, para superar as mazelas do subdesenvolvimento do país, saindo de um nacionalismo

ufanista e ornamental, o que no campo do cinema se traduziu pelo enterro precoce do projeto incipiente do cinema industrial com base nos estúdios, e a busca por um cinema que superasse a ideia popular da comédia inocente, que veio a ser substituída pela agudez e pela poesia do cinema novo e do cinema marginal. A burocratização e o mito da técnica perdem lugar para um modo de produção que priorizava a criação e dava conta dos temas sociais e políticos urgentes, questionando o imperativo do mercado ao mesmo tempo em que dialogava com uma cinefilia internacionalizante, que legitimava-o como cinema de autor enquanto cinema de arte.

Até esse momento, o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil demonstra-se frágil, cíclica e dependente da iniciativa estatal para manter-se e sofre diretamente os efeitos de um mercado majoritariamente ocupado pelo filme norte-americano e da conjuntura econômica do capitalismo em vias de internacionalização. Os empreendedores têm dificuldade de se manterem como tal, ou de levarem adiante de forma estável seus negócios, uma vez que os filmes enfrentam dificuldades para sua execução e, uma vez realizados, experimentam dificuldades de penetração no mercado interno, de um lado, e de outro, de promoção exterior. Algumas experiências são frutíferas por alguns anos e alguns formatos filmicos conseguem uma respostas relativamente produtiva por parte do público brasileiro, apostando em gêneros mais populares e estratégias estéticas que variam do musical à comédia. Registram-se também algumas experiências, com formatos mais alinhados à pesquisa estética e a uma expectativa de trânsito internacional. A relação da corporação com o Estado, pelas palavras de Autran (2013), é entre a busca do “grade pai e o leviatã”. Eventualmente, ocorrem disputas entre os realizadores e produtores, de caráter ideológico quanto ao perfil e desempenho de mercado esperado do cinema. Essas disputas desaparecem quando a pauta toca interesses em comum, como é o caso quando tentam fazer com que os distribuidores e exibidores sejam fiscalizados e obrigados, por lei, a promoverem o cinema nacional.

Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado nos *westerns* policiais ou comédias vindas dos EUA. O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. O Brasil era um país fundamentalmente exportador de matéria-prima e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. (BERNARDET, 2007, p. 31-32)

Nos anos que se seguem, a partir de 1960, aparecem instituições como Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), com função de atuar para a viabilização do campo cinematográfico, do ponto de vista estratégico e tático, a partir de dados concretos sobre a atividade no país, propondo soluções para sua sustentabilidade; o anteprojeto do INC (Instituto Nacional de Cinema) já circulava, efetivando-se em 1966, que englobava funções de regulação, fomento e promoção para o desenvolvimento do cinema nacional, através do cumprimento de suas atividades de formulação e execução da política governamental para o setor cinematográfico. Parte das funções do INC passam para a Embrafilme, criada em 1969, que chega a congrega os desejos da corporação cinematográfica – ainda que por um determinado tempo – em relação à presença mais forte do Estado para o desenvolvimento da atividade no país, mesmo no contexto ditatorial¹⁰⁴.

Naquele momento, economia política e cultura eram articuladas por um pensamento que colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos de herança colonial assumida e reposta em novas bases técnicas e econômicas. (XAVIER, 2001, p.25-26)

A extinção no INC se dá em 1975, de certa forma, substituído pelo Concine, criado um ano depois, com caráter consultivo e deliberativo, para auxiliar o Governo na regulação e fiscalização do mercado, na promoção do cinema nacional, enfim, na formulação de políticas públicas para o setor. Naturalmente, dada a premissa da centralidade do Estado autoritário, orientado pela ideologia da segurança nacional, o aparelho institucional público voltava-se para a persecução de objetivos de integração do país pela cultura, propagando a ideologia nacional. Esta, aliás, é a mola propulsora da formação da indústria cultural no Brasil, fortemente centrada na televisão, que veio a unir-se ao rádio para depois ultrapassá-lo em termos de alcance e penetração. Todas as esferas da cultura viriam a ser coordenadas pelo pensamento expresso no Política Nacional de Cultura, que se constituiu em 1975.

Na integração via satélite, a modernização brasileira consolidou as redes nacionais e colocou a TV no trono de forma peculiar, numa hipertrofia do veículo não encontrada sempre, em qualquer país. Enquanto a esfera eletrônica de consumo e secreção de ideologia se move apoiada no próprio modelo de desenvolvimento patrocinado pelo regime, o cinema recebe os golpes da inflação, da crise urbana, da vigência do padrão-dólar na economia. (XAVIER, 2001, p. 58-59)

¹⁰⁴ As disputas internas da Embrafilme permanecem por toda a existência da instituição. Estudos realizados por Amâncio (2000), Simis (1996) e Gatti (2005), por exemplo, sobre o período cobrem detalhadamente a questão.

A existência da Embrafilme no país garantiu, por meio da ação estatal, uma de suas fases mais prolíferas para o cinema brasileiro entre meados dos anos 1970 e início dos anos 1980, com a produção e circulação dos filmes no mercado interno (com uma participação de mercado que chegou aos 30%) e, com algum sucesso, promoveu o cinema brasileiro no exterior (especialmente os que conseguiram uma filiação com a tendência de crítica mundial), chegando inclusive a coproduzir filmes internacionalmente. Para Amâncio (2007, p.177), é o período de maior aproximação do Estado com os cineastas, através de suas entidades representativas e grupos criativos (embora permaneça a alternância de influência dos desenvolvimentistas e nacionalistas), quando assume a gerência total do produto fílmico em território nacional, do fomento à exibição.

Ao lado de filmes que operaram com sucesso (filmes que conquistaram o gosto popular e de uma forma menos institucional, a pornochanchada), juntamente com o Concine, o Estado assume um papel mais regulador de mercado, através da Embrafilme, garantindo cumprimento de leis e medidas, como a cota de tela, fiscalizando os exibidores e trabalhando pelo aumento de verba para as atividades das instituições. Porém, esse mesmo modelo não foi capaz de criar as bases para sua sustentabilidade quando da sua extinção em 1990, no Governo Collor.

A crise já estava instalada desde meados dos anos 1980, tanto do ponto de vista institucional, quanto do ponto de vista contextual: nem a Embrafilme operava em plena capacidade, ao dar sinais de seu inchamento estatal; nem a conjuntura socioeconômica de inflação e enfraquecimento do mercado de cinema, mitigado pelo crescimento exponencial da TV e de outras mídias como o vídeo doméstico. O afastamento do público em relação ao cinema brasileiro se deveu também a questões tecnológica (com a superioridade técnica das superproduções norte-americanas), temáticas (com as pornochanchadas como maior pivô, cujos produtos foram os exemplos mais próximos da verticalização de produções cinematográficas com sucesso de público no mercado interno), e se somavam a críticas do ponto de vista político, concernentes à operação da Embrafilme.

A crise do final dos anos 80 deixou a classe cinematográfica brasileira desmoralizada, desorganizada e sem crédito junto à sociedade, e as primeiras reações ao desmonte das políticas culturais foi de espanto, inércia, apatia. O setor cinematográfico estava enfraquecido devido às lutas internas ocorridas no período da Embrafilme, impotente diante das acusações e críticas feitas pelas instâncias de legitimação (a imprensa principalmente) e se o apoio do Estado. (MARSON, 2009, p.23)

É fato que a condição de existência de um cinema não pode ser dada apenas pela existência da realização de filmes. Um cinema nacional existe, do ponto de vista econômico, se há um sistema montado para a sua realização e consumo. O que pressupõe não apenas a oferta, mas a demanda e os meios de fazerem as duas coisas se encontrarem.

A conotação da palavra desenvolvimento, a articulação do econômico com o político e o cultural têm variado, mas já se vão décadas e que se batem nas mesmas teclas da identidade cultural, da viabilização de um cinema nacional popular, da necessidade de comunicação com o público. O cineasta quer se expressar e, ao mesmo tempo, vê em si projetada uma missão, a de constituir e viabilizar um cinema nacional. (XAVIER, 2001, p.60-61).

Mesmo nos momentos em que a corporação se sustentou no discurso culturalista, trazia de fundo uma relação com esse pensamento industrial, fosse este utilizado pela ideologia institucional do Estado-Novo, transmutada nos filmes *oficiais*, de caráter educativo, incentivados pelo Governo e pelos filmes que buscavam *descobrir e inventar* o Brasil, seus aspectos diferenciais, populares e peculiares; e/ou pela sedimentação de uma certa identidade colonizadora e pacificadora da Ditadura Militar; ou, ainda, por um outro viés, como a utilização feita pelo integrantes do Cinema Novo nos anos 1960 e 1970.

Foi, sem dúvida, o período [final da década de 1950 a meados da década de 1970] estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os ‘filmes de baixo orçamento’ e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p.14, grifo do autor)

Os cinemanovistas estavam atraídos por um *cinema-ideia*, o cinema de autor que era um cinema anti-industrial, que evocava suas próprias consciências. Mas essa indústria era, propriamente, o formato *hollywoodiano*, conforme discutido na seção anterior desse estudo. Por outro lado, para atingir o objetivo do cinema a que se propunham, ao Cinema Novo era cara a conquista de um número maior de espectadores, mas o tema e a forma a serem empregados deveriam diferir radicalmente daquilo que considerava-se a reiteração dos mitos e ideologias do sistema capitalista. Era preciso atualizar a discussão social e antropológica próprias ao momento histórico brasileiro, processar as incoerências da realidade brasileira e, em forma de filme, devolver a reflexão ao público. Diante da dificuldade em colocarem-se em contato com o grande público, com as carências reais e estruturais da circulação do filme brasileiro mesmo em território nacional, o seu projeto seguia ameaçado. A aproximação dos cinemanovistas da Embrafilme vai muito nesse sentido, mas como a ideologia conservadora era majoritária no aparelho estatal, a defesa era pela existência do cinema de *diferença*

artística, que poderia conviver com o cinema comercial, destinado ao entretenimento. Enquanto a política geral, para o quadro econômico tendia à internacionalização, no campo cinematográfico, a defesa era de proteção do produto nacional. De outro lado, estavam os realizadores que reclamavam da falta de acesso ao financiamento público, e atuavam de forma autônoma, que podem ser exemplificados pela Boa do Lixo (SP) e Beco da Fome (RJ), que criticavam os grupos ligados à Embrafilme pela aproximação com o governo autoritário.

O pensamento industrialista da corporação cinematográfica tinha tal força ideológica que mesmo num momento de radicalização política à esquerda não surgiu a proposta de ruptura total com as formas capitalistas de produção e circulação dos filmes. Bem ao contrário, os cinemanovistas passaram a desenvolver um discurso industrial e, o que é mais significativo, lentamente buscaram formas de aproximação em relação ao Estado. Configura-se aí o que se poderia entender como a força lógica do campo cinematográfico brasileiro naquele momento. (AUTRAN, 2013, p. 69).

Aqui o Autran utiliza o conceito de campo no que aponta Bourdieu (2007), para quem o campo se configura como uma estrutura específica dada por um conjunto de relações objetivas, que funcionam de determinada maneira. Já Becker (2010), evoca o sentido de convenção, nascido da interação dos agentes dentro de um determinado grupo, unido por um objetivo em comum. Ao longo do tempo, os seus integrantes estabelecem formas de funcionamento específicas, regras implícitas que em última instância definem não apenas comportamentos, mas a lógica de organização e de pensamento de coletivos, cuja representação estética (observadas recorrências estilísticas, temáticas, etc.) é também um reflexo. Volto a esse aspecto na seção seguinte do texto. Na opinião de Amâncio (2007):

Os anos Embrafilme passaram a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que 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 (Ibid., p.173)

O sentido de desenvolvimento assumido pelos governos militares, baseado na instalação de infraestrutura, de base industrial, que prioriza o rápido e forte desenvolvimento urbano se reflete nos objetivos das instituições públicas que passaram a promover esse entendimento. Assim como o petróleo, a indústria automobilística e a indústria de cultura de massa, também o cinema deveria constituir uma indústria. Entretanto,

(...) a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar de tentativas de vulto como quando se tentou copiar o modelo americano de produção com um grande investimento de capitais – o caso da Vera Cruz na primeira metade

dos anos de 1950 – ou quando o Estado assumiu a tarefa de coordenar e financiar o processo de industrialização – o caso da Embrafilme nas décadas de 1970 e 1980. (AUTRAN, 2013, p.31)

Diante do contexto de crise econômica e desmonte da institucionalidade que sustentava o cinema brasileiro, na década de 1980 o cinema se vê desobrigado de realizar grandes sínteses. A situação de crise pesava sobre todos, mas mais fortemente sobre os estreantes, ainda com questões estruturais limitadoras, como a infraestrutura tecnológica acanhada e o mercado exibidor restrito e viciado. Para Amâncio (2007, p.180), houve um desmonte na identidade da classe cinematográfica, e “demonstrou a falência de uma utopia de independência e apontou para diferentes opções de atuação”. Resume Marson (2009, p.29) que, “(...) no Brasil, o fazer cinematográfico sempre esteve distante da ideia de sinergia, estratégia que desde a década de 1970 mantém o cinema norte-americano como uma atividade altamente rentável”.

Durante esse mais de meio século de cinema no Brasil, contados a partir das primeiras experiências mais formais, no início do século XX, até os anos 1980, o fazer cinematográfico no Brasil sofreu de uma síndrome de identidade, estando sempre entre o desejo de estabelecer-se como atividade econômica sustentável – e para tanto entrar no circuito mercadológico – e sua autoafirmação como arte, algumas vezes diríamos artesanato. Curioso é perceber que, para ambos os casos, a corporação, e mesmo os gestores públicos, utilizaram-se do discurso do valor cultural e artístico do cinema, com registros isolados dos estudos, críticas, cartas e projetos que efetivamente partiram de bases concretas, dados econômicos, para sustentarem suas reivindicações. De outra parte, se o cinema deveria ser incentivado como arte, não lhe cabiam justificativas comerciais ou mesmo metas de público que lhes eram colocadas como missão, uma vez que eram fomentadas por verbas públicas, e um aparelho estatal que tinha objetivos desenvolvimentistas. O filme, portanto, foi sempre esse entre-lugar, entre o pastiche e a experimentação, o comercial e a arte, a indústria e o artesanato, entre a cruz e a espada. Entre as décadas de 1960 e 1980, há uma efervescência no segmento cinematográfico brasileiro que seguramente deixa marcas para gerações posteriores. A herança é da ordem estética, mas também da ordem estrutural/organizacional, com reflexos que se darão com reedições de debates entre Estado e sociedade civil, em formatos de produção e circulação, na formulação e execução de políticas públicas para o setor. Enfim, em todo o campo institucional e de legitimação da atividade cinematográfica e audiovisual brasileira. Ao tentar resumir o saldo nos anos 1980, Xavier declara (2001):

Vinte anos de cinema. Estética da fome. Tropicalismo. Estética do lixo. Emergência do experimental. Diálogo com a literatura e a história: o conflito de vozes na composição e memória e identidade. O carnaval como interrogação, no cinema experimental, e como espetáculo no cinema de mercado. O cinema de abertura, o naturalismo, a militância, as alegorias da modernização. A resistência a um período difícil, no entanto, não se deu sem desgastes. Neste momento de transição política e crise econômica aguda, há os entraves na renovação de valores, o quadro medíocre da produção de rotina do *cinemão*, os impasses do cinema experimental. E respostas milionárias do cinema de autor que visa à carreira do mercado denotam um momento de criação que permanece aquém das preocupações temáticas dos cineastas (...). (Ibid., p.125, grifo do autor)

O fechamento do Embrafilme em 1990 marca a mudança radical no perfil do Estado brasileiro. Alinhando-se com o momento internacional do capitalismo, o momento de reabertura política e redemocratização no Brasil coincidiu com a abertura do mercado interno ao movimento de importação, sem qualquer estruturação prévia. Junto com a extinção da Embrafilme, extinguiu-se todo o aparato estatal para a gestão da cultura no país, reflexo do processo de desestatização, ou seja, de reduzir ao mínimo possível o tamanho do Estado, deixando a regulação ao livre mercado.

Ikeda (2015), descreve os anos 1990 (incluindo os governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso), como um período em que o Estado passa de intervencionista (herdeiro da filosofia *welfare state*, de caráter nacional-desenvolvimentista, predominante no país desde o governo Vargas), para o Estado neoliberal. As políticas para o segmento cinematográfico vão na mesma direção, e buscam aproximar a iniciativa privada (nesse contexto descrito como *o mercado*), reduzindo a participação do Estado no financiamento da atividade. É nessa perspectiva que aparecem a Lei no. 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet (por sua vez reedição da Lei Sarney), e a Lei no. 8685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, por meio do mecenato.

A Lei Rouanet representa uma tentativa de estruturação dos mecanismos de fomento à cultura, pois em tese articula o mecenato com o Fundo Nacional de Cultura (o FNC, criado em 1986, como Fundo de Promoção Cultural) e com os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), que juntos instituem o Pronac, o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Para o cinema, merecem destaque os artigos 18 e 25 da Lei Rouanet, que juntos atendem curtas, médias e longas metragens, de modo a atender tanto projetos com perfil de retorno financeiro, quanto projetos de interesse público, a fim de amortecer as possíveis distorções do mercado. O Estado passa a participar ora de forma direta, ora de forma indireta. Na prática, entretanto, “não houve o equilíbrio vislumbrado pela lei. O mecenato privado acabou se tornando a principal forma de apoio da Lei Rouanet, em contraposição ao raquitismo do Fundo Nacional de Cultura e à não implementação do Ficart” (Ibid., p. 29).

Já a Lei do Audiovisual, específica para a atividade cinematográfica, tentou conjugar os benefícios dos artigos 18 e 25 da Lei Rouanet e ainda oferece outras vantagens para o investidor privado, que funcionam como retornos diretos e indiretos sobre o valor investido que, por princípio, é público (uma vez que é uma renúncia fiscal do Estado). Na tentativa de uma saída emergencial para o desenvolvimento do mercado cinematográfico, que agonizava desde o fim da década anterior, o sistema de mecenato acabou provocando distorções no segmento (concentração de renda e de produção, no Sudeste, por exemplo; ganhos extras para o investidor privado, que não assume riscos, etc.) e na participação do Estado na promoção das atividades culturais. Em conjunto, a visão geral é de um paradoxo, posto que a intenção era diminuir a participação do Estado em produções que tivessem potencial comercial com a aproximação dos recursos da iniciativa privada, com o objetivo maior de promover a autossustentabilidade do setor.

Mesmo nessa conjuntura, algumas produções conseguem se realizar e são lançadas com algum sucesso, seja de crítica ou de público. A volta do incentivo ao cinema brasileiro, aliada a essa resposta de re-conformação do campo cinematográfico e das produções marca o período que tornou-se conhecido como Retomada. O perfil das produções era marcado pela diversidade, em termos estilísticos e orçamentários, mas muitos autores (Lúcia Nagib, Melina Izar Marson, Jean Claude Bernardet, estão entre eles) apontam algumas recorrências nesse sentido. A começar pelo retorno para a busca da identidade nacional, uma tentativa de recontar e repassar a limpo a história do país, a começar pela obra de Carla Camuratti (considerada seminal do período), Carlota Joaquina (lançado em 1995). Nagib (2006), ao destacar a relação do cinema brasileiro como utopia, nos lembra que os cineastas do período acabam por optar por temas e recursos estéticos-narrativos que se relacionam ao cenário e à atmosfera que lhes são contemporâneas: ao retomar o tema da *terra* e do *mar*, tão caros à história do cinema nacional; e os marcos iniciais ou, nas palavras da autora, “o motivo do zero e do centro como simbólicos na busca pela redefinição da nação” (Ibid., p.19). Não faltam também a lista da autora, filmes que fazem “citação, nostalgia e revisão discernível” (Ibid., p.20). Esse ambiente que oscila entre a crítica, a utopia, a nostalgia, a melancolia e a distopia; de revisões históricas e sociais, de contaminações estéticas e tentativa de reinvenção nacional e projeção internacional permanecem como espelhamento do momento incerto que o país viveu durante a década de 1990 e início dos anos 2000.

Nesse sentido, não se pode deixar de citar que em termos técnico-estéticos, alguns diretores e produtores buscaram o aprimoramento que poderia lhes conferir uma etiqueta de *produto nacional tipo exportação*, o que pouco a pouco, aproxima o cinema da estética

televisiva e publicitária. Produzir cinema no Brasil tinha ficado caro e ainda mais restrito a nomes (de realizadores e produtoras) que tinham conseguido acumular algum capital econômico e simbólico para seguir produzindo naquele momento. Na segunda metade da década de 1990, os percentuais de captação da Lei do Audiovisual chegam a um recorde, ao mesmo tempo em que o sistema de incentivo fiscal já dava sinais de esgotamento. Em contrapartida, o campo cinematográfico se organizava em torno de uma re-politização, tendo a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema como marco. Antes do CBC, já haviam organizado o Gedic (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica), que teria a missão de formular um amplo programa de políticas para o segmento audiovisual, que seria tratado de forma sinérgica, de modo que levaram para a composição do grupo representantes de vários setores do Governo (Ministérios da Fazenda, do Desenvolvimento, das Comunicações e Casa Civil, além da Cultura), bem como agentes de vários elos da cadeia produtiva do cinema. “O caráter industrial do cinema foi destacado, como percebemos pela própria concepção do grupo. Esse tratamento dado à atividade distinguiu a atuação do Gedic das diversas políticas que foram ensaiadas para a atividade na década de 1990” (BAHIA, 2012, p.99).

Na pauta das discussões, já se desenhava novamente o ambiente que contrapunha os produtores desejosos de criar condições mais *confortáveis* para sedimentarem-se como agentes do mercado cinematográfico àqueles que se sentiam reféns das leis de mercado, na medida em que os mecanismos de incentivo privilegiavam as decisões baseadas em critérios de marketing das empresas, e não de qualidade estética da obra. Ao olhar para trás, a corporação questionava a capacidade do Estado em gerir esse segmento de atividade e, ainda, sua própria condição e capacidade de estabelecer-se como atividade econômica de forma duradoura. Cinquenta anos após a realização do CBC anterior, em 1953, os representantes do campo cinematográfico e do Estado no III CBC, abrem os anos 2000 reafirmando o desejo de criar um ambiente institucional para o setor, com o reforço da participação do Estado como resposta à falência do projeto industrialista, cujo objetivo era criar a tão citada autossustentabilidade. Abria-se o caminho para a criação da Ancine, reavivando a ideia de um cinema nacional que fosse capaz de competir, inclusive, no contexto globalizado, na economia de bens simbólicos transnacional.

3.2 Os anos 2000. O fim da Retomada e outros recomeços.

É com a Medida Provisória (MP) 2.228-1/01 que a Ancine é criada, buscando avançar nas carências e falhas registradas no segmento, através de uma estrutura institucional que, além da Ancine, incluía o Conselho Superior de Cinema e a Secretaria de Audiovisual, alocada no Ministério da Cultura. Pretendia-se, assim, integrar os diversos elos da cadeia produtiva do cinema, sob uma visão sistêmica da atividade. O desejo da corporação cinematográfica era difuso, como se viu, ao final dos anos 1990, no que tange às diretrizes que a atividade deveria seguir para que se garantisse sua existência e sustentabilidade. Mas era claro para todos, independente das cisões internas, a importância de um organismo que regulasse o segmento, protegendo o produto nacional, criando condições favoráveis no mercado doméstico, passando também pela formulação de políticas e a distribuição do fomento. Havia, inclusive, discursos contundentes quanto à necessidade de uma atenção à questão da diversidade e o apoio a agentes regionais fora do eixo Rio-São Paulo, pois era sabido que até aquele momento estes últimos haviam sido privilegiados pela concentração de fomento derivado das leis de incentivo.

O formato de *agência*, segundo alguns autores e teorias da regulação, não se aplicaria totalmente ao segmento do audiovisual, visto que: não havia propriamente um monopólio natural – talvez um oligopólio com clusters regionais, arriscaria; ou um oligopólio global, do ponto de vista de distribuição; não se trata de um bem público que atenda a necessidades básicas da população (como energia, transporte, água, saneamento básico). Por outro lado, conforme argumentei no capítulo anterior, os bens culturais possuem um valor intrínseco que os habilita a serem considerados bens públicos ou, nas palavras de Tolila (2007), bens meritórios, pois além de serem não exclusivos e não rivais, provocam externalidades positivas que não são completamente recuperáveis pelos agentes produtores. Além disso, pelos princípios da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e Expressões Culturais da Unesco, é preciso que cada país crie meios de garantir e proteger a diversidade e a identidade das expressões culturais, frente ao cenário globalizado de convergência e concorrência comercial. Ikeda (2015) parece resumir de forma elucidativa essa condição dos bens audiovisuais, o que em parte justifica sua regulação por meio de um instrumento estatal:

Os produtos audiovisuais tem óbvias características industriais, necessitando de investimentos elevados em mão de obra qualificada de tecnologia de ponta, como um setor deveras competitivo. Ao mesmo tempo, não são simples commodities, produtos imediatamente substituíveis por similares estrangeiros, pois tem características de bens públicos, como bens culturais. (Ibid., p. 58)

É importante salientar, também, que o formato agência seguia uma tendência da época, de enxugamento e racionalização das funções estatais, fruto das reformas estatais ocorridas a partir de meados de 1990. Baseadas nas teorias da escola econômica institucionalista, as reformas ocorreram para garantir ao Estado maior eficiência na alocação de recursos, posto que ele assumiria um papel de parceiro da iniciativa privada, uma função complementar, garantindo a propriedade privada e o estímulo à concorrência, cabendo a ele atividades de intermediação e regulação, ao passo que se ocuparia efetivamente de funções estritamente públicas. Ele deixa de ser, portanto, um promotor direto do desenvolvimento, o que leva aos movimentos de privatização ao passo que seu fortalecimento vem na forma institucional, que garantiria um ambiente transparente (com segurança para o investimento privado), propício ao desenvolvimento de mercados competitivos. Do ponto de vista institucional, o Estado atua na criação de normas e órgãos que atuem para garantir o interesse coletivo e coíbam ações arbitrárias.

A Ancine se forma, entretanto, de forma peculiar. Diferentemente das demais agências criadas no período, ela assume não só as funções de regulação, mas também a função de fomento e de formulação de políticas públicas, aspectos que caberiam aos órgãos governamentais (ministérios e secretarias). Inicialmente, o plano era vincular a Ancine ao Ministério de Desenvolvimento da Indústria e Comércio, mas o órgão só foi efetivamente instalado em 2002, último ano do governo de Fernando Henrique Cardoso. Permaneceu um ano sob a supervisão da Casa Civil da Presidência da República, quando passa a ser vinculada ao Ministério da Cultura.

Este percurso exemplifica, involuntariamente, a especificidade de seu objeto e escopo. O audiovisual é uma atividade que sintetiza a aproximação da arte com o desenvolvimento tecnológico, encerrando em si mesmo a ambigüidade (*sic*) de ser uma atividade industrial – que requer alto investimento e retorno econômico – e, também, um fenômeno estético, cultural e artístico, que acarreta na vida contemporânea dos países uma ampla força simbólica em termos de construção e promoção das identidades e patrimônios culturais. (FORNAZARI, 2007, p.28)

Para Autran, entretanto, em 1990 a corporação cinematográfica indica sua descrença no Estado como apoiador direto capaz de promover a indústria autossustentável e sua complacência no acompanhamento da criação da agência no início dos anos 2000 seria uma prova disso, posto que a agência fica ligada à Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura, ao invés de associar-se ao Ministério da Indústria e Comércio. (2013, p.29). Marson (2009, p.33) corrobora para essa visão, afirmando que “perderam-se as ideias de identidade nacional, do cinema como reflexo da cultura brasileira, e da tentativa de identificação com o

popular”, fatores que foram fundamentais para o cinema brasileiro em momentos anteriores da história.

A mesma MP que criou a Ancine instituiu ainda o Conselho Superior de Cinema, a quem competiria a definição de diretrizes da política pública do setor, incluindo uma participação da sociedade civil, além de representantes do Estado e do setor; destinou à Ancine, a gestão do fomento (fundos e demais mecanismos criados pela MP, como o Funcine, o Prodecine, o Prodav e o Pro-infra), bem como regulação (outorga de certificados e monitoramento das informações do mercado) e fiscalização (inclusive para aplicar sanções aos agentes do setor). Nesse modelo, caberia à SAV caberia o acompanhamento de projetos enquadrados na Lei Rouanet e pela Lei do Audiovisual.

Dessa divisão de órgãos, está implícita uma separação entre um suposto ‘cinema industrial’ e um ‘cinema cultural’ ou ainda as atividades cinematográficas que visam à ocupação de um mercado interno e sua estruturação como produtos industriais e as atividades cinematográficas cuja função última é servir como manifestação artística e cultural, sem finalidades precipuamente comerciais. (...) uma necessidade de divisão entre dois tipos de obra, ou ainda uma dificuldade de convivência. (IKEDA, 2015, p.48, grifos do autor)

Segundo o autor, esse desenho institucional da Ancine e sua relação com os demais órgãos do Governo também dificultou a sua atuação como agente regulador, passando a atuar mais como um órgão regulamentador, especialmente nos primeiros anos (o período analisado pelo autor vai até 2010), como também de fiscalização, sem efetivamente conseguir superar os gargalos da cadeia produtiva, dada sua postura mais reativa nesse sentido, somando-se sua atuação de gestora dos mecanismos de incentivo que já existiam e que passaram a existir, sem alterar muito a lógica do incentivo fiscal vigente desde o período anterior.

A Agência é estruturada para uma atuação de regulação de mercado e fomento econômico, apresentando, em alto grau, uma relação endógena – imbricada - com os interesses setoriais. Ela não atua apenas como estrutura mediadora entre produtores, artistas, distribuidores, exibidores e consumidores, mas também como instância de formulação e planejamento de políticas de investimento, no que se assemelha a funções típicas dos ministérios supervisores. Regula-se o cinema como atividade de cunho econômico, o que define a agência como uma gestora de fundos provenientes de renúncia fiscal, alocando-os como em qualquer outro segmento regulado de mercado, mas com a ambivalência de tomá-lo como setor simbólico e estratégico, no sentido da formatação da identidade e do patrimônio cultural brasileiro. (FORNAZARI, 2007, p.29)

A Ancine permanece nessa condição até meados dos anos 2000, quando entra em cena uma política de audiovisual que virá a se configurar como o passo mais importante na reestruturação do setor desde os anos 1980. A tendência se dá, inclusive, pela perspectiva

sobre a cultura levada a cabo durante o Governo Lula, nos dois mandatos – quando passaram pelo Ministério da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira – e no primeiro mandato do Governo Dilma, posto que o segundo foi interrompido pelo Impeachment, em 2016. Registre-se que em fins de 2011, aprova-se o Plano Nacional de Cultura, que estabelece metas para os dez anos seguintes, quando Ana de Hollanda ocupava o Ministério da Cultura. As metas são aprovadas e difundidas tanto no ambiente estatal quanto fora dele, com o objetivo de estimular os atores sociais a conhecerem, acompanharem e contribuírem para sua concretização. O plano estava estruturado em três dimensões tidas como complementares: a cultura como expressão simbólica; como direito de cidadania; e como campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2012, p.10). Estas se configuram como um tripé que pode ser traduzido em cultura, economia e diversidade, o que foi condicionado a uma priorização de ações que, além de evocarem o sentido de desenvolvimento sustentável, atentava para a necessidade de valorização das características locais, passando pelo debate sobre territórios e cultura, chamando os poderes locais e regionais e agirem em conjunto com o poder federal; pela necessidade de democratização do acesso e do poder de realização dos atores sociais, o que levou a ações de capilarização de ações (redes), programas, equipamentos culturais e recursos para diversos territórios que antes não eram contemplados nas políticas; e, por fim, não deixou de fora o sentido econômico-financeiro das atividades culturais, atentando para a importância que os bens, produtos e serviços que têm base simbólica desempenham na sociedade, bem como seu desempenho econômico, a exemplo das indústrias criativa e de comunicação. Sim, de certo modo, é um retorno ao discursos industrial para o cinema, com o objetivo da autossustentabilidade, mas não deixou de considerar algumas especificidades territoriais, artísticas e de mercado, num programa que foi se reforçando a partir de 2006, com a criação do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), pela lei 11.437/2006.

O ano de 2003 é, inclusive, significativo para o setor, que comemora a participação de mais de 20% do filme brasileiro no mercado interno. A euforia sentida naquele momento é passageira e, para Ikeda (2015, p.80), se deve a dois fatores: i) a alteração no artigo 3º da Lei do Audiovisual, que permite o abatimento de 70% do imposto de renda a pagar sobre remessas ao exterior, oriundos da exploração comercial de obras estrangeiras em território nacional, isto é, devido pelas distribuidoras, em sua maioria *majors*; ii) a criação da Globo Filmes, que entrou no mercado em 1997, e inaugura modelos de negócios que variam entre a coprodução e o apoio, muitas vezes se utilizando-se de parceiros que utilizam recursos do art. 3º da Lei do Audiovisual e ainda incorporando sua infraestrutura de promoção, elenco e

mesmo fórmulas experimentadas na TV, transformadas em filmes. Mas essa experiência positiva, em termos de resultado de público, esbarrou em fatores estruturais limitantes: o parque exibidor ainda era exíguo; faltava estrutura de produtoras e de fomento para uma produção continuada e, sobretudo, para a criação de uma carteira de projetos, que fosse de desenvolvimento à distribuição, promovendo a alimentação da cadeia; o produto brasileiro ainda era tido como complementar pelas distribuidoras de maior porte, cujo produto principal continuava a ser o filme estrangeiro, mesmo com a alteração no art. 3º; o mercado permanecia com uma estrutura atomizada.

O Fundo Setorial do Audiovisual foi regulamentado em 2007, com recursos provenientes majoritariamente provenientes da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) e do Fistel (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações), ou seja, de renda gerada pelas atividades do próprio setor. O objetivo do FSA é promover o desenvolvimento de toda a cadeia produtiva do audiovisual no Brasil, com recursos que formam uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC). A ideia é utilizar diversos instrumentos financeiros e modalidades de fomento, que se estenda à produção, distribuição e exibição de produtos audiovisuais, promovendo a circulação do produto independente nacional. Dessa visão, nascem programas o Prêmio Adicional de Renda (PAR), para produção, distribuição e exibição; o Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ); bem como as modalidades de fomento do FSA, que variam entre investimentos retornáveis; os empréstimos reembolsáveis e os valores não reembolsáveis. À época, havia quatro linhas: Linha A, Produção independente de filmes de longa-metragem brasileiros; Linha B, Produção independente de obras audiovisuais para TV; Linha C, Compra de direitos de distribuição de longa-metragens; Linha D, Distribuição de filmes de longa-metragem brasileiros em salas de cinema.

O Estado então busca equalizar seu papel em relação ao desenvolvimento setorial do cinema e do audiovisual, idealizando uma atuação mais objetiva, almejando até que seja neutra (embora difícil) e, para tanto, deveria buscar programas de incentivo que se estruturassem em parâmetros racionais, critérios mensuráveis, que garantissem a circularidade do processo de produção e consumo culturais. Dessa forma, além de buscar estruturar um campo que se tornaria mais autônomo, o Estado passa a uma função de intervenção e regulação mais corretiva e preventiva, estruturadora de um desenvolvimento duradouro. É fato que, de início, ao adotar critérios de avaliação das produtoras e dos projetos que se baseavam quase que exclusivamente nos resultados de público e renda anteriores, e do potencial dos projetos apresentados, caminhou-se para uma racionalidade burocrática, que

naturalmente gerou distorções. Pouco a pouco, os programas e instrumentos do FSA foram sendo modificados, atendendo a avaliações internas e as críticas advindas dos representantes do campo.

A política pública para o cinema no Brasil, e suas diversas instituições, tem dificuldade de congregar as disputas culturais e industriais em seu discurso político e na atuação executiva. A geração de ações e programas concentrados em apenas um dos vértices do campo cinematográfico pressupõe domar e estabilizar processos conflitivos que resultam na negação dos processos vivos e circulares do audiovisual. Ao implementar dispositivos antissistêmicos, restringem-se os limites de atuação das políticas públicas. Alternativamente, ao colocar em cena a dimensão do fluxo, ou seja, a interdependência do campo audiovisual, exige-se que as políticas públicas entrelacem questões conceituais, discursivas e políticas. (BAHIA, 2012, p.205)

Seguindo a tendência de valorização das potencialidades e especificidades regionais iniciada no Governo Lula, a Ancine começa a promover a aproximação com os governos locais para linhas específicas de fomento e estruturação do mercado. A começar por incluir condições diferenciadas para projetos advindos das regiões fora da região Sudeste (especialmente eixo Rio-SP), como pontuação extra e cota mínima de projetos contemplados nos editais do FSA. E, de outra parte, ao atuar de forma complementar nos editais já existentes em alguns estados e cidades que já gerenciavam políticas municipais ou estaduais de fomento em suas respectivas regiões, a exemplo do Ceará, Bahia, Pernambuco, João Pessoa (estado da Paraíba), Belo Horizonte (e estado de Minas Gerais), Distrito Federal, etc. Nos casos em que as ações locais estaduais eram mais estruturadas (como é o caso de Pernambuco e Bahia, por exemplo), e vigor há mais tempo, observa-se que os produtores dessas regiões conseguiram obter um desempenho mais eficiente quando encontravam-se em processos de seleção de âmbito nacional, já nos primeiros anos do Fundo Setorial do Audiovisual. Segundo Costa (2013a, p.133-134), historicamente, as políticas regionais ocuparam um lugar de complemento à política nacional, ou de substituição, quando da falta desta última, especialmente a partir do fim da Embrafilme e embora não contribuam diretamente para a criação de uma indústria, por sua abrangência e alcance limitados, possibilitam a diversificação da produção cinematográfica, fora do eixo Rio-SP, constituem-se como uma saída para a grandeza territorial e heterogeneidade brasileiras. A referida autora, a partir de resultados de análises empíricas sobre o impacto da política do estado de Pernambuco para o audiovisual entre 2007 e 2010, ressalta ainda que:

o desenvolvimento regional se estabelece através da criação de laços entre os atores, que mais ou menos frouxos e em diversas direções, atuam no estabelecimento de uma cultura empreendedora de conjunto. O empreendedorismo regional pressupõe,

necessariamente, uma coletividade, identificadas como partes implicadas (família, sócios, parceiros de negócios, etc.), de modo que o entendemos como um fenômeno sociocultural. Como ele difere de uma região para outra, é importante considerar na análise, a inserção da organização [no caso estudado, produtora local] e de seus laços com o meio, onde encontra, para seu desenvolvimento, capitais sociais que complementam os demais capitais (humano e financeiro). (COSTA, 2013a, p.134, grifo nosso)

Tabela 1 – Recursos Públicos diretos e incentivados aplicados em projetos audiovisuais (em R\$) – Fonte: Ancine

ANO	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	TOTAL
Art. 1º Lei 8.685	43.086.715 48%	52.331.611 42%	59.341.775 35%	46.573.616 32%	56.763.091 31%	47.487.017 27%	47.139.757 26%	36.684.800 20%	24.193.529 9%	413.601.911
Art. 1ª Lei 8.686	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	40.514.397 23%	54.147.675 30%	50.576.810 28%	62.125.255 23%	207.734.138
Lei Rouanet	25.115.307 28%	20.404.190 17%	35.184.582 21%	40.464.568 28%	41.994.443 23%	9.176.088 5%	7.760.011 4%	8.549.600 5%	3.082.750 1%	191.361.539
FUNCINES	0 0%	0 0%	0 0%	1.032.000 1%	3.441.000 2%	1.923.000 1%	8.185.000 5%	1.850.000 1%	6.600.000 2%	23.031.000
Conversão da Dívida	2.651.456 3%	2.432.936 2%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	5.084.392
Art. 3º Lei 8.685	17.503.826 20%	34.921.822 28%	46.247.426 28%	35.330.650 24%	64.414.544 35%	37.700.138 22%	32.578.496 18%	23.540.873 13%	29.530.947 11%	321.768.721
Art. 3ª Lei 8.685	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	2.500.000 1%	28.201.047 11%	30.701.047
Art. 39, X MP 2228-I	0 0%	2.893.837 2%	16.652.274 10%	14.001.912 10%	5.332.126 3%	20.904.037 12%	16.843.996 9%	11.801.379 7%	12.474.574 5%	100.904.136
PAR e PAQ	0 0%	0 0%	0 0%	4.162.000 3%	8.700.000 5%	8.880.065 5%	8.815.909 5%	10.000.000 6%	9.667.951 4%	50.225.925
Fomento Direto	1.000.000 1%	10.640.244 9%	10.618.997 6%	4.687.100 3%	3.678.487 2%	7.300.229 4%	5.753.985 3%	4.629.381 3%	5.246.320 2%	53.554.742
FSA	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	0 0%	29.485.587 16%	84.667.016 32%	114.152.603
TOTAL REAIS	89.357.303 -	123.624.640 -	168.045.053 -	146.251.847 -	184.323.691 -	173.884.971 -	181.224.829 -	179.618.430 -	265.789.387 -	1.512.120.152
TOTAL DÓLARES	30.497.373 -	40.268.612 -	57.549.676 -	60.185.945 -	84.552.152 -	89.171.780 -	98.491.755 -	89.809.215 -	151.016.697 -	701.543.206

Fontes: SALIC/SFO, Relatório de Acompanhamento Financeiro FSA/SDE, Relatório Fomento Direto CFD/SFO. Cotação média anual do dólar americano: Banco Central do Brasil. Cálculo: ANCINE. Obs.: (1) Estão discriminados na tabela apenas os mecanismos de incentivo fiscal administrados pela ANCINE. (2) Para os recursos incentivados foram consideradas as datas de depósito nas contas de captação. (3) Para os editais de produção e comercialização do FSA, foram considerados os valores de investimento anunciados na data de seleção dos projetos. (4) Para o cálculo dos valores em USD foi observada a cotação média da moeda americana em cada ano. (5) Em Fomento Direto, foram incluídos todos os recursos do Orçamento Geral da União aplicados em projetos audiovisuais privados, à exceção dos valores do PAR, PAQ e FSA.

Esse aspecto aponta especialmente para a confluência de produtores, realizadores, técnicos e demais talentos do mercado audiovisual na forma de coletivos criativos, que se tornam produtoras e demais companhias fornecedoras e prestadoras de serviço do segmento audiovisual, que em sua maioria permanecem na forma de micro e pequenas empresas e formam, como visto, uma farta parte do total de bens, produtos e serviços audiovisuais que fazem o mercado interno brasileiro.

O FSA está dentro da política intitulada Brasil de Todas as Telas¹⁰⁵, programa que se montou em conformidade com o já citado Plano Nacional de Cultura e com o Plano de

¹⁰⁵ Segundo a Ancine (2014), o Brasil de Todas as telas visa “visa transformar o País em um centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais. Utilizando recursos do FSA - Fundo Setorial do Audiovisual, o programa conjuga diferentes modalidades de operação financeira, articula parcerias público privadas e propõe novos modelos de negócios. Tudo com o objetivo de estimular o desenvolvimento dos agentes econômicos e promover o acesso de um número cada vez maior de brasileiros aos conteúdos produzidos pelos talentos nacionais, em todas as plataformas de exibição.

Diretrizes e Metas para o Audiovisual, este último datado de 2013, tendo sido aprovado em 2012, pelo Conselho Superior de Cinema e ainda submetido à Consulta Pública. O Brasil de Todas as Telas foi pensado em quatro eixos de concentração de atividades: 1. Desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos; 2. Capacitação e Formação Profissional; 3. Produção e Difusão de Conteúdos Brasileiros; 4. O programa cinema perto de você. Segundo a Ancine (2014b), somando-se às linhas de investimento do FSA, novas iniciativas, que articulam mais uma instituição pública,

como a oferta de bolsas de capacitação profissional, em parceria com o Ministério da Educação, por meio do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego - PRONATEC Audiovisual; uma linha de produção para TVs públicas (comunitárias, universitárias, educativas e culturais) nos 27 estados do país; o novo Sistema de Suporte Financeiro Automático, que injetará recursos nas empresas que apresentarem resultados de comercialização, facilitando o seu planejamento; parcerias internacionais e editais de baixo orçamento e de documentários, por meio de atividades coordenadas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; e estímulo a políticas regionais de fomento, por intermédio de parcerias inéditas com os governos locais” (ANCINE, 2014b).

Gráfico 1 - Longas-metragens brasileiros lançados anualmente em salas de cinema. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016)

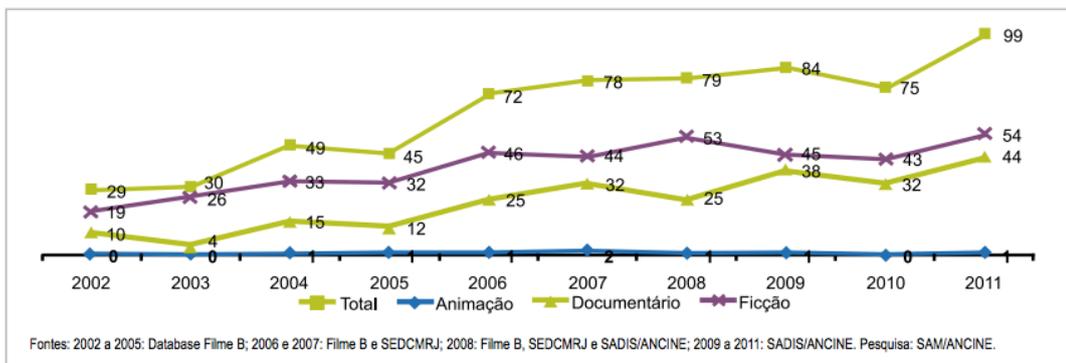
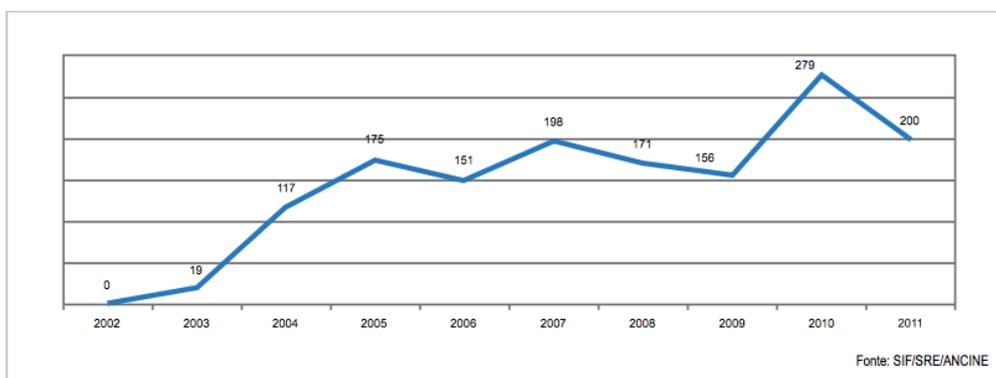


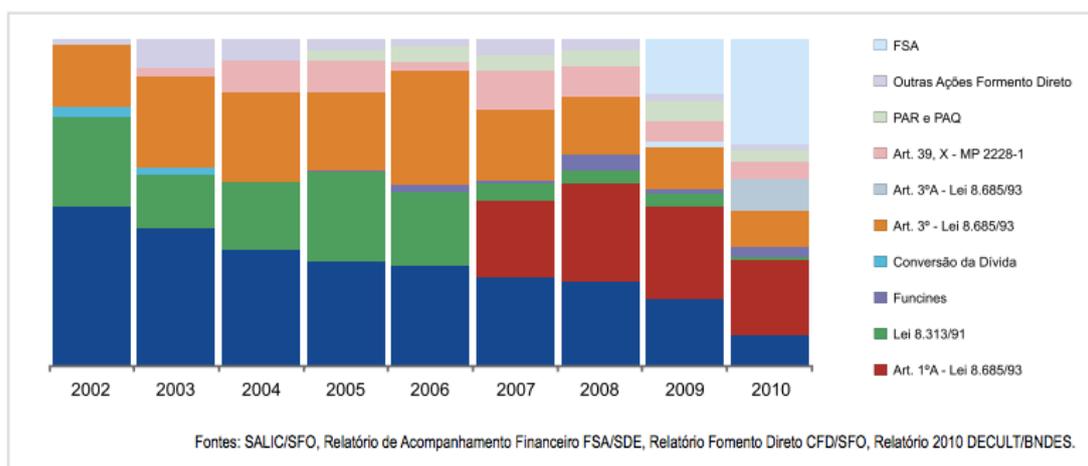
Gráfico 1 - CPBs emitidos para obras seriadas. Fonte: Ancine.



No documento, é possível perceber que as metas foram estabelecidas tendo por perspectiva os resultados já alcançados (Gráficos 1 e 2), que demonstram a evolução de obras de longa-metragem e obras seriadas para TV lançadas entre 2002 e 2011), e dos investimentos na área, considerando os usos dos diversos mecanismos disponíveis para produtos audiovisuais, das leis de incentivo a fundos de fomento direto. Note-se que há um pico de crescimento entre 2009 e 2010 e uma redução de pouco mais de 20% no ano posterior.

A análise leva em conta o aparelho institucional voltado para a cultura e para o audiovisual, suas atribuições e revela elementos norteadores, que considera o ambiente de convergência, tendo em vista o contexto de consumo cultural globalizado e em rede; apresenta um prognóstico otimista para o setor, com base na análise dos anos recentes, apostando num cenário nacional favorável para o crescimento do segmento, a curto e longo prazos; além de apresentar macro-objetivos para atividade no país, que, resumidamente, apontam para a necessidade de fortalecimento do mercado interno, com a redistribuição de recursos, aumento de acessibilidade, redução da desigualdade, fortalecimentos das economias regionais, aprimoramento dos mecanismos de fomento e dos instrumentos de avaliação dos resultados.

Gráfico 2 - Composição do financiamento público ao audiovisual (em % do total de recursos)



Historicamente, a conquista do mercado interno sempre foi a grande questão, a grande meta das políticas públicas; recorrente nos discursos dos cineastas, fossem estes partidários do cinema industrial ou do cinema de autor, posto que se colocavam como divergentes em outros pontos, como o estético e o político. Política e economicamente, as tentativas de transformar a presença acuada do cinema brasileiro em seu próprio território acabaram condicionadas pela presença do cinema norte-americano, o que é um raciocínio inverso: estimulavam-se medidas

(cotas exibição, taxas alfandegárias, redução de impostos) que se baseavam na condição de subalternidade do cinema brasileiro, que ao invés de limitarem o cinema estrangeiro, implicitamente ratificavam as limitações do cinema brasileiro, ao invés de apostarem nas suas condições de expansão. Para Bernardet (2009, p.29), as raízes dessa visão colonizada do pensamento industrial cinematográfico brasileiro residem bem no início da atividade no Brasil, quando a *elite* consumidora via na Europa seu modelo cultural, e esteticamente se projetavam no cinema estrangeiro, consumindo e estimulando esse padrão estético, aquilo que lhe chegava, ao invés fazer uma experiência *in loco* e consumir o produto cultural local. Ao mesmo tempo, para a classe dominante à época, o desenvolvimento da exibição era sinônimo de desenvolvimento, porém esse setor estava dominado pelas empresas estrangeiras ou suas subsidiárias no Brasil.

Em síntese, o Estado não enfrenta o similar estrangeiro, adota medidas paliativas, e cria uma reserva de mercado para o filme brasileiro, intervindo no que diz respeito à exibição. Bem mais tarde, o Estado se voltaria para a produção. Além de prêmios de qualidade que se pudessem outorgar a determinados filmes, foi no município de São Paulo, em 1955, que se iniciou uma ajuda sistemática sob forma de prêmio adicional (...). Maior a renda, maior o prêmio, portanto favorecidos os filmes de maiores rendas. O Instituto Nacional de Cinema introduziu modificações: com a finalidade de fortalecer o filme de rendas médias, até um chão mínimo e a partir de um teto máximo, a percentagem é menor. (BERNARDET, 2009, p.59-60)

Nos fim dos anos 1960, acrescenta o autor, a política pública abre os olhos para o fluxo de renda gerado pela exploração do filme estrangeiro no país, gerenciado pelas distribuidoras estrangeiras e suas representantes. Parte dos lucros deveria ser aplicado nos filmes nacionais, em coprodução com produtores brasileiros. Veremos reedições desse tipo de política com a Ancine, tanto pelas leis de incentivo quanto pelos programas que descrevo abaixo. A associação com distribuidoras e canais de TV vieram eventualmente a ser bem sucedidos, conforme comentei, mas não o suficiente para sustentar uma participação de mercado expressiva e perene, ocorrendo ainda a manutenção de um abismo entre o filme de nicho e o filme popular.

Importante salientar que a partir da sua criação, o FSA foi se tornando o mecanismo predominante (v. gráfico 3, acima), diante dos demais, no conjunto das políticas e instrumentos voltamos para o fomento da cadeia do audiovisual, apontando a importância que ele assumiria até os dias atuais. Atualmente, o FSA conta com cerca de dezesseis linhas de atividades, orientadas para proponentes de diversas categorias do mercado, como produtoras, distribuidoras e exibidoras. Mesmo os editais que são historicamente gerenciados diretamente pela SAV, como o Longa B.O (edital de longa-metragem ficção de baixo-orçamento) e Longa

DOC (longa-metragem documentário), estão também com programações orçamentárias derivadas do Fundo Setorial. Conseqüentemente, há uma questão burocrática implicada e um redesenho institucional.

Quando uma instituição assume a realização de uma política, programa ou ação, torna-se sua gestora e, como tal, orienta sua condução: edital, critérios de avaliação/seleção, corpo técnico de avaliadores, o acompanhamento da execução e seus resultados, incluindo aspectos legais e financeiros. Mesmo estando a operação financeira do FSA a cargo do BRDE, nos últimos anos, a Ancine ainda é corresponsável pelo processo de julgamento, execução e prestação de contas das linhas de fomento, variando o grau de intervenção e análise de acordo com o tipo de investimento realizado. Quando há um envolvimento de várias instituições, com características parecidas, como no caso do edital Longa BO e Longa Doc, aumentam os riscos de falhas na condução do processo ou no gerenciamento do fluxo de informações, por falta de definição de responsabilidades, falta de limites claros entre elas ou ainda áreas de sombra.

De outra parte, essa evolução na gestão das políticas públicas para o audiovisual sinalizam uma mudança estrutura na compreensão do papel do setor na economia nacional, na sua relação com o crescimento das populações urbanas, da percepção do potencial que o país tem frente ao cenário mundial de fluxos informacionais e de mercadorias simbólicas, e, sem dúvida, demonstram que as decisões passam a ser tomadas com base em dados de mercado, consulta ao setor e um pensamento integral sobre a cadeia produtiva do cinema e do audiovisual. Observe-se, por exemplo, a linha de financiamento voltada para a estruturação de uma carteira de projetos para produtoras de todo o país (PRODAV 03, que garante o desenvolvimento de um núcleo criativo, com o mínimo de cinco projetos – produtos para TV e filmes de longa-metragem), com possibilidade de renovação (PRODAV 13) do investimento; as linhas de financiamento voltados para desenvolvimento de projetos, isoladamente, para TV e cinema (PRODAV 05) ou em laboratórios de desenvolvimento (PRODAV 04); linhas de financiamento que contemplam distribuidoras (PRODECINE 02); para programadoras de TV (PRODAV 02); para coprodução com países da América Latina e Europa (Prodecines 07, 08, 09, 10); para produção de obras para televisão (PRODAV 01); linhas específicas para produção de longa-metragem (PRODECINE 01, para obras de caráter mais comercial; e PRODECINE 05, para obras que buscam experimentação de linguagem e um perfil mais artístico; e ainda o PRODECINE 04, de complementação na produção); e o mais recente para jogos eletrônicos (PRODAV 14). Nestes casos, variam as formas de investimento e de retorno do valor investido pelo Fundo, com cálculos sobre a renda bruta e

renda líquida dos produtores e/ou distribuidores envolvidos. Há ainda as linhas de suporte automático (PRODAVs 06 e 07), para produtoras e distribuidoras, com base no desempenho artístico ou comercial, cujos proponentes podem ser produtoras, distribuidoras e/ou programadoras de TV. Registre-se, ainda, chamadas públicas, intituladas Arranjos Regionais, nas quais a Ancine atua em parceria com os editais de estados e municípios, na forma de suplementar as verbas destinadas pelos governos locais (na proporção de complementar em até 50% o valor fomentado pelo ente local, para região Sudeste; e de até 70% para as demais regiões), para filmes de longa-metragem e obras audiovisuais para TV. As linhas procuram abarcar os elos da cadeia, incluindo, de maneira diferentes, todos os *players*, procurando ainda propor formas diferentes de recuperação do investimento público, variando de 04% a 70% de retenção sobre a renda líquida e/ou sobre a renda bruta do produtor, ou do distribuidor, conforme a linha e o proponente. Além disso, há linhas, como as concernentes às áreas gerenciadas pela SAV que são fomentos não reembolsáveis, pois correspondem a políticas que atendem a objetivos menos industriais.

Eu acho que o Estado tem feito, com os editais, um papel. Esse tipo de cinema mais autoral, se a gente requer uma recompensa do mercado, a gente não vai. O Estado, junto com o financiamento dos filmes em si, deveria se preocupar mais com a formação – de público e técnica dos profissionais –, distribuição, formação, pra que fosse mais efetivo e cíclico o processo. Educação cultural em geral, tá na escola, tá num pensamento que é mais crítico, em tudo isso. Então é mais amplo do que só formação de público. Tanto pro audiovisual especificamente, como pras artes em geral. (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista cedida à autora, 17 nov. 2016)

Como é possível perceber, embora ainda seja possível apontar falhas, as políticas públicas mostram uma evolução, procurando corrigir distorções históricas. Além do mais, a lógica na seleção de projetos, na alocação e aplicação de recursos se sustenta em dos juízos de valor (n) dessa economia, buscando alinhar objetivos do Plano Nacional de Cultura para o setor e as indicações do Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual. Assim, há linhas que se sustentam em critérios de seleção que priorizam o potencial comercial do filme e, para tanto, analisam esteticamente os aspectos do projeto apresentado (narrativa, originalidade, etc.), porém contabilizam significativamente os aspectos comerciais envolvidos (potencial de público, histórico da produtora, distribuidora envolvida, etc.), considerando que essa lógica pode garantir maior chance de retorno do investimento, o que retroalimenta o fundo. Quase que invariavelmente, tem se colocado uma importância cada vez maior para a consistência do currículo dos envolvidos e nos resultados anteriores obtidos pela produtora proponente, o que tem provocado distorções também, à semelhança do que ocorria quando o fomento à atividade

baseava-se exclusivamente em leis de incentivo, dependente da captação com empresas privadas, cuja concentração de captação se apresentava entre Rio de Janeiro e São Paulo. Uma das maneiras para corrigir discrepâncias, nesse sentido, como já citei acima, a pontuação extra para regiões Norte, Nordeste, Sul, Centro-Oeste, ou cotas mínimas de projetos aprovados para essas regiões. A ideia é, inclusive, garantir a formação de um mercado mais robusto nessas áreas, para que a médio e longo prazo haja condições equânimes de concorrência.

A evolução institucional e as práticas regulatórias enquadram o funcionamento dos campos setoriais. Se restringirem a livre iniciativa econômica dos agentes, permitem-lhes alguma previsibilidade no tocante ao horizonte temporal das decisões de investimento e produção. Este potencial de estabilidade é fundamental no campo cinematográfico e audiovisual, na medida em que o nível de atividade é historicamente irregular. Tal processo requer um mínimo de consenso setorial, apesar das clivagens de interesse, pois “ambientes institucionais são, por definição, aqueles caracterizados pela elaboração de regras e requerimentos para os quais organizações individuais devem se adequar, se quiserem receber apoio e legitimidade. (SCOTT; MEYER, 1991, p. 123, *apud*, FORNAZARI, 2007, p.44)

É fato que as dificuldades ainda são muitas e naturalmente, há linhas que quando comparadas, pouco ou nada diferem no peso atribuído a critérios mais estéticos ou mais comerciais, na seleção. Essa tendência, observada em pareceres dos analistas dos projetos inscritos, se sustenta pela noção de desenvolvimento como crescimento econômico, isto é, na capacidade de geração de renda (ingressos vendidos, vendas, licenciamentos). Entretanto, a atuação dos agentes do setor – especialmente pequenos e médios produtores – através de representações estruturadas ou semiestruturadas tem levado as instituições a promoverem adaptações e correções no sistema. O Prodecine 05¹⁰⁶ (com primeira chamada em dezembro de 2014), por exemplo, é fruto desse debate em que a corporação expôs a necessidade de repensar a concorrência entre projetos que tem como objetivo o aumento de público no mercado interno, voltado para o entretenimento e projetos que buscam promover a inovação da linguagem, o mercado externo e a legitimação de outras esferas de reconhecimento qualitativo de suas obras, embora não descartem o público consumidor interno. Inclusive porque é exigência para todas as linhas de seleção de longa-metragem, o lançamento em circuito de salas de exibição nacionais, mesmo sabendo-se que alguns filmes cumprirão

¹⁰⁶ Esses debates ocorreram em ocasiões pulverizadas, com encontros promovidos pela Ancine, com agentes do setor, como parte da política de formação e apresentação de novos editais e resultados das políticas. Em outras ocasiões, aproveitavam-se entidades representativas, como o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) e ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), ou ainda movimentos encampados por grupos de realizadores, mesmo que não associados a entidades, como o Rio, Mais Cinema, menos Cenário, já citado.

apenas 02 ou 03 semanas, tendo em vista as dificuldades já comentadas do produto nacional de nicho com o mercado exibidor.

Além do mais, esses critérios de seleção se sustentam diferenças sutis, ou apenas formalmente existentes, e mais difíceis de aplicar. Do ponto de vista do processo seletivo, há pequenas diferenças entre os processos seletivos das linhas: com adaptações eventuais, na maioria dos casos, a primeira fase de seleção se dá na habilitação dos concorrentes, que é uma etapa mais formal, na qual observa-se se o proponente e o projeto atendem aos requisitos de documentação e demais características para confirmar sua participação; em seguida, a primeira fase da avaliação de mérito é feita pela Ancine (por analistas ou por comissões constituídas com esse fim); e, passando pelas duas etapas anteriores, o projeto segue para a fase final de avaliação, por uma comissão de avaliadores, ora internos – BRDE, Ancine, outras instituições públicas –, ora externos, ora mistas. Ainda que alegue-se que os critérios estão descritos, há diferenças de interpretação e julgamento por parte daqueles que analisam. As notas atribuídas durante o processo seletivo, portanto, são alvo de constantes conflitos entre os avaliadores e os proponentes, que frequentemente alegam incoerências, recorrendo para reverter situações desse tipo, através de instrumentos jurídicos.

Eu nunca vi tanto dinheiro sendo dedicado pra área de cinema. Acho genial que exista esse fundo gigantesco, que é o fundo setorial, que concentre todo o dinheiro da atividade de cinema, das taxas de cinema e também do setor de telecomunicação pra área de audiovisual. Acho sensacional também que as televisões tenham uma cota pra exibir filmes e produtos brasileiros, porque é fundamental que a nossa televisão seja representada por produtos feitos aqui, que não seja uma televisão com produtos importados, que era o que a gente via muito nos anos 80, né? São aspectos louváveis na política que tem sido feita. Mas me preocupam algumas coisa. A prerrogativa do reembolso influencia muito os processos seletivos. Eu acho que isso é uma regra muito definidora dos projetos que entram lá, os projetos de produção e, como o fundo, tem que ser pra muito mais gente e ele tem que ser pra muitos mais espectros de produção. Tinha que ter autores que não tão sendo contemplados ainda, autores mais radicais mesmo, que vão fazer filmes pra, eventualmente, poucas pessoas, que vão ser pouco vistos agora, mas que daqui a 30 anos vão ser obras fundamentais no nosso cinema. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

É preciso citar, ainda, que o status institucional da Ancine provoca rugas entre ela e os demais organismos públicos do setor: sua natureza de agência, que cuida também do fomento, conforme já explicitamos; a Ancine gerencia um volume de verba razoável: em 2015, foram R\$ 646 milhões disponibilizados através das diversas linhas do FSA, valor que se repetiria em 2016, cuja operação é feita pelo BRDE, além de contar com o orçamento para custeio e capital, na ordem de cerca de R\$ 60 milhões em 2015 (a SAV, por exemplo, teve

cerca de R\$ 20 milhões no mesmo ano)¹⁰⁷; com a concentração de praticamente todas as formas de fomento serem originadas do FSA, e o fato de que é também a Ancine que gerencia os fomentos via Leis de Incentivo, o volume de processos na agência aumentou exponencialmente nos últimos 05 anos, ocasionando acúmulos, atrasos e ingerências, que terminam por afetar a normalidade da produção audiovisual no país, posto que os cronogramas pensados pelos produtores está sempre sujeito a atrasos. Nos últimos anos, a Ancine realizou concursos públicos para lidar com esse adensamento de suas funções e é natural que os contratados levem algum tempo para absorver as informações jurídicas, legislativas e operacionais da agência. Em última instância, o alto volume de processos em andamento, juntamente com as atividades de fiscalização, normatização e regulação das atividades do setor, não permitem que os próprios funcionários conheçam bem as especificidades de cada uma das linhas, o que também gera desencontro de informações e erros de procedimento.

De 2009 a 2014, o FSA disponibilizou R\$961 milhões, investiu R\$511,7 milhões nos projetos selecionados. (...) Levando em consideração o tempo total entre a disponibilização dos recursos, seleção dos projetos, contratação, liberação dos recursos, produção e comercialização dos produtos, é possível supor que a maior parte do impacto do investimento realizado por meio do FSA ainda não foi sentida pelo mercado e pelos indicadores de impacto econômico. (APRO/SEBRAE/FDC, 2016, p.28)

Tabela 2 - Número de estabelecimentos no setor audiovisual. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016)

Segmentos	2007	2014	Cresc % (2007-2014)
Produção e Pós-produção	1091	2495	129%
Distribuição	557	177	-68%
Exibição Cinematográfica	739	767	4%
Televisão Aberta	564	696	23%
Programadoras e Televisão por Assinatura	174	120	-31%
Operadoras de TV por Assinatura	204	292	43%
Comércio e Aluguel de DVDs e Similares	8298	3708	-55%
AUDIOVISUAL	11.627	8.255	-29%

Fonte: Elaborado pela equipe com dados do MTE, 2015.

Há cerca de 10 anos, a partir da estabilização econômica e política do país, a queda dos requisitos de crédito para iniciar e manter um negócio e o crescimento expressivo de

¹⁰⁷ Fonte: Orçamento de 2015 da Ancine é reduzido para R\$ 56,8 milhões. Matéria publicada no portal Tela Viva, em 19.jun.2015 – Tela Viva 2015. Disponível em: <<http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/19/06/2015/orcamento-de-2015-da-ancine-e-reduzido-para-r-568-milhoes/>>. Acesso: 13. dez.2016

investimentos no setor, somados à exigência crescente das políticas públicas por proponentes formalizados e constituídos como empresas, fizeram com que novos entrantes começassem a ocupar o mercado, criaram empresas de produção, pós-produção e distribuição. Não se pode negar o impacto positivo dos investimentos públicos no setor, no que tange à geração de trabalho e renda, no quadro geral da sociedade. Efetivamente, não apenas no campo da produção observou-se o desenvolvimento das atividades, como ocorria no passado. O impacto positivo das políticas públicas para a cultura está associado a um desenvolvimento geral da sociedade brasileira, cujas políticas sociais, de educação e saúde receberam atenção especial e maior investimento nos últimos 15 anos.

No entanto, as barreiras à entrada ainda eram muitas e a falta de experiência em gestão e administração dos seus integrantes, geraram um crescimento considerado lento, do ponto de vista de faturamento, acentuado pelas características do próprio segmento audiovisual, com um ciclo de produção relativamente longo (lembro aqui que o tempo médio para a produção de um longa, do desenvolvimento à distribuição é de, em média, 03 anos). Essas empresas, com poucos integrantes, a maioria do segmento do audiovisual, são responsáveis por lidar com toda a sorte de questões com a Ancine e demais órgãos de financiamento, além de terem que lidar com os aspectos contábeis, jurídicos e financeiros de uma empresa, como em qualquer outro setor de atividade, porém sem ter, muitas vezes, formação adequada para isso.

Essas duas condições juntas – o status institucional da Ancine e o perfil dos agentes de mercado – podem levar a dificuldades de desenvolvimento e estabilização dos procedimentos e, por conseguinte, do fluxo de produção como um todo. São aspectos que denotam um mercado ainda em consolidação. Ao retomarmos um pouco a colocação de Martinell Sampere (*La gestión...*, 2011) apontada nas primeiras páginas dessa seção, vê-se que as políticas públicas para o audiovisual no Brasil têm seguido as tendências mais recentes, que são também contraditórias: o isomorfismo institucional justifica a instalação de organizações públicas que se prendem a uma forma de administração mais burocrática, com pouca capacidade de assumir riscos e promover a inovação; ao mesmo tempo, visualizam em seu horizonte, ao menos no nível do discurso está bem sedimentado, a possibilidade de trabalhar com planejamento a curto, médio e longo prazos, com vistas a promover o desenvolvimento perene do setor. Na primeira parte da afirmação, residem grande parte dos atritos internos (entre as instituições públicas do audiovisual e até entre setores de uma mesma instituição, por falta de gestão uniforme de informações entre departamentos) e externos (entre os agentes privados e as instituições públicas). Na segunda parte, entretanto, o estabelecimento de metas, baseada em procedimentos analíticos e prognósticos que têm por base a observação da

realidade (objeto e seu contexto) tem norteado os programas implementados pelo Minc, Sav e Ancine nos últimos anos. Então, é preciso deixar registrado que, pela primeira vez, em décadas, os agentes do setor vem trabalhando com uma ideia de projeto, isto é, com objetivos de médio e longo prazo, na intenção de estabilizar suas empresas, negócios e o próprio mercado.

Recentemente, com o anúncio de muitos filmes brasileiros competindo nos principais festivais do primeiro semestre de 2017 foi comemorada publicamente pelos realizadores.

Precisa desenhar? Cinema brasileiro com 1 filme competindo em SUNDANCE (em uma seleção de 12 filmes), 8 filmes em ROTTERDAM (concorrendo em diferentes categorias!), 10 filmes em BERLIM (concorrendo em diferentes categorias e em mostras paralelas, incluindo 1 filme na main competition!). Feliz do nosso amado Dont Swallow My Heart, Alligator Girl / Não Devore Meu Coração estar nessa ventania boa desse começo de 2017! Caminhando com Rifle - Filme, Pendular, As duas Irenes, Joaquim - Filme Corpo Elétrico / Body Electric e outros belos títulos! Isso é fruto da renovação do cinema brasileiro que vêm desde os idos de 2006, de muito trabalho dos produtores, combinada a fomento e políticas públicas. Que cada filme ache o seu particular caminho de vivenciar o mundo e nos convidar para seus mundos. Cada obra é um canto em si e um desejo aberto ao mundo... Mas a revoada caótica, vista de longe, é um conjunto bem interessante nesses tempos em que o investimento em cultura é tão mal-falado (condenado) pelos filósofos do apocalipse. (BRAGANÇA, Felipe, codinome Luiza Coração No Fogo, 18 de jan. 2017, Facebook)

E eu tava (*sic*) comentando agora com Daniel: 15 filmes brasileiros em Rotterdam e 9 filmes brasileiros na Berlinale não é casualidade. É política pública que chama. Porque é importante dar o crédito: ANCINE - Agência Nacional do Cinema. (ALMEIDA, Diana. 14 de jan. 2017, Facebook)

Enquanto Diana Almeida reforça o papel da política pública via Ancine, Felipe Bragança aponta os esforços dos realizadores e de uma possível renovação do cinema brasileiro, iniciada em 2006. Claro que a comemoração nesse caso é da ordem simbólica, visto que os filmes estão indo para Festivais, sem que isso signifique necessariamente um sucesso de público. Porém, para filmes de nicho, esses são os espaços em que as portas podem se abrir para as obras, de forma que seus produtores, assessorados por agentes de vendas e distribuidores, explorem comercialmente o filme, através de licenciamentos e de distribuição no exterior. Sem contar com os prêmios para os filmes nas competitivas. A expectativa sobre a melhora da economia do audiovisual brasileiro também se deve aos resultados expressivos de 2016. A Ancine (2017) registrou o lançamento de 143 filmes brasileiros no ano, sendo 97 de ficção, com obras que geraram a venda de 30,4 milhões de bilhetes vendidos (melhor resultado desde 1984), o que representa uma participação de mercado de 16,5%. É preciso, entretanto, ressaltar que os três filmes com maior bilheteria – responsáveis por parte desse crescimento – são sequências associadas a sucessos televisivos,

distribuídos pela mesma empresa, a Downtown/Paris, dois deles (Os Dez Mandamentos – o filme; Minha mãe é uma peça 2) lançados em mais de 1000 salas e um (Carrossel 2 – o sumiço de Maria Joaquina) deles em quase 900 salas. Resultados que não expressam apenas um acaso.

A perspectiva de crescimento contínuo para o setor foram reforçadas com o crescimento das janelas de exibição, especialmente com a digitalização das salas, as novas formas de consumo de conteúdo audiovisual no mundo, e o aumento da participação da TV fechada no mercado audiovisual brasileiro de produção independente.

É cada vez mais, visivelmente assim: o Estado tá tendo dinheiro pra investir e com isso daí eles tão promovendo um tipo de produção, eles tão fugindo da tarefa deles de garantir difusão, totalmente, fogem dessa discussão, fogem como o diabo da cruz, não querem discutir que é tarefa do estado garantir difusão, inclusive pela constituição federal. Daí o que que ele faz? Ele tenta restringir a produção. A tarefa do Estado é fazer com que as pessoas tentem produzir menos, pra não atrapalhar. Visivelmente essa é a política, tentar fortalecer os campeões nacionais, essa política que detonou a economia do país, continua sendo posta em prática no cinema brasileiro. Queremos produtoras muito grandes, queremos que as produtoras médias e pequenas fechem e se associem as produtoras grandes. Essa é a política. (CAETANO, Daniel. Entrevista cedida à autora, 23 de jun. 2016)

3.3 – A televisão e o cinema no Brasil. Uma novela em muitos capítulos.

Se há uma indústria que se estabeleceu foi a da radiodifusão, pois rádio, e depois TV, formaram a base da cultura de massa no país. Inclusive porque foi a televisão o veículo escolhido pelo Regime Militar para promover a integração nacional, e, aos empresários da TV interessava constituir um mercado de consumo cada vez maior, posto que o modelo da televisão brasileira é comercial.

[No rádio e na TV] o Estado atuou de modo mais complexo, buscando a imposição ideológica educativa e cultural, de cunho nacionalista, mas também possibilitando à Rádio nacional – uma empresa estatal – a administração economicamente autossustentável ou construindo a infraestrutura necessária para a formação das redes de televisão que cobrissem todo o território do país. Ademais, políticas e investimentos estatais em ambos os ramos tenderam a beneficiar empresas como um todo e não determinados produtos, ao contrário do cinema em que tradicionalmente se trata de incentivar o filme isoladamente. (AUTRAN, 2013, p. 357)

A relação entre televisão com o cinema foi, em muitos termos, problemática. Houve um certo distanciamento histórico dos cineastas em relação ao veículo, cujos produtos eram considerados de menor qualidade técnica e esteticamente, além do viés ideológico, nos anos

ditatoriais. O papel central que o veículo desempenhava, dada sua estrutura, o rápido alcance que conseguiu cobrindo de mais a mais o território nacional e a aceitação que desfrutou, caindo no gosto popular, era interessante para a difusão de um certo conceito de cultura nacional, cara aos militares no poder. Através do veículo, visava-se dissipar as diferenças, pacificar as ideologias e difundir um ideal de Brasil em que vários *brasis* podiam conviver, celebrando suas raízes negras, indígenas e coloniais. Enfim, o mito da miscigenação e da diversidade, promovendo um apagamento das diferenças da identidade, dos problemas sociais e da situação política. Ainda que um simulacro, e originada de interesses do governo autoritário, portanto questionável, não se podia negar o papel estratégico que o veículo poderia desempenhar para o cinema brasileiro. Sobretudo porque a questão da distribuição e da exibição do filme nacional sempre constituíram um gargalo para o segmento no país, de modo que os agentes da corporação cinematográfica idealizaram a televisão

(...) como uma janela de exibição importante para o cinema brasileiro, desempenhando funções como uma eloquente exibidora dos filmes nacionais; promotora eficiente da diversidade narrativa e estilística audiovisual; suporte para difusão, uma vez que é eficiente veículo publicitário; estimuladora da oferta, seja como compradora (para exibir) ou coprodutora. Mas estas atividades permaneceram longe do plano real, pois a TV sempre teve uma atuação aquém do que esperavam os agentes do segmento cinematográfico brasileiro. (COSTA, 2015, p.356)

O distanciamento estético não impediu, porém, aproximações de outra ordem. Já na década de 1950 os Diários Associados (grupo que seria detentor da TV Tupi) se lançaram no segmento cinematográfico, com a produção de dois filmes, um média e um longa-metragem (Chuva de Estrelas, de 1948; e Quase no Céu, de 1949), pela Estúdios Cinematográficos Tupi, ambos de autoria de Oduvaldo Viana. A modelo verticalizado de produção da televisão no Brasil permitiu que as produções explorassem os produtos de forma a sinérgica: a estratégia para a produção fora a mesma a ser empregada anos mais tarde, utilizar a infraestrutura pré-existente do veículo e o elenco pertencente a programas (de rádio e TV), que fossem reconhecidos pelo público. Nos anos 1970, a força do *star system* televisivo já estava mais do que provada, e a TV já era responsável pela formação do olhar e do gosto do grande público. Não à toa, mesmo quando o cinema brasileiro já dava sinais de enfraquecimento no final dessa década, ainda registravam-se números positivos para filmes dos Trapalhões. Essa tendência, não ficou restrita àquele momento, e até hoje permanece sendo usada com êxito de público, majoritariamente pela Rede Globo. Embora a preocupação com os elos da distribuição e exibição apareçam na forma de reivindicações da corporação cinematográfica

em cartas, projetos e em conclaves como o I e II CBC, que resultaram eventualmente em leis de proteção e de financiamento da produção nacional por meio do imposto devido pelas distribuidoras estrangeiras que atuavam no país, só efetivamente em meados da década de 1990 é que o segmento se aproxima da televisão nesse sentido. E, no III CBC, já no século XXI, aparecem propostas mais diretas para tornar a televisão uma janela mais efetiva para o cinema brasileiro.

O cinema brasileiro, mesmo em sua fase mais produtiva (o período da Embrafilme) esteve dependente do Estado e nunca conseguiu uma efetiva união com a televisão – a verdadeira indústria cultural brasileira formulada nos moldes do cinema norte-americano, já que possui integração vertical, modo de produção fabril e *star system* próprio. Algumas tentativas de união do cinema com a televisão foram feitas, como, por exemplo, através dos filmes dos *Trapalhões*, campeões de bilheteria no cinema nacional. Mas essa foi uma união às avessas, já que partiu do sucesso da televisão para chegar ao filme – o contrário do que ocorreu nos EUA. (MARSON, 2009, p.29)

E esse afastamento, essa distinção categórica e estética entre os dois meios audiovisuais no Brasil foi também da ordem teórica e analítica. Segundo Bahia (2012), há uma distinção histórica que direciona a análise da televisão como indústria, como negócio empresarial-comercial, e a análise do cinema como arte e, como tal, política estatal. Entretanto, completa a autora, “as experiências contemporâneas de processos de intermediação do campo audiovisual e a geração de produtos mesclados deslocaram os rígidos lugares historicamente estabelecidos” (Ibid., p.206). A necessidade de aproximação entre os dois campos tornou-se premente, e o as dicotomias tradicionais cederam lugar a uma tentativa de exploração do segmento televisivo como janela para o produto nacional. A corporação cinematográfica pouco a pouco percebe que “a competição pelo mercado estava em duas frentes: contra o filme estrangeiro (mormente o norte-americano), ligado às *majors*, cujos lançamentos eram tidos como esmagadores no circuito exibidor brasileiro; e contra o hábito de consumo audiovisual do brasileiro, voltado para a televisão, e longe das salas de cinema”. (COSTA, 2015, p.362). Além do mais, o contexto da convergência obriga estudiosos, críticos e profissionais a reposicionarem seus discursos e, conseqüentemente, as instituições de regulação e fomento a reverem sua política. Assim, parece que há um redespertar da discussão da década de 1950, quando dos primeiros CBCs, nos quais apontava-se a necessidade da TV transformar-se num instrumento contributivo para a industrialização do cinema, o que a partir dos anos 2000 refletiu-se em grupos de trabalhos e discussões em torno de uma possível legislação que tornasse essa ideia em realidade.

Em 2004, o Governo apresenta um projeto para ampliar os poderes e o escopo de ação da Ancine, que passaria a chamar-se Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), incluindo as atividades do segmento que não apenas eram passíveis de regulação, mas tinham na realidade necessidade de serem reguladas. Além de serem concessões públicas, as redes radiodifusoras concentram um alto grau de capilaridade no país e formam um ambiente que é reconhecidamente tendente à concentração (monopólio ou oligopólio), em que as barreiras a novos entrantes são grandes, constituindo formas hegemônicas de posicionamento no mercado.

Adequar o setor por meio da implementação de ações regulatórias que desconcentrem a produção e a difusão de conteúdos e a propriedade vertical dos meios de difusão seriam, também, estímulo a práticas de mercado saudáveis e à diversidade da criação e fruição simbólica, que devem ser encaradas como prioridades de políticas públicas, dado o ritmo frenético de inovação tecnológica, da qual a convergência digital é um exemplo de paradigma atual e premente. (FORNAZARI, 2007, p.32-33)

O projeto da Ancinav derrocou por motivos que podem ser elencados em três categorias: a) rejeição do segmento corporativo; b) falta de coesão entre sociedade civil (representantes do setor) e o poder público; c) falta de coesão governamental. Na primeira categoria, estão os radiodifusores, que são regulados pela Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações) e viam com maus olhos a possibilidade de uma mudança na regulação, que incluiria aspectos relativos aos procedimentos de concessões, licenciamento, programação e tipo de conteúdo pela Ancinav. Na segunda, estão os próprios representantes do setor cinematográfico, que não conseguiram chegar a um consenso sobre o projeto, que levasse ao enfrentamento das disputas que cercavam a questão da Ancinav (em resumo, retornaram oposições entre produtores e distribuidores que lucram com a concentração e aqueles outros que alegam a necessidade de diversificação e democratização dos recursos). Por fim, na terceira categoria, as disputas dentro do próprio Governo, pois havia setores que apontavam áreas de sobreposição de funções entre as agências (Anatel e Ancine), somadas as questões que já pairavam no setor público em função dos (des)arranjos entre as atuações da Secretaria de Comunicações, Casa Civil, Minc/Sav e Ancine, naquele período.

Ao analisar as ações públicas nesse setor, Ikeda (2015) ressalta, na realidade, a “falta de uma política para a televisão”, ressaltando que embora houvesse leis que obrigam a promoção de conteúdo nacional de produção independente na programação de rádio e de televisão (referindo-se sobretudo à Constituição Federal, Art. 221), esta matéria sempre foi de difícil regulamentação e regulação. Os números de filmes nacionais exibidos na TV aberta no

ano de 2007 totalizavam 199 obras, enquanto foram exibidos 1.294 estrangeiros. Dentre os brasileiros, a TV Brasil e a TV Cultura, emissoras públicas, foram responsáveis por mais de 63% dos filmes brasileiros exibidos. Nos canais de TV paga, só havia regulação para o a TV a cabo (Lei nº 8.977/95), que instaura a obrigatoriedade de um canal exclusivo de obras cinematográficas brasileiras, ocupado pelo Canal Brasil. Nos demais canais de TV a cabo, a participação não chega a 4%, no ano de 2008. Inclusive porque a referida lei criou uma concentração da programação independente brasileira em apenas um canal, além de diferenciar a forma de transmissão, obrigatória para a transmissão a cabo, liberando os canais exibidos por satélite ou micro-ondas de tal regulação. (IKEDA, 2015, p.160-162).

Até 2002, a única iniciativa mais proeminente entre TV e cinema veio com a criação da Globo Filmes, em 1997. Com o perfil inicial de coproduções e distribuição, optou eventualmente por associar-se a distribuidores estrangeiros, sem necessariamente utilizar-se de recursos incentivados (como o art. 3º da Lei do Audiovisual). Afora alguns filmes em que a Globo Filmes atuou como produtora, sem a utilização de mecanismos de incentivo fiscal, a forte atuação da empresa passou a ser em parceria com produtoras independentes, mormente de grande porte. Pouco tempo depois, o modelo de negócios da Globo Filmes se posiciona como coprodutora ou apoiadora, já utilizando-se do art. 3º da Lei do Audiovisual, que permite o investimento de 70% do imposto devido oriundo da exploração de obras estrangeiras em território nacional, mais tarde associado a Condecine Remessa, que sobretaxa em 11% a empresa que escolhe não recolher a contribuição pelo art. 3º. No seu modelo de negócios, a Globo Filmes não há investimento direto da empresa, cujo investimento vem na forma de prestação de serviços, isto é, na promoção da obra (publicidade – intervalo comercial, *product placement*), oferecendo supervisão artística (com a expertise de seus profissionais) ou ainda cessão do elenco exclusivo. Ainda que como sócia minoritária, a contrapartida para a Globo Filmes variava entre um percentual de participação nos direitos de comercialização, participação nos direitos patrimoniais – como coprodutora – e a aquisição da exclusividade de exibição em TV aberta. Segundo Bolaño e Manso (2009, p.93), “A sua vantagem estratégica é dada essencialmente pela capacidade que tem de explorar o processo sinérgico, que lhe é altamente favorável, entre cinema e TV, com produtos que podem ser aproveitados sob a forma de filmes, séries de TV, DVD”. Além do mais, do ponto de vista estético, ela se beneficia pelo padrão homogêneo que condicionou o olhar do consumidor, acostumado às produções televisivas.

Já a partir do Governo Lula aparecem novos capítulos na história da relação TV e cinema no Brasil, em duas frentes: uma reaproximação, do ponto de vista do fomento para

ações específicas em parceria com as TVs públicas, através de editais e chamadas públicas para a produção independente; e um investimento na regulação do setor, cujo ápice se deu com a Lei nº 12.485/11, passando também pela tentativa de implementação da Ancinav, já mencionada. Na primeira frente, registram-se as iniciativas como o DOC TV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro), Chamada Pública que teve quatro edições, entre 2003 e 2009, para a produção de documentários de produtoras independentes em todo o país. Através de parcerias entre a Sav-Minc, emissoras de TV públicas e educativas e entidades representativas do setor (como a ABD, Associação Brasileira de Documentaristas), a ação promovia a seleção de 01 a 02 documentários por unidade federativa do país, com duração de 52 minutos – portanto destinados à televisão como primeira janela – a partir de temas gerais, que mudavam a cada ano. Além do aporte financeiro para a produção, a parceria com as emissoras nacionais (e locais, nos estados que dispunham de emissoras públicas ou educativas) garantia a exibição e ainda uma oficina de formação, um laboratório de criação e produção ministrado por profissionais com expertise em documentários, para garantir a qualidade dos produtos finais. O DOC TV teve ainda seis edições latino-americanas (DOC TV Latinoamérica) e ações que congregavam os países da CPLP (Confederação dos Países de Língua Portuguesa), promovendo a expansão e a troca de conteúdo com parceiros internacionais. Na mesma linha, foram lançamos o AnimaTV, voltado produtos seriados, realizado entre 2008 e 2010, resultando em 16 obras que foram exibidas pelas emissoras públicas; e o FicTV, para produtos seriados de ficção, cujo objetivo era produzir obras realizadas por e para jovens de 15 a 29 anos, das classes C, D e E.

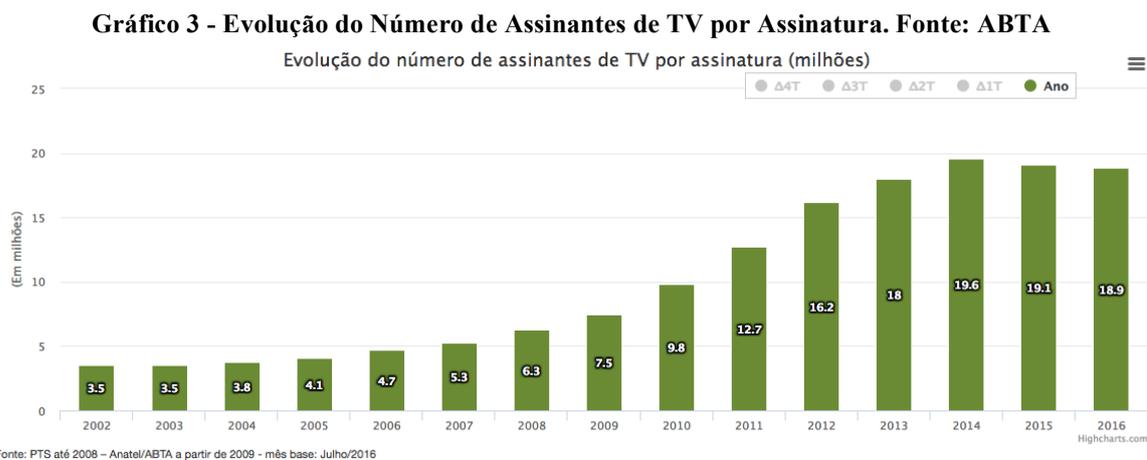
A frente relativa à regulação teve como ponto crucial, após a derrocada do projeto da Ancinav, o Projeto de Lei (PL) nº 29/07, mais tarde renomeado para 116/10, que previa a regulação para o conteúdo exibido na programação das redes de televisão de acesso condicionado, independente das tecnologias de transmissão por elas utilizadas. Após quase 04 anos de tramitação, a lei da TV Paga, como é conhecida, foi aprovada, já durante o Governo Dilma. “A lei estabelece alguns critérios para a exibição do produto nacional, permite a entrada das redes de telefonia no segmento de acesso condicionado e altera as restrições ao capital estrangeiro em empresas de TV paga” (COSTA, 2015, p.363). Embora controversa, a entrada das teles permite mais opções de serviço ao consumidor e as torna contribuintes para o FSA. Dentre os pontos positivos da lei, estão as descrições dos diversos operadores e atividades que compõem a comunicação audiovisual de acesso condicionado, com suas respectivas restrições e obrigações.

Outro ponto forte da lei é primar pela exibição da produção nacional independente no que chama de ‘espaço qualificado’, estipulando o total de 3 horas e 30 minutos semanais, em horário nobre e, ainda, classificando os canais segundo o grau de inclusão do conteúdo brasileiro (próprio ou da produção independente) em sua programação. (Idem, Ibid.).

Em paralelo, o FSA já disponibilizava linhas de fomento específicas para produtos de TV, com vistas a prover o mercado com obras que pudessem ser aproveitadas para atender à demanda gerada pela Lei. Além do já citado PRODAV 02, destinado a programadoras de conteúdo televisivo, e das chamadas para desenvolvimento que permitem produtos para TV (PRODAV 05 e PRODAV 03), há o PRODAV 01 (uma das linhas de fomento mais antigas do FSA), cuja seleção é de fluxo contínuo, que se destina a projetos de produção de conteúdos brasileiros independentes e projetos pré-selecionados para as grades de programação dos canais de televisão aberta e por assinatura. Em 2014, a Ancine lançou, novamente em parceria com as emissoras de públicas de televisão, os PRODAVs 08, 09, 10, 11 e 12, com o objetivo de selecionar projetos de produção independente, de obras audiovisuais seriadas ou não seriadas, de documentário, ficção ou animação, que tenham como primeira janela de exibição emissoras públicas (segmentos comunitário, universitário, educativo e cultural), sendo cada uma das chamadas destinadas a uma região do país (Norte, Nordeste, Centro-oeste, Sudeste, Sul). É importante lembrar, ainda, que não apenas as linhas de fomento específica para TV favorecem a oferta de conteúdo para as redes de acesso condicionado, uma vez que estas também licenciam curtas, médias e longa-metragens, o que torna a lei benéfica também para os produtores que se dedicam majoritariamente a obras cinematográficas e não televisivas. O mercado e o Governo esperavam que o impacto da lei se apresentasse em 03 anos, o que se comprovou. De um parte, com o aumento do número de consumidores que aderiram ao serviço, resultado das melhores práticas de preço do mercado. Uma vez que as distribuidoras se viram obrigadas a aumentar o número de clientes para custear o impacto das mudanças nos pacotes de ofertas (os canais de conteúdo majoritariamente nacional passaram a fazer parte dos pacotes básicos) e o impacto oriundos dos licenciamentos que as programadoras seriam obrigadas a fazer. O fato é que o Brasil representa o 7º maior mercado de TV por assinatura no mundo, onde o serviço tem penetração de 31% e em entre 2010 e 2014, houve um crescimento de 67% no consumo de TV por assinatura, acompanhado de um crescimento de consumidores de banda larga, que passou de 3,7 milhões em 2010 para 7,6 milhões de assinaturas em 2014¹⁰⁸. Houve uma evolução de 102% no número de domicílios com acesso à

¹⁰⁸ Fonte: ABTA (Associação Brasileira de Televisão por Assinatura). Dados do Setor, documento publicado no portal da ABTA. Disponível em: < http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp>. Acesso: 15.jan.2017

TV por assinatura e a expectativa do setor é de que, até 2020, o serviço chegue até 20,2 milhões de domicílios. Os números confirmam as tendências de convergência e de consumo de conteúdo individualizado em escala mundial, posto que a associação dos serviços de TV por assinatura e banda larga são comuns no país, de maneira que produtores e Estado devem estar preparados para oferecer conteúdo qualificado e pertinente aos consumidores brasileiros, que representam o maior mercado da América Latina no setor.



De outra parte, esperava-se que a demanda por produtos de produção brasileira independente também aumentasse, com a obrigatoriedade da exibição e a formação gradativa de gosto que se daria com a inclusão do conteúdo na grade de programação, e da presença dos canais de espaço qualificado e especializados em conteúdo brasileiro independente nos pacotes básicos. De acordo com dados constantes no Informe Anual de TV Paga da Ancine, entre 2013 e 2014, dois primeiros anos de exercício da Lei 12.485/11, já é possível identificar um impacto positivo do marco regulatório: em 2014, existiam 25 grupos empresariais que ofereciam 95 canais de espaço qualificado (CEQ) para os assinantes, dentre os quais 18 têm origem brasileira, e dentre os últimos, destacam-se as Organizações Globo, que sozinha ou associada a grupos internacionais, através da programadora Globosat, é coproprietária ou proprietária de 14 desses canais; quando se consideram apenas os canais brasileiros de espaço qualificado programado por programadora brasileira independente (CBEQI), o número de canais em operação salta de 12 (2013) para 16 (2014). Quando observadas as proporções de obras brasileiras veiculadas nos canais monitorados pela Ancine, afirma-se que a obrigatoriedade de exibição de conteúdo independente levou a um crescimento total de 28% de conteúdo. Embora alguns canais apresentem queda em horas de programação de conteúdo nacional, quando vistos isoladamente (o caso de Multishow e Canal Brasil, na tabela 3), pode-

se supor que houve uma migração de conteúdo para os demais canais, onde se observou um crescimento de 31,2%, levando a crer que os players têm participado mais dos negócios no setor.

Tabela 3 – Canais Monitorados: variação na quantidade de horas de programação brasileira 2012-2014. Fonte: Ancine

Canal	2012	Média por Semana	2013	Média por Semana	2014	Média por Semana	% 2013-2014
MULTISHOW	6557:35:00	126:06:27	6595:10:00	126:49:48	6366:33:00	122:26:01	-3,5%
CANAL BRASIL	8241:52:15	158:29:51	8353:47:16	160:38:59	8195:15:00	157:36:03	-1,9%
GNT	3052:39:00	58:42:17	4214:45:00	81:03:10	4910:13:00	94:25:38	16,5%
DEMAIS CANAIS	2610:24:01	50:12:00	5143:57:12	98:55:20	6748:35:00	129:46:50	31,2%
Total Geral	20462:30:16	393:30:35	24307:39:28	467:27:18	26220:36:00	504:14:32	7,9%

Quando feito um comparativo entre a exibição de obras estrangeiras e brasileiras, entre os CEQ (20 foram monitorados pela Ancine, nesse estudo), a média de programação de conteúdo brasileiro é de 15,2%, considerada a totalidade da grade. Porém, esse percentual sobe para 23,8% no horário nobre, e é ainda mais expressiva entre os CBEQI. E no geral, a observação de 17 canais de conteúdo predominantemente estrangeiro, entre 2012 e 2014, aponta um crescimento expressivo do conteúdo brasileiro na totalidade de horas veiculadas, um total de 159%, embora 03 canais (Universal Chanel, Telecine Action e Megapix) tenham apresentado pequena diminuição, o que pode ser atribuído à migração de conteúdo para outros canais, onde se apresentou maior crescimento.

Gráfico 5 - Evolução na quantidade de horas de Conteúdo Brasileiro de 2012 a 2014 - 17 canais predominantes em Conteúdo Estrangeiro. Fonte: Ancine.

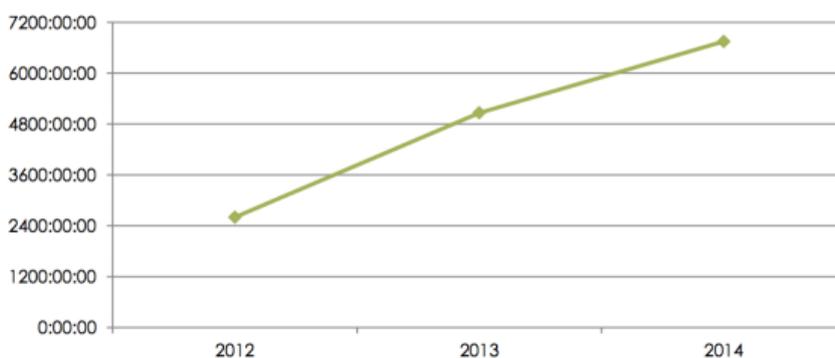


Gráfico 6 - Recursos públicos federais investidos na atividade audiovisual (R\$ mil). Fonte: APRO/SEBRAE/FDC.

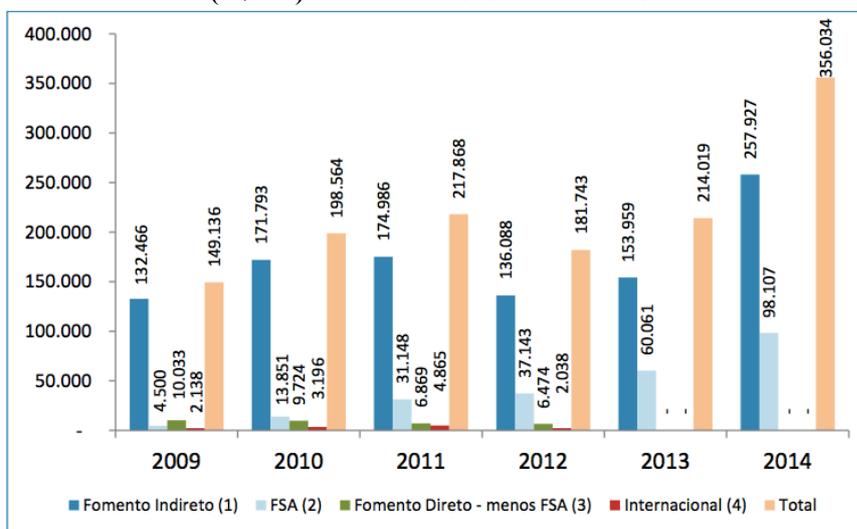
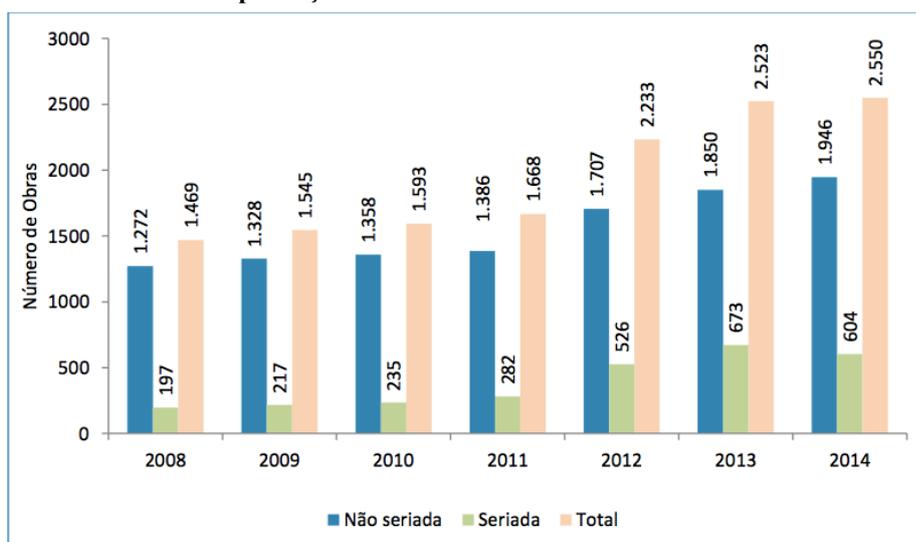


Gráfico 4 - Obras não publicitárias registradas junto à ANCINE por ano de produção. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC.



Tendo em vista o volume de investimentos estatais e a diversificação das linhas de fomento, esperava-se também um impacto a curto prazo sobre o volume da oferta, isto é, o número de obras de produção independente produzidas. Nos gráficos 6 e 7 acima, observa-se uma taxa de crescimento estável entre 2008 e 2011 e um aumento mais significativo entre 2011 e 2012, que pode ser atribuído à estabilização do FSA, posto que entre sua regulamentação, a implementação dos processos seletivos, o efetivo desembolso das verbas e o registro do produto audiovisual podem ser contabilizados cerca de 03 anos, momento em que os produtos chegariam ao registro na Ancine e ao licenciamento no mercado. A quantidade de horas de conteúdo brasileiro (gráfico 5) é um reflexo dessas variáveis apontadas. Neste quesito, o impacto das ações estatais combinadas aos efeitos da Lei

12.485/11 também podem ser observados. Entre 2012 e 2014, há um crescimento da ordem de 300% de obras produzidas que efetivamente foram absorvidas pelo mercado de TV paga, conforme se observa na tabela 4, abaixo.

Tabela 4 -Programação Brasileira licenciada para TV paga. Fonte: Ancine.

Ano	Nº de CRT's emitidos: obras brasileiras para TV Paga	Horas de Programação *
2011	760	534
2012	1.059	620
2013	3.207	1.232
2014	2.591	1.349
2015	3.659	1.801

* Para o cálculo de horas foram contabilizada apenas primeira emissão dos Certificados de Registro de Título para a TV Paga para as obras que também emitiram o Certificados de Produto Brasileiro.

Apesar dos efeitos positivos da Lei 12.485/11 e dos investimentos em obras independentes brasileiras, não se deve esquecer que em termos de abrangência e penetração, a TV aberta é um veículo com indiscutível presença massiva nos lares brasileiros que, em contrapartida, permanece sem marcos regulatórios que provoquem ajustes na sua programação, abrindo espaço para conteúdo audiovisual brasileiro independente. O número de emissoras apresenta um crescimento contínuo (APRO/SEBRAE/FDC, 2016), com uma maioria de emissoras comerciais (61,6%), em contraposição às TVs educativas, que concentram 38,4% do total. No entanto, apesar de serem maioria, as emissoras comerciais, cujo modelo de negócios é essencialmente verticalizado, o impacto sobre o volume de negócios no segmento de produção independente é questionável. Em 2015, segundo a Ancine (Informe Anual TV Aberta – 2015), que monitorou 09 emissoras, das quais 02 são educativas, cerca de 73% da programação dessas emissoras é composta por obras de entretenimento, educação e outros, o que constituiria um potencial volume de conteúdo qualificado, se tomarmos por base a classificação da Lei 12.485/11. Porém, a grade das emissoras ocupa-se majoritariamente com programas religiosos e telejornais: em 2015, cerca de 35% da programação era dedicada a esses dois gêneros, enquanto séries e variedades ocupam 18,3%. Quando a análise é feita por origem do conteúdo (brasileiro X estrangeiro), as TVs educativas (TV Brasil e TV Cultura) concentram uma maioria esmagadora de horas veiculadas de conteúdo brasileiro (entre 50 e 80%, considerando todos os gêneros), enquanto as demais emissoras não programam mais do que 15% de obras de origem brasileiras. Quando a análise recai sobre as classificações regulatórias da Lei 12.485/11 (a saber, obras Brasileiras Constituintes de Espaço Qualificado – BCEQ e obras Brasileiras Independentes Constituintes

de Espaço Qualificado – BCEQ–Independente), observado o gênero de séries e minisséries (conteúdo específico para TV), o cenário ratifica o modelo verticalizado das radiodifusoras, que produzem praticamente todo o conteúdo que veiculam, isto é, um mercado concentrado e oligopolizado. O gráfico abaixo atesta que apenas 33,4% do conteúdo é independente, contra 46,9% de obras constituintes de espaço qualificado, somando-se ainda 19,7% de conteúdo indefinido (obras sem CPB, sem classificação na Ancine).

Gráfico 5 -Percentual de tempo de veiculação de séries e minisséries brasileiras por classificação de independência (2015)



Apesar de não ser a proposta direta desse estudo, cabe uma ressalva em relação à sinergia do mercado audiovisual, expandindo brevemente à análise da televisão para a internet. Além de ser uma janela bastante utilizada pelos realizadores contemporâneos para difundir suas obras, tem representado pouco a pouco, uma fonte de renda para vários deles. E, não por acaso. Na América Latina, o serviço de VOD gerou quase US\$ 510 milhões em 2014, com expectativa de que haja um crescimento de mais de 250% até 2018. No Brasil, o crescimento anual esperado nas receitas de serviços de alta qualidade (Premium), entre 2014 e 2018, é de 33%, chegando a cerca de US\$ 450 milhões. (APRO/SEBRAE/FDC, 2016). São cerca de 37 provedores de internet no Brasil, mercado no qual alguns dos provedores e plataformas são mais proeminentes, como Claro Vídeo, *Net now* e *Netflix* são mais proeminentes, especialmente este último, que detém 80% de participação de mercado. Se as expectativas se confirmarem, até 2018, as assinaturas vão representar 66,4% das receitas das empresas, donde se ressalta o consumo de vídeos que saem da internet para as TVs (VOD), com o crescimento dos vídeos em alta definição, que espera-se chegar a 20,7% do total do consumo de vídeo (Ibid.). Falta, entretanto, uma política mais clara de regulação dos serviços, à semelhança do que ocorreu com a TV, pela Ancine. Os realizadores apontam, entretanto,

que os provedores e plataformas de conteúdo ainda remuneram de forma insuficiente quando licenciam as obras. Algumas outras plataformas (Looke, Mubi, por exemplo) estão propondo modelos de negócios diferentes com os realizadores e com os consumidores. Recentemente, houve o lançamento do Lume Channel, plataforma brasileira por assinatura, cujo perfil é de manter um catálogo de filmes independentes e clássicos.

O crescimento do mercado audiovisual no Brasil está se consolidando nos últimos 10 anos como fruto de uma política que busca sinergia com os demais setores da sociedade. Pautada por macro-objetivos que voltam-se para a melhoria da sociedade como um todo, que por sua vez tem como premissa a busca de um país mais igualitário, essa política busca congrega crescimento com desenvolvimento, colocando, enfim, a cultura como dominante de transformação da sociedade, não apenas em termos econômicos, mas também sociais, contemplando teorias mais integrais do desenvolvimento econômico.

A partir de 2003, os esforços estatais para provocar, também, uma articulação o institucional público-privada – e aqui me refiro à relação Estado/Sociedade Civil – são visíveis, louváveis, mas não livre de atropelos. Os números comprovam o potencial do segmento audiovisual, que respondeu a curto prazo sob os efeitos da política implementada a partir de 2002, com a criação da Ancine, e mais efetivamente a partir de 2006, com a criação de mecanismos mais elaborados de fomento, que congregam modalidades de fundos (investimento, reembolsáveis e não-reembolsáveis), leis de incentivo, políticas de apoio e promoção do cinema no exterior, além de marcos regulatórios para um dos gargalos históricos do setor, a distribuição e a exibição. Marcado pelo oligopólio e pelo monopólio, esse é, no entanto, um campo minado. As dificuldades de regulação do setor residem em forças que não são apenas nacionais, mas mundiais. Os próprios agentes do campo se veem forçados a negociações e modulações comportamentais constantes, buscando diferenciarem-se, promoverem inovação e, ao mesmo tempo, garantirem uma curva de crescimento perene para seus negócios. São os efeitos do capitalismo cognitivo, como modo de regulação. Entretanto o Estado segue com dificuldade de assumir riscos, o que para atividade cinematográfica significaria apostar em sua externalidade, abrindo espaço para a inovação. Nesse quesito, o papel do empreendedor – no sentido *schumpeteriano* – capaz de operar mudanças significativas que impulsionam o mercado como um todo. O Estado, concentrado em maximizar os resultados da alocação de recursos, reduzindo os riscos do custo de oportunidade, rende-se frequentemente à lógica da racionalidade instrumental o que se demonstra nos discursos e na predominância de aspectos comerciais como critérios de seleção de projetos nas chamadas públicas.

No entanto, observa-se também um descompasso entre o planejamento das ações e sua operacionalização. Existe uma compreensão, nos estudos das políticas culturais, de que os mecanismos da cultura não avançam na mesma velocidade das políticas. Em outras palavras, no campo das ideias, as políticas avançam mais do que os mecanismos utilizados para sua realização. Além dos problemas já descritos em relação às operações dos mecanismos de fomento e fiscalização do setor, o regime federalista brasileiro – e a própria constituição –, apesar de sua essência ser da partilha solidária, sempre tendeu a concentrar atribuições e atividades relativas à política pública na esfera da união, mas restando a estados e municípios as demais tarefas. Esse acúmulo não é prejudicial apenas à união, sobrecarregada – em termos práticos – pelas atividades que tem que desempenhar e acompanhar, mas também porque diminui a importância da atuação de estados e municípios para o desenvolvimento de arranjos e cadeias loco-regionais, vitais para desafogar o sistema nacional e promover a economia local. Além do mais, dada a curva lenta de formação e aprendizado desse segmento, do longo ciclo de vida dos produtos e da taxa lenta de maturação das empresas – para começarem a ter lucro real e retorno sobre o investimento, em função das características da atividade em si e da configuração do mercado – o papel das políticas de estados e municípios torna-se ainda mais evidente na descentralização dos recursos, na democratização do acesso à cultura e na criação de alternativas e ações que considerem a diversidade regional e as demandas locais. Observe-se, na tabela 5 abaixo¹⁰⁹, que entre os valores disponibilizados, aqueles investidos nas obras selecionadas pelas chamadas públicas, e os valores liberados (fomento direto), há um déficit. Segundo dados do Mapeamento do setor, realizado pelo APRO/SEBRAE/FDC, compilando dados da Ancine até 2014, ainda havia cerca de R\$ 266 milhões em recursos a serem liberados, oriundo dos diversos mecanismos, que só deveriam chegar ao mercado até o

¹⁰⁹ (1) Fomento Indireto engloba valores captados e liberados por meio do Artigo 1o da Lei 8.685/93, Artigo 1o A da Lei 8.685/93, Artigo 3o da Lei 8.685/93, Artigo 3o A da Lei 8.685/93, Artigo 39 da MP 2228-1/01, Funcines - Art. 41 da MP 2228-1/01 e Lei 8.313/91 (Lei Rouanet). Valores efetivamente liberados. Fonte: SALIC. Dados extraídos em 07/03/2016. A planilha apresenta valores nominais captados de 2003 a 2015. Não houve atualização monetária.

(2) Recursos efetivamente liberados pelo FSA. Fonte: ANCINE, março/2016.

(3) Fomento Direto engloba Linhas de Desenvolvimento, Produção / Finalização, Prêmio Adicional de Renda, Prêmio de Qualidade, Universalização do Acesso e Contribuição Brasileira à RECAM (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL). Valores de 2013 e 2014 não estão consolidados pela ANCINE. Fonte: Quadro evolutivo com valores de fomento direto – 2003 a 2012 - http://oca.ancine.gov.br/fomento_direto.htm.

(4) A linha Internacional engloba os recursos destinados a Ibermedia, Distribuição Brasil-Argentina, Coprodução Brasil-Portugal, Coprodução Brasil-Galícia, Cooperação Brasil-Itália, Coprodução Brasil-Argentina, Coprodução Brasil-Uruguaí, DOCTV Ibero América, Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais, Encontro de Negócios Ventana Sur e Programa de Apoio ao Oscar. Valores de 2013 e 2014 não estão consolidados pela ANCINE. Fonte: Quadro evolutivo com valores de fomento direto – 2003 a 2012 - http://oca.ancine.gov.br/fomento_direto.htm.

fim de 2017. Ou seja, o impacto positivo pode ser ainda maior quando da finalização das obras incentivadas e sua efetiva comercialização.

Tabela 5 - Valores disponibilizados, investidos e liberados pelo FSA até 2014. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016).

Ano	Valores disponibilizados (1)	Valores investidos nos projetos selecionados(2)		Valores liberados (3)	
	Total (R\$)	Total (R\$)	%	Total (R\$)	%
2009	37.000.000	29.479.545	79,7%	4.500.000	12,2%
2010	87.019.867	81.199.017	93,3%	13.850.769	15,9%
2011	84.000.000	77.177.246	91,9%	31.147.954	37,1%
2012		9.813.575	0,0%	37.142.987	0,0%
2013	205.000.000	143.123.283	69,8%	60.060.574	29,3%
2014	548.000.000	170.913.549	31,2%	98.106.646	17,9%
TOTAL	961.019.867	511.706.215	53,2%	244.808.930	25,5%

Percebe-se, também, que as políticas públicas têm se moldado às características da sociedade, dos agentes e tentado capturar a evolução do setor, que se transforma rapidamente, em consonância com as tecnologias, que atualmente servem de mecanismos de transformação e de promoção de encontros: do público com as obras, dos criadores com o público e do público com outros públicos. Nesse mesmo sentido, os agentes tem sido impulsionados a agir com base nos estímulos da política pública, a fim de se adaptarem às exigências estatais para que consigam permanecer em atividade. “O desenvolvimento do mercado cinematográfico não pode ser representado como uma simples consequência econômica de uma nova tecnologia. Tal determinismo ocultaria a influência decisiva de certos empreendedores” (CRETON, 1997, p.15, tradução nossa).¹¹⁰

Historicamente, a corporação cinematográfica sempre esteve próxima ao poder público, mesmo nos anos em que havia cisões internas entre os agentes, que reproduziam a clássica divisão indústria X arte. Mais recentemente, como apontei no capítulo inicial, essa proximidade se transformou : não são necessariamente alinhadas a ideologias partidárias, mas são definitivamente políticas; não rejeitam automaticamente o mercado, mas não afastam-se do discurso em defesa da linguagem artística do cinema; questionam o sentido tradicional de representação, apostando num liderança sem líderes (por mais aporístico que seja); estabelecem alianças e procedimentos internos flexíveis; não fogem à necessidade de

¹¹⁰ "Le développement du marché cinématographique ne peut être représenté comme la simple conséquence économique d'une nouvelle technologie disponible. Un tel déterminisme occulterait l'influence décisive de quelques entrepreneurs." (CRETON, 1997, p.15).

apresentarem ideias e ideais e articulam-se com as esferas de legitimação e prestígio para conseguirem projeção. Comenta Creton (Idem) que

em reação à essa influência industrializante e comercial, uma produção “independente” de obras destinadas ao espaço limitado de valorização simbólica tenta sobreviver e se desenvolver. Na tradição de figuras ideais, decorrentes da filosofia do século XVII, do poeta romântico e do artista que cultua a arte pela arte, o cineasta-autor se constitui, para o bem e para o mal, uma grande ambição. (Ibid., p. 25, tradução nossa, grifo do autor)¹¹¹

O regime de acumulação capitalista é também um regime de desejos. Desejos são afeições, aquilo que nos move a agir, em prol de nossa sobrevivência ou de uma causa. Isso que nos constitui como seres gregários, capazes de estar em coletividade, de agir como tal, de nos mobilizarmos, ao mesmo tempo em que nos mantemos indivíduos singulares, que constituem a própria natureza das estruturas sociais, políticas e econômicas. Essa é a perspectiva de Lordon (2013), alegando a existência de um estrutura de regulação social, nomeada *estruturalismo das paixões* (*structuralisme des passions*). Através de dois conceitos centrais da filosofia spinozista, *conatus* e *afetos*, articulados com os aportes de pesadores das ciências sociais, como Marx, Bourdieu, Durkheim e Mauss, o autor nos propõe um exercício de articulação entre a potência do livre agir dos indivíduos com a existência e o peso das estruturas sócio-político-econômicas e, por extensão, as instituições e as relações sociais.

Existem estruturas e nas estruturas existem os homens apaixonados; *em primeira instância* os homens são movidos por suas paixões; *em última análise* suas paixões são amplamente determinadas pelas estruturas; eles são motivados o mais frequentemente numa direção que reproduz as estruturas, mas às vezes em uma outra direção que lhes atropela a fim de promover mudanças: está posto, em essência, a ordem dos fatos que poderia capturar as combinações particulares do estruturalismo das paixões. (LORDON, 2013, p.13-14, tradução nossa, grifo do autor)¹¹²

Esse perspectiva se articula com outros autores do campo sócio-político, já citadas nesse estudo, como Maffesoli (comunitarismo), Rancière (partilha) e com a ideia de *convenção* que nos aporta Becker (2010), a ser desenvolvida na seção seguinte desse estudo.

¹¹¹ “En Réaction à cette emprise industrialisante et commercialiste, une production “indépendante” d’ouvres destinées à l’espace limité de valorisation symbolique tente de survivre et de se développer. Dans la tradition des figures idéales successives du philosophie du XVIIe siècle, du poète romantique et de l’artiste cultivant l’Art pour l’Art, le cinéaste-auteur se construit pour le meilleur et pour le pire une grande ambition.” (*Op. cit.*, p.25).

¹¹² “Il y a des structures, et dans les structures il y a des hommes passionnés; *en première instance* les hommes sont mus par leurs passions, *en dernière analyse* leurs passions sont largement déterminées par les structures; ils sont mus le plus souvent dans une directions qui reproduit les structures, mais parfois dans une autre qui les renverse pour en créer des nouvelles: voilà, à l’essentiel, l’ordre des faits qui voudraient saisir les combinaisons particulières du structuralisme des passions” (LORDON, 2013, p.13-14)

Proponho, então, analisar a dinâmica do mercado de produção audiovisual independente, observando mais de perto os realizadores da produção independente brasileira e a relação que estabelecem com as instituições que, junto com eles, compõem o segmento, a partir da premissa de que essas relações são, a uma só vez, condicionantes e condicionadas por aspectos que são da ordem do sensível e do tangível.

CAPÍTULO 4 – A HORA DA PARTILHA: UM INVENTÁRIO DE IMAGENS, POLÍTICAS, DESEJOS E PROCESSOS.

Não se trata de um movimento estético ou político, ou mesmo um recorte geracional preciso. Não há um manifesto que os una em termos narrativos, temáticos ou político-partidário. Não há limites geográficos. Mas há, também, um pouco de tudo isso implicado, perpassando os discursos e as práticas. O fato recorrente é que há, sobretudo, um desejo de cinema. De um certo tipo de cinema e de certas práticas aliadas ao cinema. É tudo muito imbricado, de maneira que foi árduo separar os depoimentos em temas isolados, pois quase todas as respostas são conjunturais. Não fosse a escolha prévia por um método sistêmico de análise, inclusive, esse capítulo talvez não pudesse se encaixar como parte dessa tese.

O trabalho de campo começou em junho de 2015 e finalizou em janeiro de 2017, devido a aspectos contingenciais e a aspectos acadêmicos. Na primeira categoria estão motivações como a falta de disponibilidade dos entrevistados, cujas agendas são um pouco complexas de gerir e articular com a minha, devido à sazonalidade dos trabalhos no audiovisual. Na segunda categoria, com o início de meu estágio doutoral na França, iniciado em setembro de 2015, que me afastou do país por alguns meses, junto com a necessidade de me debruçar sobre aspectos teóricos com os quais não tinha tomado contato profundo até aquele momento.

Nas entrevistas, parte de minhas hipóteses se confirma. Outras, se revestem de questões mais complexas, esbarrando inclusive, na falta de recursos humanos e materiais para coletar mais dados secundários e cruzar com os dados primários das entrevistas, como por exemplo, articular as escolhas e as avaliações dos produtores e realizadores em relação à carreira do filme com os investimentos que obtiveram e o retorno sobre o investimento. No entanto, o fato de ter começado a pesquisa de campo bem antes do momento em que escreveria sobre elas, incentivou a busca de mais referenciais teóricos que fossem elucidativas daquilo que os depoimentos apontavam.

A escolha por um questionário semiestruturado foi proposital: tinha um ponto de partida comum em todas as entrevistas, mas o roteiro se abria aos improvisos, aproveitando as falas dos entrevistados, que muitas vezes já traziam respostas às questões seguintes; e outras vezes permitiam outros questionamentos, nem sempre na mesma ordem. Apesar de dificultar o trabalho de codificação e análise dos dados, ela conferiu o tom de conversa informal à pesquisa de campo, permitindo que os entrevistados se sentissem mais à vontade para falar

das questões apresentadas. As questões contemplaram também os oito critérios que Frey e Prommehne (1997 apud REIS, 2006, p.103), sugerem para definir o artista profissional: tempo dedicado; renda auferida; reputação junto ao público; reputação junto ao meio; qualidade artística; participação em entidade civil organizada; qualificação profissional; auto-avaliação.

Embora diretamente envolvida com grande parte dos entrevistados e com o modo de produção empregado pelos grupos, tentei manter um olhar crítico, para não cair numa visão excessivamente romantizada da atividade de produção audiovisual contemporânea desenvolvida pelos coletivos e produtoras do corpus desse trabalho. O que, de fato, existe de realmente inovador no “novíssimo cinema brasileiro”? Se é que ainda há algo a ser inventado nas formas cooperativas de fazer filme no Brasil e no mundo, isso se deu, efetivamente no Brasil contemporâneo? Em que se baseiam as escolhas dos produtores e diretores para realizarem suas obras e que soluções e desafios essas cooperações trazem?

A escolha das produtoras se deu pelo histórico de organização e realização em coletivos, tentando privilegiar regiões historicamente marginalizadas no mapa da cinematografia brasileira (PE, CE), mas que em meados dos anos 2000 despontaram como polos de realização, sendo legitimados pela crítica especializada, e evidenciados pelas curadorias de festivais de cinema. Incluí, ainda, uma produtora carioca, com essas características, que apesar de localizada no Rio de Janeiro encontra-se fora do *mainstream*, este representado pelas grandes produtoras que sozinhas, ou em aliança com a Rede Globo, representam o mercado hegemônico da região.

Foram cerca de vinte horas de entrevistas, transcritas, classificadas por tema e, com base nesse material, foram traçados os temas que perpassaram transversalmente esse estudo, e estão articulados com a lógica apresentada nos capítulos anteriores. Estes últimos retornam nessa parte final como uma espécie de *a priori*, evocados em sua essência para pontuar as análises das entrevistas e testar a veracidade das hipóteses. Ao mesmo tempo, com a pausa forçada no trabalho de campo, permiti-me mudar parcialmente o rumo da narrativa, o que nos traz aos quatro pilares teórico-conceituais do presente capítulo: partilha, convenção, socialidade e institucionalidade.

De acordo com Lordon (2013) o homem é *conatus*, ou seja, é impulso, movimento que o faz agir. Mas a motivação desse primeiro impulso, isto é, sua origem, não é determinada de forma consciente por esse homem. Ela se estabelece a partir de seus encontros, seus afetos, em seu contato com o mundo e com as coisas que o habitam. Portanto, a vida em sociedade é partida e chegada desse pensamento, que articula a possibilidade de pensar essas relações por

meio de suas estruturas e por uma perspectiva igualmente emocional, pensar o indivíduo inserido na coletividade, pois conforme aponta Maffesoli (2000, p.138), o indivíduo adota papéis, seja em sua atividade profissional seja em sua vida pessoal, que podem ser adequados e modificados para propiciar sua melhor navegação social. Para este autor, uma maneira eficiente de acessar as formas sociais atuais é pelo sensível, pelo estético.

Em seções anteriores a este capítulo evoquei a ideia de *partilha* (Rancière, 2009) como um aspecto determinante na capacidade de ação de conjunto dos coletivos e grupos criativos que atuam no cinema contemporâneo no país, tanto do ponto de vista estético quanto político. Isso porque os enunciados, os textos – aqui compreendidos mais amplamente, como formas estéticas – quase corpos, diz Rancière (Ibid., p.59-60), são formas também políticas, que aproximam o fazer e o ver, são resultante e resultados dessa ação de estar no mundo agindo de forma consciente. Do modo como são encaradas hoje, as práticas artísticas atualizam o sentido de trabalho, deslocando-o de uma atividade organizada, especializada, hierarquizada.

Essa forma difusa, trabalho e vida, em que se misturam aspectos burocráticos e legais com afetos e desejos, é uma mimese das formas sociais urbanas que Maffesoli (2000, p.130-133) descreve ao apresentar o tribalismo como uma *nebulosa afetual*, uma união em pontilhado, *socialidade* capaz de aproximar as pessoas umas das outras, cujas relações têm no sensível a base do reconhecimento e da experiência partilhada com o outro. Essa experiência partilhada com o outro, diz Lordon (2013, p.112) é o que constitui e *crystaliza* algumas formas relacionais e *instituições*, que retornam ao indivíduo, como uma força de convenção coletiva, capaz de lhe fornecer orientação e, igualmente adequar suas ações. As instituições, são por base, cristalizações das vontades partilhadas entre os homens, que se reconhecem como coletivo uma vez que ali se reconhecem. É certo, também, que as instituições – como formas de poder – são também formas de submissão e estruturação desse mesmo *conatus*, o que interroga Lordon é se essa submissão voluntária dos homens a essas estruturas é pela via da alegria, da tristeza ou do desejo.

Tomando por base o estudo fenomenológico que realizou com grupos musicais de jazz norte-americanos, *outsiders*, Becker (2010) apresenta-nos o conceito de *convenção*, mas não apenas do ponto de vista sociológico e comportamental, senão também do *modus operandi* de práticas artísticas coletivas, ou seja, aquilo – ou *aquilos* – que torna a atividade coletiva possível, e molda, também a relação dessa performance artística com o seu público espectador. De um lado, as convenções organizam internamente os indivíduos que cooperam para a realização de uma obra, tendo em conta que raramente um artista trabalha sozinho ou

depende exclusivamente dele e de insumos que ele mesmo pode conseguir para alcançar seu objetivo final. Os indivíduos recorrem a normas e métodos que já existem, ainda que possa-se recorrer a convenções particulares para uma determinada obra.

As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração ideal de um espetáculo, as proporções e a forma global mais adequadas para uma pintura ou uma escultura. As convenções regem as relações entre o artista e o público, na medida em que determinam os direitos e deveres de um e de outro. (BECKER, 2010, p.54, tradução nossa)¹¹³

Por outro lado, o autor chama a atenção para o fato de que as convenções são uniformizadas, mas não são parâmetros imutáveis, e possuem certo grau de flexibilidade, um espaço do *agir artístico*:

Se elas são uniformizadas, as convenções são raramente rígidas e imutáveis. Elas não constituem um conjunto de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar suas decisões. Mesmo quando elas parecem dar indicações muito precisas, elas deixam alguma indeterminação, que será dissipado pela utilização de recursos habituais de interpretação ou pela negociação. (Ibid., p.55-56, tradução nossa)¹¹⁴

No conjunto, essas convenções participam de um sistema que integra e coordena, de maneira implícita, o mundo da arte e tudo aquilo que o constitui (detalhes adiante). Um sistema que pesa sobre o campo da arte, seja qual for a linguagem, e se faz presente nos insumos materiais (equipamentos, instalações, etc.), nas pessoas, nas matérias-primas, nas classificações e ainda em outros elementos, como a própria formação dos artistas. Assim sendo, as convenções podem ser comparadas a instituições que, pela perspectiva que apresentei acima, são estruturas que possuem uma natureza ambígua: sua gênese se relacionam aos afetos e, como tal, longe de serem neutras; tornam-se autônomas, assumindo diversas formas cristalizadas que atuam como reguladores dos indivíduos e das coletividades e, como tal, também nesse aspecto, longe de serem neutras.

Diante das respostas a temas abertos como formação, carreira, dinâmicas de trabalho e cooperação, histórico da formação dos coletivos e produtoras, relação com a crítica, o mercado e as estratégias de circulação dos filmes, pude observar algumas recorrências entre

¹¹³ “Les conventions indiquent les dimensions appropriées pour une oeuvre, la durée idoine d’un spectacle, les proportions et la forme globale le plus souhaitables pour une peinture ou une sculpture. Les conventions régissent les relations entre l’artiste et le public, en déterminant les droits et les obligations de l’un et de l’autre” (BECKER, 2010, p.54).

¹¹⁴ “Si elles sont uniformisées, les conventions sont rarement rigides et immuables. Elles ne constituent pas un ensemble de règles intangibles que chacun doit observer pour prendre ses décisions. Même quand elles semblent donner des indications très précises, elles laissent une part d’indétermination qui sera dissipée par le recours aux modes d’interprétation habituels ou par la négociation” (BECKER, 2010, p.55-56).

as respostas dos entrevistados. O primeiro deles é a influência dos espaços de educação e aprendizagem formais e da cidade como pontos de confluência e promotores de encontros e sociabilidade para os coletivos; a existência de um *continuum opus-ludos*, ou seja, os tempos de lazer, do tempo livre são formas de preparação e vivência do tempo do trabalho, da criação e da execução, donde decorre que as formas de partilha ideológica serem formas de partilha estética, política e, finalmente, afetivas; sua gênese e modos de produção estão instalados numa rede difusa, com pontos de maior ou menor concentração entre os subgrupos que a compõem, e estabelecem um processo de retroalimentação entre os resultados estéticos que alcançam, onde há espaço para improvisos, experimentações e inovações, mas não escapam de forma definitiva aos condicionantes do campo (sejam estes estéticos, políticos ou econômicos); o entendimento de que suas práticas estéticas se relacionam intimamente às suas performances políticas e que, em conjunto, respondem a um aparato institucional-legal, um sistema de convenções, de caráter burocrático e também econômico, representado pelo Estado.

Abaixo, quadros que procuram dar um mapa indicativo das configurações gregárias ou de distanciamento no corpus, localizando-os geograficamente e apresentando seus integrantes.

Quadro 1 – Alumbramento				
CE				
Status	Coletivo Informal	Associação Cultural	Produtora (Ltda.)	Produtora (Ltda.)
Formação	Cerca de 10 pessoas	02 sócios, cerca de 10 integrantes	02 sócios (Ivo Lopes Araújo, Thaís de Campos)	02 sócios (Ivo Lopes Araújo, Caroline Louise)
			Integrantes: Ivo Lopes Araújo, Caroline Louise, Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Guto Parente	
Regiões envolvidas	CE, RJ	CE (sócios), RJ	CE (sócios), RJ	CE (sócios), RJ
Inputs				Movimento de Mudança Estrutural
				Tardo - Produtora: Ticiania Augusto de Lima
Associações	Anavilhana (MG), Símio Filmes (PE), Bananeira Filmes (RJ), Tardo (CE) Coproduções, produções associadas, produção coletiva.			

Fonte: Elaboração Própria

Quadro 2 – Anavilhana**MG**

Status	Coletivo Informal	Associação Cultural	Produtora (Ltda.)	Produtora (Ltda.)	
Formação	TEIA (Clarissa Campolina, Marília Rocha, Pablo Lobato, Leo Barcelos, Sérgio Borges, Helvécio Marins Jr.)	TEIA (Minoria de Sócios)	TEIA (Marília Rocha, Clarissa Campolina)		
		Integrantes: Clarissa Campolina, Marília Rocha, Pablo Lobato, Leo Barcelos, Sérgio Borges, Helvécio Marins Jr.	Clarissa Campolina, Marília Rocha, Pablo Lobato, Leo Barcelos		
Inputs			Movimento de dissidência		
			Orobó (Sérgio Borges, Helvécio Marins Jr.)		Movimento de mudança estrutural
			Luana Melgaço		Anavilhana (Clarissa Campolina, Marília Rocha, Luana Melgaço) Fractais (Sérgio Borges)
Regiões envolvidas	MG				
Associações	Alumbramento (CE), Símio Filmes (PE), Dezenove Filmes (SP), Mirada (RJ), Vaca Amarela (MG), Fractais (MG), Orobó (MG), Coprodução Internacional Coprodução, produção associada, produção coletiva, coproduções internacionais				

Fonte: Elaboração Própria**Quadro 3 - Duas Mariola****RJ**

Status	Coletivo Informal	Associação Cultural	Produtora (Ltda.)	Produtora (Ltda.)
Formação	Produções Coletivas UFF	Contracampo + UFF	Duas Mariola	
			Andréa Capella, Carolina Durão, Daniel Caetano, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Marina Meliande	
Inputs			Foco na produção de filmes	
			Movimento de Dissidência	

		Eduardo Valente: Freelancer + Ancine	Mudança estrutural
		Andréa Capella e Carolina Durão: empresas diferentes	Daniel Caetano, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Marina Meliande
Regiões envolvidas	RJ		
Associações	Coproduções Internacionais (majoritário), Cineastas Estreantes (RJ, PE), Globo Filmes Coproduções		

Fonte: Elaboração Própria

Quadro 4 – Desvia

PE

Status	Produtora (Ltda.)	Produtora (Ltda.)
Formação	Ex-Integrante da Símio Filmes (coletivo informal que virou produtora)	Gabriel Mascaro, Rachel Ellis
Inputs	Movimento de Dissidência da Símio Filmes	
	Gabriel Mascaro - caminho próprio	Rachel Ellis (Produtora)
Regiões envolvidas	PE	
Associações	Coproduções Internacionais (majoritário e minoritário); Produção de Cineastas Estreantes (PE), até o momento para curtas	

Fonte: Elaboração Própria

4.1 Na escola e com afeto.

Na primeira parte deste trabalho comentei sobre como o segmento da produção cultural pode ser difícil para que um indivíduo se estabeleça como artista, assim se auto-definindo, sendo capaz de manter seus meios de subsistência através desse trabalho, inclusive porque a natureza mesma da atividade destaca a importância crescente das horas dedicadas à formação e à aprendizagem sobre o resultado final do trabalho, bem como a aplicação dessa *expertise* no desenvolvimento, isto é, na etapa de criação, como diferenciais de uma determinada produção.

A questão é que no Brasil, historicamente, o desenvolvimento e a pesquisa são etapas pouco priorizadas nos investimentos em detrimento de outras, como a produção e a distribuição (essa ainda deficitária). No cinema, o histórico das políticas públicas do setor, tratadas no capítulo anterior, são um exemplo disso, posto que apenas nos últimos 10 anos – e com protagonismo dos entes regionais, a exemplo de Pernambuco, Bahia e Minas Gerais – é que linhas, prêmios, chamadas públicas e linhas de financiamento passaram a considerar esse elo da cadeia de forma mais estruturada. Embora essa fase seja o diferencial na produção de bens e mercadorias globalizado, no Brasil, produtores culturais vinham arcando com os custos dessas fases, recuperáveis somente em produções que atingem um nível de circulação tal que permita o reembolso. Ou dependiam da estrutura mais robusta, acumulada de uma produtora, ou seja, de uma produtora e médio ou grande porte. Porém, sabe-se que o mercado audiovisual brasileiro é composto majoritariamente de produtoras e prestadores de serviço de pequeno porte, quando não são apenas profissionais autônomos. Felipe Bragança, da Duas Mariola Filmes (RJ), aponta isso com clareza, afirmando que é complicado ter que pré-determinar, já no pleito de verba para o desenvolvimento de uma ideia, o que ela vai ser:

é a dinâmica de financiamento, é muito lenta, e tem um buraco, tem um gap, pouco organizado, que é da fase de desenvolvimento de ideias. Na verdade, pesquisa em geral de ideias no Brasil é muito maltratada, seja você físico quântico, seja você cineasta, essa é a questão. Então a gente não tem no país uma cultura de centro de desenvolvimento de ideias, desenvolvimento de pesquisa. Que eu acho que é isso que faz com que às vezes a gente tenha uma sensação de que uns buracos em tudo que a gente faz, sabe? (...) Para desenvolver ideia você não pode... no começo, você não sabe ainda exatamente o que é. E aí os editais de desenvolvimento no Brasil eles ainda são muito burocratizados. (...) A gente fala assim: vamos começando, pra a gente entender o que a gente tá fazendo, porque aá na hora da gente fazer uma coisa de desenvolvimento, a gente vai na verdade pra pagar todo o dinheiro que a gente já não ganhou. Porque a dinâmica do processo criativo não é aquela. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

Nota-se que há uma presença grande da iniciativa pública na criação, gestão e oferta de cursos (graduação, livres ou técnicos) na área de cinema e o audiovisual, posto que os cursos normalmente são oferecidos por universidades públicas, entidades públicas, a exemplo do Dragão do Mar e Vila das Artes, em Fortaleza e do CANNE (Centro do Audiovisual Norte-Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco) ou promovido por produtores culturais autônomos, constituintes ou não de empresas privadas. A instituição de ensino, os locais formais de aprendizagem são definitivos na constituição do artista pois fornecem os códigos do mundo da arte, do ponto de vista técnico, relacional e reflexivo. Mas são igualmente importantes como espaço de partilha, do fazer junto, da lógica da cooperação e, ainda, de

criação de laços fraternais, espaços citados como promotores da gênese de 100% dos grupos da amostra selecionada, seja parcial ou integralmente (não necessariamente todos os componentes do coletivo conheceram-se dessa forma, mas ao menos parte dele, o que gerou, por via de outras filiações, novos integrantes aos agrupamentos). O papel da Estácio de Sá (Rio de Janeiro, onde conheceram-se Ivo Lopes Araújo e Luiz Pretti, no Curso de Cinema) e da Vila das Artes (onde se conheceram parte dos primeiros integrantes do grupo, dos quais parte permanece até hoje nele) para a Alumbramento é tão fundamental quanto os laços de parentesco existentes no grupo: Pedro Diógenes e Guto Parente são primos; Luiz Pretti e Ricardo Pretti, irmãos; Caroline Louise, que já atuava como produtora para a Alumbramento, posteriormente casa-se com Pedro Diógenes; e ainda Luiz Pretti e Clarissa Campolina, que são companheiros. Fundada em 2006, a Vila das Artes foi uma iniciativa da Prefeitura de Fortaleza, com o intuito de suprir a demanda de cursos diversas na área artística (dança, teatro, cinema, etc.), como formação livre. Na área de cinema e audiovisual, atualmente atua também em conjunto com a Universidade Federal do Ceará, que iniciou um curso de Graduação em 2010.

Aí nessa eu conheci o Ivo e...mas eu conheci no final do primeiro semestre. O Ivo, muito inquieto, no final do primeiro semestre já tinha feito um curtazinho por conta própria e ele foi mostrar pro professor no fim da aula. Eu me lembro que eu percebi que isso tava (sic) acontecendo e falei: Ah, vou ficar aqui pra assistir também. E meio que eu, de intrometido, fiquei lá pra assistir. Eu nem me lembro muito do curta, mas devia ser horroroso [Risos] mas eu na época achei massa o curta que ele tinha feito e fui falar com ele. Falei: Ah, a gente pode ser amigo, vamo (sic) fazer coisa junto! É como ele conta, assim, eu nem me lembro tão bem dessa conversa. E aí ele foi pra Fortaleza de férias, e aí quando ele voltou a gente começou a ter uma conversa mais intensa, assim. E aí depois que ele terminou a Estácio – o Ivo foi até o final da Estácio – ele voltou pra Fortaleza e ficamos fazendo amizade. Ele voltou pra Fortaleza, a gente ficou sem o Ivo lá no Rio de Janeiro, então a vida ficou ainda um pouco mais chata [risos]. (PRETTI, Luiz. Entrevista concedida à autora, 02 ago.2016)

No caso da Anavilhana (MG), Luana Melgaço, produtora, afirma que após ter trabalhado em outras empresas (canal de televisão e em produções de diversos portes), foi convidada para as produções da Teia (coletivo que abrigou vários realizadores de Belo Horizonte sob a mesma casa e mesmo selo), mais precisamente para o curta “Trecho” (2006, direção de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.), no qual atuou como Diretora de Produção e Produtora Executiva. Mas Luana e Clarissa se conheciam desde a universidade, quando formaram-se no mesmo ano no Curso de Radialismo e TV na UFMG.

E eu era colega da Clarissa, do Leo Barcelos, da Teia, do Gugu [Gustavo Fioravanti], que é técnico de som e hoje faz nossos filmes. Fomos fazendo uma turminha ali. Nos trabalhos, também de faculdade, nos vídeos que a gente tinha que fazer, eu sempre, na divisão de coisas, fui cuidando dessa parte mais organizacional e eu fui vendo que eu não tinha muito...eu não tinha uma...uma proximidade com a criação, assim. (...) Depois que eu já tinha feito o Batismo de Sangue, do Helvécio Ratton, a Clarissa que era minha colega, amiga e colega de faculdade, tava (*sic*) começando a dirigir com o Helvécio Marins, o curta deles que era o Trecho, e ela me chamou pra ser diretora de produção. (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

Aliás, Luana inclui em sua fala sobre formação e carreira que o perfil dos professores do curso foram definitivos para a carreira que ela e seus colegas trilhariam no mercado de trabalho:

Eu tinha uma ideia de trabalhar com TV, porque o rádio não era, esse curso de rádio e TV não tinha uma coisa de cinema também. Eu acho assim, principalmente nas universidades federais, que o professor, a experiência dos professores, acaba contaminando a gente. E a gente tinha ali os nossos professores: Patrícia Mourão, Rodrigo Mineli... Eram numa turma (*sic*) da videoarte. Então foi isso que contaminou um pouco a gente, enquanto estudantes. O Rodrigo Minelli falou assim: você já pensou em ser produtora? Eu nem sabia o que era isso. Naquela época, havia poucos produtores de cinema aqui. Hoje eu fico pensando assim: nossa, mas ele achou que eu não era talentosa, então o produtor é o lugar dos não talentosos. Então tinha uma preconceção, mas que não é bem isso. Por outro lado abriu uma luz, aí eu comecei a me interessar, apesar de não ter decidido nada ali. Nos trabalhos de faculdade a gente dividia, um era o câmera, um era o num sei o quê, e eu era quem marcava as coisas, marcava o horário, fazia as organizações de tudo. Fui trabalhar em televisão que era o que eu imaginava. (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

Situação semelhante acontece na Duas Mariola (RJ), cuja formação inicial, na forma de associação cultural, chegou a congregar sete sócios, que se conheciam pela sua atuação na Universidade Federal Fluminense, realizando trabalhos na faculdade e, ainda, como críticos na Revista Contracampo. A associação cultural passou por uma mudança contratual, de maneira que se tornou produtora, mantendo como sócios Marina Meliande, Felipe Bragança, Daniel Caetano, Andréa Capella, Carolina Durão e Eduardo Valente. Em seguida, outra mudança contratual deixa apenas os 03 primeiros citados anteriormente como sócios.

Durante a faculdade eu comecei a fazer alguns curtas. Principalmente os primeiros, em parceria com o Felipe Bragança e onde a gente criou uma espécie de turma, assim... De identificação de pessoas que trabalhavam juntas, que gostavam de fazer determinado tipo de cinema. Durante a época da faculdade, a gente, um pouco em torno desse grupo que se identificou, que tinha proximidade estética e interesses comum, eu formei uma produtora que no início éramos 7 sócios e a gente começou a produzir principalmente projetos nossos. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

No caso da Desvia (PE), as ligações profissionais são também familiares, pois Rachel Ellis é casada com Gabriel Mascaro, ambos sócios da produtora. Embora não fosse pretensão inicial de Rachel, tornar-se produtora dos filmes de Gabriel, com quem já tinha um relacionamento. Inglesa, a formação de Rachel é em ciências políticas, com mestrado em políticas sociais e planejamento, e veio trabalhar no Brasil no terceiro setor, em projetos de cunho social, articulados com a fotografia. Depois disso, decidiu ficar no Brasil e se envolver mais com a produção cultural local, que foi algo que a impactou. Ela conta que foi uma contingência, pois Mascaro já tinha o primeiro longa com direção solo (Um Lugar ao Sol, documentário, 2009) e não tinha conseguido verba para distribuição no Brasil.

Aí eu ofereci: vou te ajudar, vou procurar um financiamento pra a gente fazer isso. E descobri um fundo nos Estados Unidos, que apoiava filmes que tinham um foco em direitos humanos. Aí a gente fez um argumento, na verdade isso fala sobre pobreza sem mostrar pobreza, mas falando do ponto problemático de ser muito rico. E ganhou o incentivo e fiz esse projeto de distribuição que foi muito interessante. Eu fico muito fascinada sobre como isso pode impactar as pessoas. Então minha entrada no cinema, na verdade, começou a partir da distribuição, não da produção. Uma distribuição que visa chegar a públicos que talvez não vão ver um filme independente brasileiro, não vão ver no festival, e talvez muitos desses filmes nem cheguem em lugares além dos festivais, ou seja, se a pessoa não vir no festival, não vai ver em outro lugar. Ou talvez que não tenha práticas no cineclubes, a gente fez distribuição em cineclubes, mas também é um mundo bastante específico, a gente queria transbordar. Aí fiquei muito interessada nisso, nesses filmes que tem esse potencial, especialmente documentário. (...) E comecei a trabalhar com Gabriel em algumas outras coisas. E Doméstica foi o primeiro filme que eu produzi com ele, que na verdade foi um pouco acidente, porque as pessoas que a gente chamou pra fazer a direção de produção não podiam. Daí falei: tá bom, vou fazer [Risos]. (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Gabriel, entretanto, já havia feito parte de uma outra produtora pernambucana, a Símio Filmes, com Daniel Bandeira, Marcelo Pedroso e Juliano Dorneles, pessoas que haviam se conhecido nos cursos de comunicação social da Universidade Federal de Pernambuco. Além de curtas, Gabriel assinou uma codireção com Marcelo Pedroso no seu primeiro longa-metragem: KFZ-1048, sobre o qual já comentei em seção anterior. A Símio foi o ponto de partida, mas as relações de produção audiovisual de Gabriel também se basearam em proximidades geográficas e relacionais, como ele mesmo cita, quando foi trabalhar como estagiário no Curta Pernambuco (programa da TV Universitária, dedicado a curtas-metragens), pois começou a conhecer os realizadores locais, o que acabou lhe rendendo um outro estágio, na equipe de direção do Cinema, Aspirinas e Urubus (dir.: Marcelo Gomes, 2005, da REC Produtores Associados).

(...) conheci uma turma massa, que tava (sic) fazendo cinema, ou seja, a relação do curso de Radialismo e TV não foi tão boa, mas assim, a facul, o que foi? Pra mim foi no corredor, foi na integração desses cursos através do movimento estudantil e dessa produtora, a Símio Filmes, que naquele momento era uma coisa muito legal. Fazendo coisas juntos, de forma a interdisciplinar várias experiências. Eu conheci Marcelo Pedroso, Juliano [Dorneles], Daniel Bandeira... e foi aí que eu conheci vários outros realizadores, como [Marcelo] Lordello, Leo Sette, Leo Lacca, enfim. Esses projetos interdisciplinares de alguma maneira formaram um elo de afeto grande, um elo de possibilidade também. Imagina você querer fazer filme sozinho num lugar que ninguém mais produz! Mas assim, num lugar que todo mundo, muita gente quer produzir, isso cria um desejo de troca, um desejo de aproximação, um acompanhamento, né? Cada um vendo o outro amadurecer, cada um da sua forma também, cada um se construindo aos poucos. Acho que é um momento legal de ver cada um indo pra um lado, ao mesmo tempo integrados, coexistindo os coletivos. Nesse momento começa a surgir a Trincheira [Tião, Marcelo Lordello e Leonardo Lacca], que se formaliza como coletivo também, né? (MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

A proximidade desses grupos, primeiramente nesses espaços mais institucionalizados de aprendizagem, cria oportunidades de entrelaçamentos, de trocas solidárias, cujo valor econômico só será sentido depois, na forma de reconversões dessas experiências em capital. Os grupos, que acumulam relações de trabalho e afeto, empregam a aprendizagem feita entre si em outras relações, mais assentadas sobre a lógica econômica formal. A informalidade, prova seu valor, do ponto de vista direto e indireto, pois haverá sempre certa porosidade entre essas situações no campo da produção audiovisual.

(...) e foi um lugar [a Vila das Artes] que gerou um encontro de várias pessoas, várias pessoas que entraram no curso já tavam (sic) iniciando na Alumbramento. Foram coisas que aconteceram juntas, praticamente. (...) por causa do curso eu me aproximei de várias pessoas que desde o curso eram da Alumbramento, o Fred, o Ítalo Rodrigues, a Rúbia Mércia, a Thais de Campos... e, enfim, quem não era (eram umas dez pessoas na Alumbramento) da escola, de alguma maneira tinha alguma relação com quem era da escola. Também começaram a dar aula, mais ou menos nessa época, o Luiz e o Ricardo, que vieram do Rio pra montar o Sábado a Noite [longa, do edital DocTV, 2007] do Ivo e acabaram ficando. Enfim, foi se formando um grupo, uma turma que também tinha muito essa vontade de tá fazendo cinema do jeito que fosse. (PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora. 10 nov. 2016)

Mas tem um momento, lá no começo, bem importante pra mim, que foi a primeira vez que eu vi o Sábado a Noite. Era na segunda semana de aula lá na escola de audiovisual, eu num conhecia direito a galera, tava (sic) começando a me enturmar. Aí acabou a aula e alguém falou: Ei, vamo (sic) ver um filme ali na casa de um amigo nosso, que tá ficando pronto e tal. Aí eu fui, num sabia nem quem era, nem que filme era, nem que diabo era. Achava que era um curta. Era a casa do Alexandre Veras e tinha umas dez/quinze pessoas. Eu cheguei ali sem conhecer ninguém, sentei assim, todo desconfortável no chão, achava que era um curta, ia demorar dez minutos, e começou a passar aquele filme. Apesar do desconforto, pra mim, era um experiência muito nova tá vendo aquele filme... era possível fazer um filme daquele, pessoas que estavam do meu lado. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Os depoimentos reforçam o que aponta Maffesoli:

Concepção orgânica por excelência, e que não hesita em se apoiar na “afinidade de sangue” e “no apego a um solo comum”. O apelo à espontaneidade, às forças impulsivas que ultrapassam a simples nacionalidade contratual, acentua o relacionismo, a ligação de séries de atrações e repulsões como elementos de base de todo conjunto social. (MAFFESOLI, 1987, p.124, grifo do autor)

Pedro Diógenes retrata essa relação quase visceral com o cinema como uma história de infância familiar: ele e seu primo, Guto, sempre brincaram de fazer cinema. Com uma câmera digital que Guto adquiriu no exterior, montaram o Artéria Experimental – na companhia de mais um amigo, Gabriel Letal, que segue trabalhando no cinema –, grupo para realizar filmes, ainda muito precários, segundo ele. A entrada dos dois no curso de cinema na Vila das Artes, proporcionou a formação de uma comunidade eletiva, que se deu organicamente, na medida em que as demais pessoas que faziam o curso compartilhavam desse mesmo desejo intenso de fazer cinema, afinal, o curso chegava para suprir uma demanda reprimida, visto que não havia cursos similares em Fortaleza ou nas cidades vizinhas.

(...) era um grupo que tava (*sic*) se frequentando, que tava (*sic*) praticamente vivendo junto, no curso a gente tava (*sic*) junto, saía do curso ia beber junto, ia pra casa, vamos fazer festa, aí viajava e fazia filme junto. Se você pegar, tem três filmes que tem mais ou menos a mesma equipe, que eu acho que contempla isso, que é o Miúdos, que é um que eu dirigi, o Rua Governador Sampaio, que o Victor de Melo dirigi, e o Passo no Silêncio, que o Guto dirigi. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora. 16 set. 2016)

Mas há também quem preferisse manter uma divisão mais clara entre as pessoas com quem se relaciona emocionalmente, e apenas isso, e aquelas com quem escolhe trabalhar, embora possam cultivar práticas afetuosas no âmbito profissional. De fato, as equipes orgânicas, fundacionais desses coletivos, começam a se mesclar na medida em que as produções vão conquistando uma estrutura de realização mais robusta. Tanto entre elas, em colaborações individuais ou coletivas, informais ou contratuais; quanto agregando pessoas de fora dos circuitos em que se originaram. Isso pode vir de uma posição expressa, isto é, uma escolha consciente, como é o caso de Felipe Bragança e Gabriel Mascaro; ou por consequência natural da atuação de alguns profissionais, que circulam mas que os outros fora dos seus territórios de origem, como consequência da natureza das funções que desempenham, como é o caso de Clarissa Campolina (diretora, montadora e assistente de

direção), Pedro Diógenes (diretor e técnico de som), Ivo Lopes Araújo (diretor e diretor de fotografia) e os irmãos, Ricardo e Luiz Pretti (ambos diretores e montadores).

A minha relação de amizades com essas pessoas é uma amizade cinematográfica. Não me interessa beber chopinho depois... não funciona... Eu amo as pessoas, tem muito afeto, sou carinhoso, tô (*sic*) junto ali e tal. Mas assim, não passa por: a gente ficava batendo papo e aí resolveu fazer um filme. Eu entendo, tem gente que funciona assim. Mas comigo nunca foi. Acho que eu vou muito pelo olhar que as pessoas têm sobre as coisas. Então... pelas conversas, o que as pessoas estão falando numa sala de aula, ou conversando sobre coisas seríssimas, que de alguma forma eu me identificava e eu pensava... ah, gostaria que você fizesse o filme. Então passa mais por aí... Tanto que eu tenho amigos de faculdade, próximos, com quem eu nunca fiz filme... (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

Para escolher a equipe sempre acho que depende muito do projeto. Mas como fotógrafo, acabo lidando com projetos diversos, o que me traz novas parcerias. A princípio tem Leandro e tem Van [assistentes de fotografia], que trabalham sempre próximos de mim; recentemente tem uma parceria muito boa com o Pedra, de São Paulo, eletricista, maquinista, que tem sido uma parceria muito boa. E tem os meus colegas da Alumbramento, Luiz, Ricardo, Pedrinho, acho que esses três nos últimos anos. E Thais, né? Que não é mais da Alumbramento, mas já foi, que é minha companheira também de vida. E logo pertinho, os colegas da Teia: Clarissa, Marília, Serginho [Borges], Luana, esses são também grandes parceiros; e em Recife também tem lá, Marcelo Pedroso, também que me inspira. (ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora, 09 jan. 2017).

Vale ressaltar que Ivo Lopes Araújo fotografou o primeiro longa documentário de Marcelo Lordello (da Trincheira Filmes, de Recife-PE), intitulado Vigias (2010), ocasião de encontro com Gabriel Mascaro, que dividia apartamento com Marcelo, em Recife. Gabriel filmou Avenida Brasília Formosa (DocTV, que tem uma versão média e longa-metragem, 2011). Ivo Lopes também é responsável pela fotografia dos filmes mineiros Girimunho (2012, dir. Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.), de O Céu sobre os Ombros (2011, Dir. Sérgio Borges) e do mais recente Coiote, também de Sérgio Borges. Articulações semelhantes aparecem aqui e ali entre os grupos entrevistados e para fora deles também. Mas há sempre uma conexão geográfica ou afetiva, quando não os dois, que as sustenta, e promove esses pontos de *tactilidade* entre superfícies porosas, por onde a rede cria novos nós e se prolifera: “Ora, o que caracteriza nossa época é o entrecruzamento flexível de uma multiplicidade de círculos cuja articulação forma as figuras da sociedade” (MAFFESOLI, 1987, p.109).

Ao mundo da arte correspondem um número grande de trabalhadores. Como já comentado, é um segmento econômico expressivo e sua transversalidade está já bastante comprovada, com efeitos podem ser sentidos para além do campo originário em que se realiza. Nesse sentido, é na coletividade que reside a natureza do trabalho artístico, mesmo que se admita a existência de artistas (pintores, compositores, etc.) cuja atuação é em grande

parte individual, suas obras não existem sem o apoio e a existência ou participação direta ou indireta de outros agentes.

Qualquer trabalho artístico, como qualquer atividade humana, é interpelada por atividades conjugadas por um certo número, e frequentemente de um grande número, de pessoas. A obra de arte que vemos ou ouvimos, no fim das contas, começa e continua a existir graças à cooperação. A obra carrega, sempre, os traços desta cooperação. (BECKER, 2010, p.27, tradução nossa)¹¹⁵

Aqui incorrem pessoas envolvidas num trabalho direto da realização da obra, empresas fornecedoras, trabalhadores terceirizados, enfim, o chamado emprego indireto (serviços não diretamente ligados à natureza essencial da obra). Além disso, se voltarmos à ideia de galáxia (CARDOSO, 2013) abordada no capítulo 1, como uma metáfora para pensar os elementos que compõem o universo institucional que denominamos genericamente de mercado, o que inclui as áreas rarefeitas da informalidade ao qual vou atribuir o termo campo cinematográfico, termos um espectro mais amplo da composição do mundo da arte. Proponho então entender como a dinâmica dessas colaborações acontecem e como elas se afetam mutuamente e ainda em que grau elas definem e são definidas pelas produções audiovisuais resultantes dessas interações, isto é, as dinâmicas que aproximam os formatos de produção do perfil estético que elas assumem.

4.2 Socializar, partilhar, produzir.

Mas eu acho que passa muito por pessoas que você sabe que, enfim, ou compartilham o jeito de você trabalhar, que são pessoas que eu ainda quero manter, tentar manter essa ideia de uma estrutura relativamente pequena, apesar de tá (*sic*) fazendo o maior filme que eu já fiz como diretora, eu quero tentar manter a estrutura de uma equipe pequena, que eu acho que essa abertura pra essa troca que eu acho que é importante. Não ficar: “você faz só o som”, sabe? Não deixar as coisas tão compartimentadas, sabe? Distantes no seu lugar. Eu acho que isso é meio ruim, cria um distanciamento, que eu acho que não é produtivo. Porque quanto mais as pessoas tiverem ali se sentindo criativas, melhor elas vão tá no filme, sabe? Então eu acho que isso, aí também entra meu trabalho como diretor, né? Tentar um ambiente onde todo mundo se sinta criativo, porque eu sei que o filme vai ganhar com isso. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Foi a partir dessas oportunidades de socialização, na escola, no bar, no set, nos festivais, que os grupos foram se montando. No contato, as reciprocidades aparecem e se

¹¹⁵ “Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d’un certain nombre, et souvent d’un grand nombre, de personnes. L’ouvre d’art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L’ouvre porte toujours des traces de cette coopération.” (BECKER, 2010, p.27).

estabelecem nas práticas compartilhadas. Maffesoli (1987, p.111) se refere ao “estar junto à toa” como parte fundamental e definidora dos agrupamentos contemporâneos. Nesse contexto, a cidade é mais que uma paisagem: ela é promotora de encontros, ambiente de vivência, a ser explorada como tema e cenário das produções que resultam dessas práticas coletivas. Para Ivo Lopes Araújo, Fortaleza representa um elemento muito forte do ponto de vista criativo, que ele deseja explorar como diretor. Essa vontade de filmar a cidade se estende ao fato de filmar com as pessoas da cidade. O fato de participar, como diretor de fotografia, de muitos filmes feitos fora de Fortaleza, faz com que ele possa montar equipes que aproveitam o potencial e os talentos dos profissionais da cidade e complementá-las com pessoas de fora, suprindo carências do mercado local.

A gente cai trabalhar em Recife, conhece um monte de gente; vai trabalhar, em BH, no Rio, acaba conhecendo gente desses lugares e eu acho que entende, conhece o trabalho das pessoas e eu acho que assim a gente acaba fazendo a maior parte dos contatos. E quando não é diretamente, é através de alguém que já é seu parceiro que teve essa experiência com outra pessoa. Por mais que seja alguém novo, de uma certa forma já vem com esse respaldo. (...) Em Fortaleza, em comparação com Recife, que já tem um mercado mais estruturado que o nosso, ou você foi embora, ou você se envolveu em produções feitas sem nenhuma grana, que te dá (*sic*) uma couraça, te faz ter garra, mas não te proporciona um trabalho completo, de ter um recurso mínimo pra trabalhar, mas eu acho também que é importante ter essa dificuldade. Então essa escolha é meio que natural, porque são as pessoas que tão ali, enfim, já põe um certo núcleo de pessoas que começaram mais ou menos na mesma geração, digamos assim. (ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora, 09 jan. 2017)

Nos meus filmes, curtas que eu dirijo sozinho, Fortaleza é sempre um tema. E são filmes, normalmente, mais urgentes, assim, nem sempre fazem parte de um projeto, de um edital. Aí eu tenho meus parceiros aqui de troca aqui em Fortaleza, que é (*sic*) a Carol e a Amanda, que tão aqui, que são as produtoras, e são sempre, em tudo, até nesses filmes, tão desde o começo até o fim, até depois que o filme tá (*sic*) pronto. Tem os dois “Victors”, o Victor de Melo e o Victor Furtado, que são dois parceiros, assim, de todos, acho que quase todos os filmes que eu fiz eles tão (*sic*). Tem o Ivo, que quando tá aqui é um cara que eu convivo muito, e tamo (*sic*) sempre numa troca criativa muito grande. Os “Prettis”, e cada vez renovando mais essa ideia. Já fiz filmes em parcerias, assim, eu como equipe, mas parcerias muito fortes com o Bruno Safadi; tenho muitas ideias e roteiros com o Thiago Mendonça, lá de São Paulo, que é diretor e roteirista também, ele é da Zagaia [coletivo com revista homônima]. Já fiz filmes lá com a galera do Filmes de Plástico, lá de Minas, com Gabito e com o Léo. Minas é o segundo lugar que eu mais vivo fora Fortaleza, por causa de Clarissa [Campolina] e Luiz [Pretti], e sei lá, eu acho que tem muita identificação de cinema, os filmes acabam passando lá, e eu acabei criando muitos amigos lá. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Há certa estabilidade nessa comunidade eletiva. Os nomes vão e voltam e se repetem, na voz de diferentes interlocutores, quando a questão debatida é o processo de formação das equipes. Um aspecto relevante, sempre citado, é o fato de que são pessoas que começaram a realizar seus filmes mais ou menos na mesma época: entre início e meados dos anos 2000. Na

maioria das vezes, essas pessoas trabalharam juntas em condições marginais, precárias, e procuram manter certa fidelidade a essa gênese, quando partilhavam de motivações de ordem mais ideológica, de pensamento, do que de prerrogativas financeiras. Partilhavam de um certo desejo de cinema, uma espécie de resposta à Retomada, condicionados pela chegada da tecnologia digital de produção e circulação de imagens. Mas a dinâmica de funcionamento do mercado cinematográfico brasileiro é mesmo essa: composto de pequenas empresas produtoras e fornecedores, que trabalham na lógica do projeto. Apenas nos últimos anos, com o investimento em desenvolvimento e em políticas que objetivam a estruturação das produtoras, é que os agentes tem conseguido pensar o ciclo de vida de suas produções – e da própria empresa – a médio e longo prazo. Essa lógica de projetos provoca a circulação dos profissionais, cujos itinerários estão intimamente relacionados às alianças afetivas construídas na gênese desses grupos. Os coletivos continuam coletivos e, mas não respondem à estabilidade conhecida no tribalismo clássico. Segundo Maffesoli (1987), o neotribalismo se caracteriza pela sua fluidez, propícios à dispersão mas que “através de sucessivas sedimentações constitui-se a ambiência estética da qual falamos. E é no seio de uma tal ambiência que, pontualmente, podem ocorrer ‘condensações instantâneas’ (Hocquenghem-Scherer)” (Ibid., p.107, grifo do autor).

Clarissa Campolina, diretora e montadora, sócia da Anavilhana (MG), comenta que

O primeiro critério, é de fato uma parceria, que já tá estabelecida e não tá estabelecida por... tá estabelecida por afetividade, mas também por um diálogo estético que é proficuo também, assim. Fora isso, eu acho que cada filme exige algumas coisas. Então, por exemplo, eu acabei de terminar um filme com o Luiz [Pretti], com muito pouco dinheiro, em vídeo e todo em Belo Horizonte. Tinha uma presença muito forte da cidade. A gente discutiu sobre, por exemplo, chamar o Ivo, mas não era um filme que caberia, eu acho, tanto em termos de produção, trazer uma pessoa de fora e tal. Aí, tem fotógrafos aqui, que lidam, que dialogam com essa cidade, que fazem parte da cidade, que olham pra essa cidade o tempo todo, poderia ser legal fazer uma nova parceria, por exemplo. (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora, 17 nov. 2016)

Então é um pouco isso, então eu acho que essas, talvez a gente tem, a gente levou bastante isso dos nossos filmes anteriores, porque era amigos, então assim, eram pessoas que já tavam (*sic*) conversando sobre cinema, já tavam (*sic*) dando opiniões sobre como fazer os filmes, antes de fazer os filmes, então assim, quando chega a hora de fazer os filmes, essa conversa já tá (*sic*) começada. Não é nada novo. Aí com as pessoas novas a gente, na verdade não precisa falar nada assim, porque já tem um clima no set, tá (*sic*) todo mundo conversando, aí a pessoa chega ali e ela se sente a vontade de conversar, falar, participar, propor coisas, sabe? E aí vai criando um ambiente mais criativo. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Vale, também, “ressaltar essa forma societal que é a *rede*: conjunto inorganizado e, no entanto, sólido, invisível, porém, servindo de ossatura a qualquer conjunto, seja ele qual for” (MAFFESOLI, 1987, p.119). Não é o fim do indivíduo, definitivamente, mas ele não pode ser mais considerado o cerne das preocupações analíticas da modernidade, uma vez que ele deixou de ser entendido como uma unidade coerente de significação. Expressei em seções anteriores minha discordância sobre a ênfase no indivíduo – e na propriedade objetiva privada, por conseguinte - dada pelos estudos econômicos clássicos, especialmente quando se trata dos circuitos culturais e artísticos da produção, dada a dupla natureza desses produtos (de consumo individual e coletivo, bens com duplo valor – econômico e simbólico). Por outro lado, as comunidades, vistas de forma tradicional de distinção também perdem, em parte, seu sentido, pois seus contornos não são mais dados com base em identidades coletivas bem definidas. Maffesoli (Ibid., p.28-29) evoca as comunidades emocionais de Weber, e acrescenta que “permanência e instabilidade são os dois polos em torno dos quais se articula o emocional”, posto que é a ligação entre emoção partilhada e a *comunalização* aberta que estabelece uma multiplicidade de formas grupais que chegam a formar um vínculo social que é, ao final, bastante sólido. Para Gabriel Mascaro, que descreve seu trabalho como um desejo de adensamento de uma pesquisa (estética, processual, técnica), que vai se aprofundando a cada realização artística, as novas associações são parte constituinte desse processo. Apesar de fazer parte do coletivo, ele sempre se sentiu apto a experimentar outras associações, o que permanece fazendo, o que não abala diretamente a composição do coletivo. Ele afirma, inclusive, que essa pesquisa – motivada por um tema, um dispositivo, um experimento, uma ideia provocada pela observação da realidade, uma vontade de conhecer um processo, etc. – não necessariamente toma a forma audiovisual, de um filme. Pode ser uma fotografia, uma instalação, uma performance.

(...) por um momento se formalizou um desejo e a ideia de que coletivo bom é coletivo que faz tudo em grupo. Eu era uma pessoa um pouco dissonante porque eu acho que arejar é importante, se deslocar é importante. E eu, basicamente, busco muito não repetir a equipe, porque eu acho que deslocamento é bom e às vezes a energia de um primeiro encontro ela é irrepitível (*sic*). Ela é posta, se você conseguir esse momento especial, todo mundo tá ali colocando tudo de si naquele momento e aquela experiência não se repete. Agora, claro, tem pessoas que eu repito também, tem trabalhos que começam com uma e muda, por exemplo: Ventos de Agosto começou com o Edu [Eduardo Serrano] e terminou com os Pretti, da Alumbramento (...) A ideia de trabalhar com amigos e pessoas que eu conheço nem sempre me conforta, como conforta pra outros diretores. Eu gosto desse deslocamento como exercício mesmo, sabe?

Pesquisadora: Mas tem um sofrimento aí, num tem?

Tem, porque é sempre um reinício de relação de sedução, né? Tipo assim, começar do zero uma aproximação e um desejo. Ao mesmo tempo você não entra num certo automático, você não vai repetir, porque eu não quero que as pessoas trabalhem comigo achando que eu quero uma coisa, porque eu posso querer mudar. E eu não quero que as pessoas achem que eu quero uma coisa porque elas me conhecem. (MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Configura-se uma espécie de associação mutualista, que evoca princípios de responsabilidade e solidariedade cuja lógica está sustentada por um cimento fraternal, construído fora das relações de trabalho, mas que se estendem até estas e vice-versa. Essa comunidade de ideias e preocupações impessoais, de que fala Maffesoli (1987, p.112), nas quais a estrutura (aqui o autor se refere à forma social comunitária), que se baseiam no sentimento partilhado por seus integrantes, é mais importante do que os interesses individuais, tem características de funcionamento e produção similares à *sociedade pólen* (BOUTANG, 2012), abordada no capítulo 2. Nelas, as trocas não se fundamentam apenas nas trocas de valor econômico, mas se assentam em práticas de solidariedade, da economia da dádiva (MAUSS, 2013), em que as operações contratuais passam por outros tipos de riqueza que não o dinheiro. As externalidades geradas por esses encontros vão além dos resultados econômicos dos primeiros filmes, cuja representação financeira pode não ter sido expressiva, mas geraram capitais imateriais suficientes a serem polinizados para dentro e para fora dos coletivos. Essa conclusão está presente direta ou indiretamente nas respostas dos entrevistados citadas acima, e podem ser reforçadas em outros trechos:

A montagem da equipe depende muito de cada projeto, assim... Todo mundo trabalha com outras coisas no cinema, né? Ivo é fotógrafo muito bem sucedido, o Pedrinho trabalha como técnico de som, já trabalhou em mais de quarenta filmes, Guto é montador e colorista, eu e Luiz somos montadores e Carol como produtora em outras coisas, não necessariamente como produção executiva, mas ela já trabalhou como diretora de produção, produtora de set, em produções de outras pessoas, inclusive em outros estados também. Já teve esse tipo de troca, assim. Então é...isso acabou que influenciou muito nas nossas produções internas, né? Porque se tem um filme que eu quero fazer, eu já tenho uma boa parte da equipe montada, né? Porque são pessoas que eu troco já há muitos anos. Elas muitas vezes já sabem qual o projeto, porque já leram o roteiro desde o seu primeiro tratamento. (PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora, 23 jun. 2016)

Eu acho que a partir daí [da residência na *Cinéfondation*, França, com o filme *Mormaço*] como diretora, eu fiz uma rede muito grande de possibilidades de coprodução. E eu já vinha fazendo também com o “A Alegria” [longa, ficção, 2010, codireção com Felipe Bragança], eu percebi que eu tinha uma rede grande de contatos internacionais, tanto de fundos, quanto de possíveis coprodutores. Eu já tava (*sic*) circulando em mercados importantes há algum tempo, e isso era interessante pra abrir com mais projetos, que não necessariamente eram meus. E essa possibilidade de escolher pessoas pra produzir, e aí isso coincidiu um pouco com a chegada do João [Paulo Cuenca] que inicialmente procurou o Felipe com uma história que era pessoal, uma história muito fascinante. Na verdade, ele tinha visto o

“A Alegria” e tinha adorado. Então por isso que ele procurou a gente. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Eu trabalho de graça só se tiver muito amor, projeto meu, projeto de pessoas que eu amo, tal, trabalho de graça, claro, dar uma força realmente, né? Mas o problema do Brasil é que as pessoas com quem você não tem a menor intimidade acham que você tem que trabalhar de graça, né? Não, veja bem, eu trabalho de graça pra quem eu amo, mas pra quem eu não conheço eu tenho que pagar as contas: meu filho tem colégio, tem transporte, comida. (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

No “Último Trago”, eu acho que foi esse o maior filme que a gente fez [valor de produção, tamanho de equipe], a gente já tinha uma ideia de algumas pessoas da equipe que já eram muito parceiras e já tinham trabalhado em filmes anteriores da gente, muitas vezes de graça; e pessoas que a gente curti mesmo o trabalho. Três, que fizeram direção de arte e figurino, tinham feito todos os outros longas e a gente adorava o trabalho delas. O Ivo, porque enfim, é nosso sócio e a gente ama o trabalho dele; e algumas outras, como a Clarissa [Campolina], que também tinha montado nosso filme anterior e a gente queria continuar com ela; e aí algumas funções específicas foram meio sendo construídas mesmo. Os meninos nunca tinham trabalhado com um assistente de direção mais experiente, e aí pra esse projeto eles tinham essa vontade. (...) E aí a gente faz meio que uma conversa geral e eu acho que foi o Ricardo que indicou o Daniel Lentine, lá do Rio, que o Ricardo tinha montado o filme dele. Fizemos umas reuniões de *Skype* e aí adoramos, resolvemos fechar. Aí uma função que pra gente era muito difícil, que era direção de produção, que aqui [em Fortaleza] a gente acha que num tem uma pessoa que seja uma excelente diretora de produção, mas a gente achava que precisava disso, porque antes eu acumulava. A gente buscou diversos nomes e no fim das contas quem fez foi a Tici [Ticiano Augusto Lima, companheira de Guto], porque decidimos buscar uma pessoa que tá aqui perto da gente mesmo, que mesmo sem essa experiência toda, talvez pegue isso como uma oportunidade. E foi ótimo. (LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora, 15 set. 2016)

É nesse mesmo sentido que operam as expectativas de recompensa dos entrevistados. De início, era um desafio pensar em suas carreiras a longo prazo, portanto, passava por longe de ser uma escolha racional. Começaram a produzir cinema quase como uma aventura juvenil, ocupando o espaço marginalizado, as franjas de mercado, sem perspectiva de futuro sólido, dado o contexto político e econômico do país e acabavam atuando em outras áreas do audiovisual e da cultura. A maioria, inclusive, atua em mais de uma função, o que sempre permitiu uma abertura para encontrar formas diferentes de manutenção entre um projeto pessoal e outro.

Eu durante muitos anos da minha vida, eu tinha absoluta convicção que a única coisa que eu podia fazer da minha vida era cinema. Muitos anos mesmo. Acho que na minha juventude inteira eu pensei: Se eu não fizer cinema eu não vou viver. (...) Imagina, você passar 10 anos fazendo um filme [Conceição, longa, ficção, 2007] que todo mundo diz que não vai ficar pronto, que não tem dinheiro... Pô, teve uma hora que eu devia 50 mil na Labocine! Imagina, hoje 50 mil é até um dinheiro que é muita grana, mas você pensa: Ah, em num sei quanto meses eu consigo. E fazendo filme com essa dívida, tal. Então acabou, eu dei uma baixada de bola, dei uma respirada, me dediquei à UFF, que eu tinha acabado de virar professor, né? (...) Acho que em algum momento a pessoa, pra trabalhar com as artes no Brasil, precisa

tá (sic) nisso, precisa ter um tesão tamanho que pô (sic), posso me ferrar no resto, mas eu tenho que fazer isso aqui. Hoje eu até já relativizo mais... (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

Eu fazia institucional...uma forma de *feedback* de grana. E aí tinha uma amiga na época que trabalhava, que era diretora de institucionais, aí eu conversei com ela e ela me chamou pra ser assistente dela. Mas eu era assistente de direção/edição, assim, acompanhava a filmagem mas também acompanhava a edição pra ficar ali pra ficar meio que sendo o porta-voz dela ali na ilha de edição. (PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora, 23 jun.2016)

A gente não tem mantido uma relação financeira de salário e tal. Eu acho que talvez fosse uma coisa que eu gostaria que tivesse. E acaba, que sei lá, a gente como dona de produtora, não sei como é que funciona contigo lá... Porque a gente vai fazendo de uma forma que acha que é e também vai deixando ali, na produtora. Até converso muito com a Luana, pra saber como é que funciona lá [na Anavilhana], sabe? E...a gente vai ganhando um salário de acordo com os projetos que vão acontecendo, que são os cachês. E a gente tem que fazer meio esse malabarismo de tentar se manter com isso. Eu trabalho com cinema desde dois mil e oito eu tenho conseguido me manter de lá até aqui sem em nenhum mês ter que deixar de pagar as minhas contas. Tô (sic) pagando minhas contas [Risos] Tudo bem, graças a Deus [Risos]. (LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora, 15 set. 2016).

A sociedade pólen se prova na medida em que esse sistema de bonificação mutualista, de caráter não financeiro, ainda é suficiente para manter a vida dos agentes como eles acreditam ser adequado. Com o tempo, as contingências sócio-econômicas e exigências da maturidade (pessoal e do grupo), bem como da política pública (institucionais) tornam-se mais definidoras da postura dessas pessoas, levando-as a repensar esse sistema e, quase que invariavelmente, respondendo à uma integração ao sistema (em maior ou menor grau). E aí os interesses individuais acabam sobressaindo-se em relação aos do coletivo.

A maioria dos entrevistados vive exclusivamente do audiovisual, alternando entre suas funções principais e as secundárias, em projetos pessoais ou dos coletivos em que atuam. Afirmam que tem sido possível manter sua subsistência, embora seja necessário manter-se – como grande parte da classe média brasileira – observando os gastos, contendo despesas. Mas a recompensa financeira não é o único critério de satisfação em relação ao trabalho, reiterando questões emocionais e ideológicas que, de fundo, revelam as motivações afetivas que os impulsionaram a trabalhar no cinema.

O que é melhor de trabalhar no cinema? Eu acho que é falar com as pessoas que eu amo, assim...e que eu tenho mais dificuldade as vezes de falar, e fazer um filme eu falo com elas. É isso. Desde de 2004, eu vivo só de filmes. Eu fico entre escrever e dirigir. E é o que me organiza economicamente a vida são os amigos. São os amigos que viraram parceiros com quem eu escrevo, e aí vou...na hora em que acabar o meu filme agora, vai ser na hora que a marina vai tá escrevendo, fazendo o filme dela, então finalmente eu vou receber algum dinheiro pelo roteiro que eu escrevi há dois anos atrás, que eu não recebi nada (risos), e a vida vai assim. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

Não é um trabalho que você vai ficar vinte anos fazendo a mesma coisa, acho isso bom. A intensidade, eu adoro a intensidade, essa relação com o outro. A intensidade da criação, né? O lugar da criação me faz parecer uma criança, assim. A gente junta aquela alegria, aquela felicidade, não é um “trabalho”, não é a imposição da vida adulta, do trabalho, da responsabilidade. Tem tudo isso, mas não é isso que vem a priori, pra mim, a priori vem a criação. E isso ainda vai pagar? Sou muito feliz por ter acesso a isso. (ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora, 09 jan. 2017).

Então eu acho que essa é a recompensa. E ver o filme pronto, ver as pessoas falarem dele, bem ou mal, ou o que quer que seja. Botar o filme no mundo. Do ponto de vista financeiro, eu vivo bem com os projetos que eu toco. Dei aulas, mas que também foi um alimento para a própria função de produtora, porque eu me senti tímida em algumas coisas, então assim, isso como produtora me deu muito mais solidez, e também a coisa de falar em público... (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016).

Eu quero ter um conjunto de filmes, sabe? Mas filmes que sejam marcantes, que as pessoas consigam guardar, que façam alguma diferença na vida das pessoas num certo sentido. Eu ainda tenho uma relação utópica com o cinema, no sentido de achar que, enfim, os filmes que mais me encantam são os filme que me levam pra outros lugares, assim, não fisicamente, não de viajar e conhecer o mundo, mas que me colocam em experiências de coisas que eu não experimentei, que me fazem refletir sobre coisas cotidianas, sobre meu país, sobre minha vida, sobre meu futuro. Então, os filmes que eu faço, eu pretendo que de alguma forma também proporcionem experiências outras que não sejam pra um público, só o público de divertimento, também possam ser divertimento, mas que não sejam só o *entertainment*. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Daqui a 10 anos? Eu quero estar fazendo filmes. Só que talvez o ideal pra mim seria que, assim, mas que, assim, eu só tenho montado filme de gente que eu tenho uma relação muito forte, mesmo, de afinidade, tanto estética quanto afetiva. Trabalho com amigos, então tenho essa sorte, assim, de ter feito bastante amizades cinematográficas. (PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora, 23 jun. 2016)

Como recompensa, é isso de ter o reconhecimento de ser uma produtora séria, que acredite num certo tipo de cinema que a gente defende, que a gente, apesar de críticas e questões que existem, a gente defende um certo tipo de pesquisa estética... (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Está claro que todos os entrevistados estão circunscritos num quadro geral institucional em que as remunerações financeiras (em forma de salário, lucros, etc.) operam em grande escala, com o poder de afetar a todos. Estão cientes de que se inscrevem num sistema de trocas, que determina alguns procedimentos em relação a suas atividades profissionais, a divisão de trabalho e os resultados esperados desse trabalho. Mas há uma ideologia implícita que, se não é romântica – aos moldes da concepção do artista desprovido de necessidades mundanas – tem suas idiossincrasias. Lordon (2013, p.99) afirma que todos os corpos assalariados se põem em movimento todos os dias por essa atividade intitulada trabalho e, nesse movimento, reside a pulsão afetiva que orienta a natureza que esse sujeito tem com sua atividade profissional. Daí, decorre que há uma consonância entre os corpos, os pensamentos individuais e os efeitos ideológicos das práticas de grupo. Em grupo, os

trabalhadores acordam, mais ou menos silenciosamente, fazerem parte do jogo institucional, mas isso não quer dizer que a instituição pode fazer o que quiser com esses trabalhadores. O sucesso da instituição, seu poder de atuação, está em sua capacidade de alcançar um efeito tal nos homens que os faz atuar segundo suas normas. Mas esse poder é, no mínimo, dialético.

O caráter orgânico dos grupos contribui para sua manutenção, mas é a gênese também suas disfunções e dissensos. Os coletivos representam agrupamentos por eleição, onde o afeto, o *conatus*, operam um papel fundamental e, analogamente, os desafetos, os desentendimentos e as rupturas, provocados por questões internas ou por pressões externas. A tradição da descontinuidade da produção e distribuição cinematográficas brasileiras, relacionadas também às políticas públicas para o setor, são fatores que pesam sobre o segmento e impactam diretamente as dinâmicas de produção e geram efeitos sobre os profissionais, também de forma individualizada.

A falta de planejamento, a espera pra fazer um filme e a falta de continuidade são muito ruins. E essa pressão, acho que também tem muita competição, né? Na área de cinema também, assim, eu acho que tá todo mundo querendo fazer o filme genial que vai pra Cannes, né? [Risos] (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Não vou esconder que eu já briguei muito pra tentar ter uma carreira profissional de cinema, mas qual é a possibilidade de ter uma carreira profissional de cinema hoje em dia no Brasil? É ganhar edital. Ou, enfim, conseguir alguns empregos. Ru já fiz alguns trabalhos como pegar e escrever roteiro, ser pago pra ajudar a escrever roteiro, pra preparar projeto. Mas é complicado, porque não tem muito esse espaço, e pra isso daí tem que ter um nível de dedicação de tempo, pra ficar cavando, né? Enfim, hoje em dia eu não sei se eu seria mais feliz com isso, eu acho que não. Eu gosto muito de dar aula. (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

A forma que a gente trabalha, que é principalmente com editais, enfim, incentivo público traz uma das maiores dificuldade. É uma burocracia que às vezes não faz sentido. Eu entendo porque tem que existir, mas tem maneiras de pensar, formas de executar esses financiamentos de uma maneira mais simples, mais em colaboração com os produtores. Eu tenho essa impressão que é distante e de que, às vezes, é como se as produtoras do país fossem culpadas de desvio de verba antes de comprovar a inocência, sabe? É meio louco, é uma coisa que eu me assustei muito quando cheguei aqui. Além de ser muito estressante... (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Esses depoimentos reforçam a tese de que a institucionalidade estatal é preponderante na dinâmica de funcionamento do campo audiovisual brasileiro. No patamar superficial, isto é, numa relação direta que associa fomento, produção e circulação, tendo o Estado como interventor/regulador numa cadeia produtiva ainda frágil em termos estruturais e de sustentabilidade. Outrossim, pesa também sobre aspectos mais operacionais do trabalho, das formas de produção e em termos psicológicos e emocionais que daí decorrem. De outra parte,

a natureza do trabalho artístico, em que uma miríade de personalidades e desejos de integração ou rejeição ao sistema institucional (formal, legal, econômico), e o fato de ser, majoritariamente coletivo – ainda mais na amostra estudada – provocam outras consequências no que concerne aos aspectos afetivos.

Nesse processo coletivo, acontece de a pessoa questionar alguma coisa e te faz prestar atenção, assim, numa coisa que você acha que é muito certa e de repente não é. Mas às vezes esse gesto, em algum momento, ou em alguns processos, ele acaba sendo opressor em vez de ser acolhedor. A Luana que fala assim: “Ah, a maior característica das pessoas é o pior defeito delas também”. Às vezes você passa da conta e um negócio que era muito legal, acaba sendo um problema [Risos]. (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora, 17 nov. 2016)

O pior é a instabilidade mesmo...emocional. Dinheiro eu tô (*sic*) cagando. Mas instabilidade emocional dá um trabalho muito grande pra mim e pras pessoas que gostam de mim, então isso é ruim. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

Às vezes eu tô (*sic*) na posição de diretor, tem um status, um *lobby*, um glamour, um glamour burro, que cega. Tem uma vaidade, tem um jogo de interesse, tem o cinema posto nesse lugar da indústria. Talvez isso seja o mais difícil, assim, a princípio eu nem acho ruim porque também é forma de lidar com o mundo, né? Faz a gente ter contato com as coisas do mundo que não são suas escolhas. Tem essa questão da opressão e do trabalho, que é muito bom, e é muito massacrante quando é ruim, porque o processo cinematográfico é intenso. A nossa jornada de trabalho é fora de qualquer padrão dos direitos trabalhistas. Ao mesmo tempo, tem um lado meu que adora essa intensidade, de não fazer mais nada durante as filmagens além do filme. Tem um grau de obsessão e de prazer, e quando as pessoas não são felizes fazendo isso, quando a equipe está insatisfeita, é quase insuportável. (ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora, 09 jan. 2017).

Tem uns humores, tem outras coisas que tão ali que não são exatamente profissionais, tem a subjetividade de cada um. Porque às vezes, profissionalmente, a pessoa chega assim: Oh, tô (*sic*) com esse problema, profissional. Mas como ela é sua amiga, talvez não, e aquilo vira um outro caroço, né? Que é a mais difícil de lidar. Porque tá todo mundo um pouco com os nervos a flor da pele. E não é tão fácil pra mim essa coisa do imprevisto, essa coisa assim: Agora! Eu preciso disso agora! (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

Nos depoimentos acima, verifica-se que o fato de trabalhar em coletividade, num trabalho em que há uma preponderância da expertise, do trabalho imaterial e da criatividade, as relações são naturalmente delicadas. Em adição, sabe-se que parte desses coletivos estão submetidos a uma espécie de antinomia de presença/ausência, condicionados pelas migrações voluntárias ou forçadas pelo trabalho e pelas escolhas pessoais. A possibilidade que os territórios em comum ofereceram para a composição desses coletivos é indiscutível: a presença amalgamou as relações. Igualmente, a possibilidade de novas conexões nessas redes que foram se formando, libertadas da imposição da presença física (não sem a ajuda das tecnologias de comunicação e informação digitais), geraram novas colaborações, novos

adensamentos, profícuos para a produção que resultou desses coletivos. Mas essas mesmas possibilidades transformaram-se pouco a pouco em dialéticas internas. No caso da Alumbramento, tem provocado dissensos que vez por outra aparecem e reaparecem, onde pesam considerações sobre a relação de trabalho/recompensa que cada componente faz em relação a si e aos outros. No caso de Gabriel Mascaro, me interessava justamente entender como se processou a mudança do modo de produção em coletivos – Símio Filmes – para a escolha de realizar seus projetos num formato de produtora na qual ele é o único sócio realizador (eventualmente Rachel Ellis cria argumentos e a Desvia iniciou coproduções para obras de outros diretores, mas a grande parte da produção é de Gabriel).

Aí a gente começa a ter sede, porque houve um momento que tinha que virar empresa. E aí eu acho que é o momento que começa um certo desgaste meu com uma coisa que era muito orgânica e começa a virar empresa. A gente começa a perceber que existe um cenário nacional, com outros coletivos, que começam a interagir. Começa também o meu desgaste com o modelo, porque eu escolhi a Símio, ou escolhi aqueles meus amigos, organicamente pra trabalhar junto e não pra virar sócio de empresa. E isso começa a não ser tão interessante, a não ser mais legal pra relação. E é também aí quando eu decido sair da Símio pra tentar montar a Desvia com outras formas de funcionamento. (MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

É...troca é muito difícil, assim, troca criativa mesmo, que faz nascer coisas pulsantes. Cada um com suas vontades e os seus desejos, e achar a coisa única que nasce disso... porque quando chega no final do processo, você já não sabe mais o que que foi de cada um porque, não é que nasceu de cada um, junta tudo e vira uma outra coisa. E é um processo de embate muitas vezes e, hoje em dia, eu acho que fica mais difícil, porque não temos mais essa convivência diária e cotidiana. Tá cada um num canto, então, muita coisa acontece na virtualidade, dos e-mails, da internet, do *Skype*, que eu acho que, muitas vezes, faz falta aquela mesa de bar, aquela birita, ir na casa do outro, poder olhar cara a cara. Eu acho que os processos ficam mais, talvez, num tempo outro com essa coisa da virtualidade. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Para a Alumbramento, essa possibilidade de continuar atuando como coletivo diante da distância geográfica que os participantes tem uns dos outros, mesmo com as consonâncias estéticas, políticas e ideológicas, eventualmente tornava-se uma questão problemática, um ponto a ser debatido internamente pelo grupo. E, mesmo as aproximações e afastamentos de um ou mais membros criaram, dentro e fora do grupo, funcionam como agravantes dessa sensação de que, a despeito da história do coletivo, das amizades que permanecem forte referência e da parceria que estabelecem entre si, algo precisa ser reconfigurado.

Nos últimos seis anos, mais ou menos, tem sido uma constante na minha vida trabalhar via e-mail, via *Skype*, sabe? Eu não tenho possibilidade de ter crise com isso. Acho que a Alumbramento é uma eterna crise com isso. Desde que começou, a gente teve inúmeras conversas sobre como é que ia ser. Uma pessoa como o Ivo, por

exemplo, que é muito da presença, ele vive da troca e não gosta de computador. Aí entra questões da organização da empresa. Tem uma série de questões que em 2010 eram grandes e a gente achou que tinha resolvido. Mas agora, é de novo, de outra forma, com outros problemas talvez, só que ao mesmo tempo na mesma pegada, que é como trabalhar a distância. Principalmente pra quem tá lá em Fortaleza. (PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora, 23 jun. 2016)

Pessoalmente, acho que essa coisa de coletivo, eu vejo que não existe atualmente, sabe? Eu não tenho mais esse romantismo... Eu acho que a gente funciona muito enquanto grupo. Mas há muito tempo isso vem rolando, e naturalmente as coisas tão se encaminhando pra outros processos, sabe? Eu vejo o Guto seguindo muito um processo dele; o Luiz em outro estado; o Ricardo em outro estado; o Ivo muito próximo aqui, mas ao mesmo tempo nesse processo de fotografia [viajando muito], entendeu? Eu acho isso muito cansativo, essa relação virtual, sabe, porque demanda tempo e dedicação, porque não estão todos aqui, discutindo as coisas... (LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora, 15 set. 2016).

Na verdade, tá acontecendo mais um momento de mudança, a Alumbramento, ela passando por um processo de...é... quase fim... e de reorganização. Há uns três anos a minha companheira Ticiania abriu uma produtora, a Tardo. Ela vem produzindo meus filmes há algum tempo. A gente tem tido discussões de reformulação, o Pedrinho e a Carol tavam (*sic*) querendo sair pra abrir uma produtora deles. O que vai acontecer com a Alumbramento é que provavelmente é que a Alumbramento vai migrar do Ceará pra Belo Horizonte e vai ficar o Luiz e o Ricardo só. (PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora. 10 nov. 2016)

Partilhas são também alimentadas de tensão e embate e há sempre a possibilidade de agência dentro desses movimentos, centrífugos ou centrípetos. Os depoimentos reiteram sempre isso. Há, em resposta, uma agência mormente determinada a efetuar ajustes que buscam naturalmente a normalização, o equilíbrio institucional – aqui, referenciado como a coesão do grupo como tal. Para Lordon (2013), ao analisar movimentos coletivos, manifestações públicas, não se trata necessariamente de esperar que o sujeito aja fora da ordem causal, mas “ (...) apenas encontrar-se determinado a fazer *outra coisa*. (...) As novas afeições produziram novos efeitos que determinaram os novos movimentos¹¹⁶” (Ibid. p.109, grifo do autor, tradução nossa). Reflexões que podem ser aplicadas também à dinâmica estrutural dos coletivos nos quais a crise é um elemento inerente à sua constituição e o caos convive com a condensação das vontades.

Nos depoimentos colhidos, parte dessa impulsão a fazer *outra coisa* vem de um balanço muito pessoal entre as recompensas que cada um tem em relação ao trabalho do grupo. De uma maneira geral, esses coletivos agrupam-se por questões de afinidade e, eventualmente expressam aversão às burocracias, às quais invariavelmente não podem fugir, posto que há uma dependência quase que integral dos procedimentos institucionais decorrentes do uso do fomento público. Quase todos os coletivos, também, são integrados por

¹¹⁶ “(...) seulement se trouver déterminé à faire *autre chose*. (...) Des nouvelles affections ont produit de nouveaux affects qui ont déterminé des nouveaux mouvements.” (LORDON, 2013, p.109, grifo do autor).

diretores/roteiristas e/ou pessoas que desempenham funções técnico-artísticas, e quase nenhum produtor. Essa é a razão pela qual, inclusive, ocorrem boa parte das coproduções entre produtoras de pequeno porte com esses coletivos, por disporem de produtores que integram o quadro societário das referidas empresas. Em geral, quando produtores integram esses coletivos, sentem o peso dessa institucionalidade quase que de forma solitária, o que influencia diretamente no balanço que fazem entre prós e contras do trabalho junto aos coletivos. Na amostra, apenas Caroline Louise e Luana são integrantes quase que desde os primórdios dos coletivos como produtoras; Rachel integra a Desvia, já após a saída de Mascaro da Símio e explica ainda que assumir essa função foi, a princípio, uma espécie de contingência; o mesmo se aplica à Marina Meliande, que assume a função de produtora dos projetos da Duas Mariola, embora defina-se prioritariamente como diretora e montadora. Vale salientar, ainda, que conforme apontei anteriormente, as facilidades trazidas pelas tecnologias de comunicação em termos de atuação à distância, abrem portas mas também fragilizam algumas relações, posto que quase sempre a maior parte das atividades operacionais e burocráticas das produtoras recai sobre quem está próximo ou na mesma cidade das sedes oficiais ou informais dessas empresas.

4.3 Processos, políticas, convenções e estéticas.

Pesquisadora: E por que *tinha* que virar empresa?

Entrevistado: Porque era quase que uma forma de existir, assim. Existir juridicamente, formalmente, frente a um mercado que começava a exigir de nós uma mudança de postura. (...) Pra passar nota, pra trabalhar, pra se profissionalizar, pra funcionar como produtora dos próprios filmes da gente. Porque também, antes disso ainda, a gente trabalha com a REC, o Pedroso faz o KFZ [KFZ-1348, longa, documentário, codireção Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, 2008], que foi uma experiência muito intrigante, assim, pra gente, de levar um pouco da nossa experiência de filme pequenininho pra a experiência de filme intermediária da REC, que transborda numa experiência muito bacana. Uma troca de experiência mesmo, de aproximação com outro *modus operandi* também. (MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Não existe razão para pensar apenas nos aspectos econômicos da cultura, mas também os políticos. Além de mim, inúmeros outros autores estão de acordo com o que propõe Frey (2003, p.08-10), que afirma que além do Estado, muitos outros agentes estão envolvidos e influenciam as artes bem como são influenciados por elas, seja direta ou indiretamente. A afirmação reforça que, na visão da disciplina econômica, essa modulação institucional tem

efeitos sobre as obras produzidas e, em assim sendo, vale a pena entender como e porque certas decisões são tomadas em relação às artes.

As artes, geradas por um mercado livre, diferem fortemente, tanto em qualidade quanto em quantidade, das artes emergentes através de decisões democráticas e das artes produzidas por decisões burocráticas e das artes produzidas por regras burocráticas. (FREY, 2003, p.09, tradução nossa)¹¹⁷

Fazer essas afirmações, e as perguntas que delas podem derivar, como problemas de pesquisa representam um esforço de pesquisa que se centra num alargamento da compreensão da forma de existir e do lugar que a arte e a cultura ocupam em nossas sociedades e de como elas se articulam com as demais estruturas sociais. Isso leva, ainda, a escrutinar as definições de Becker (2010) sobre convenção e sobre o mundo da arte. Ora, argumentei acima que o mundo da arte é amplo e feito, gera produtos que são primordialmente, gerados coletivamente. Apesar das tradições do cinema de autor, que conferem maior importância à figura do diretor (ou realizador), não há filmes de um só indivíduo. Ele dependeu, em maior ou menor grau, do trabalho, dos insumos e das matérias primas que não foram por eles criadas. Isto posto, fazem parte também do mundo da arte as instituições que delimitam o contexto em que essas obras são criadas, inclusive o sistema de regulação econômica, o impacto das tecnologias disponíveis e as formas mais ou menos estabilizadas de produção eleitas pelas produtoras. Pelo que venho expondo até aqui, a natureza dessas instituições sociais não é neutra, ela toma partido e parte de um outro regime, o regime dos desejos.

“Para melhor dizer, que as estruturas do regime de acumulação se exprimem sob uma espécie de um determinado regime de desejos e afetos” (LORDON, 2013, p.85, tradução nossa)¹¹⁸. Desejo, como um dos sentimentos fundamentais de motivação e propulsão à ação, e que, em essência, representa a condição do indivíduo de estar no mundo, sua capacidade de preservação e vida, que é também condicionada por um conjunto de elementos estruturais. O acesso à renda, para Lordon (idem), é a possibilidade de participar do mercado como espaço de trocas onde ele poderá obter satisfação de suas necessidades e desejos. O trabalho é, portanto, um meio de acesso a uma categoria específica de partilha no mundo que se não é integralmente abstrata, é em grande parte, composta e motivada por aspectos afetivos. Em sendo os homens mais ou menos similares, eles compartilham das motivações que os levam a

¹¹⁷ “The arts, generated by an unfettered market, differ strongly, both in quality and quantity, from the arts emerging through democratic decisions, and from the arts produced by bureaucratic decisions, and from the arts produced by bureaucratic rules.” (FREY, 2003, p.09).

¹¹⁸ “Pour mieux dire, que les structures du régime d’accumulation s’expriment sous l’espèce d’un certain régime de désirs et affects.” (LORDON, 2013 p.85).

submeterem-se a certas situações, estruturas pré-existentes, ou formar outras estruturas. Nesse raciocínio, voltamos à concepção de que é no seio da cultura que se formam os modos de regulação econômica, sendo estas resultantes e produtoras de formas de vida. As razões, ou melhor, as justificativas que encontramos – cada um de nós – para nos submetermos a esses modos, e ao mesmo tempo sermos dele constituintes, residem, no fundo, em nosso desejo que partilhemos uns com os outros de mantermos estruturas sociais-afetivas específicas, que passam também por aspectos elementares de sobrevivência.

A gênese dos coletivos e suas dinâmicas de organização e produção demonstram essa lógica. Anavilhana, Alumbramento, Desvia, Duas Mariola, são hoje produtoras constituídas como empresas, registradas na Ancine e operam com sócios, algumas com funcionários e submetem-se aos critérios e procedimentos burocráticos necessários atualmente para a realização de filmes e outros produtos audiovisuais no Brasil. Antes, a Anavilhana era parte da Teia, coletivo artístico de Belo Horizonte, que congregava cerca de 06 realizadores mais ou menos recorrentes. Foi coletivo informal, associação cultural, empresa limitada, com o mesmo nome (Clarissa Campolina e Marília Rocha) e, hoje, ainda existem reminiscências jurídicas desse período. Porém, a rigor, a dissidência de parte dos integrantes que trabalham mais frequentemente com cinema, gerou três empresas diferentes: Orobó (Hélcio Marins e Sérgio Borges), que depois se reconfigurou com a criação da Fractais, de Sérgio Borges, enquanto Hélcio permaneceu com a Orobó; Leo Barcelos abriu a Tanderá; enquanto Marília Rocha e Clarissa Campolina assumiram o que era a Teia Ltda., que alguns anos após a entrada de Luana Melgaço como sócia, passou a chamar-se Anavilhana. A Teia sempre foi o espaço físico coletivo que abrigava aqueles que trabalhavam diariamente na casa, parte do coletivo, embora cada um tivesse projetos que não incluíam os demais. Os custos de manutenção eram rateados proporcionalmente ao uso e havia pessoas que se alternavam na gestão dessas questões administrativas, mas era um espaço de encontro frequente em que se partilhavam também as pesquisas estéticas.

Não era nem formal, mas a gente achou que podia ser legal, a partir desse momento, todos os filmes que fossem produzidos no espaço, serem assinados com a logomarca que a gente criou, em 2003. Era uma espécie de selo do espaço. (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora, 17 nov. 2016)

Já a Alumbramento existia desde 2006, mas antes disso funcionava como associação e chegou a ter 17 pessoas como membros, embora constassem apenas duas pessoas como sócias, e congregava atividades culturais para além do audiovisual. Nesse mesmo ano,

abriram a empresa como limitada, e os custos eram rateados entre os membros, o que gerava constantes atrasos, porque nem sempre o pagamento era realizado por todos, ocasionando muitas dívidas que foram assumidas por Ivo Lopes Araújo. Já havia pessoas que tinham se mudado da cidade e não atuavam mais diretamente no coletivo, de maneira que alguns laços foram se enfraquecendo.

Porque chegou nesse momento de, teve um momento que, eu acho que a partir muito do Ythaca, que a produção do Alumbramento ficou um pouco escassa mesmo. Quem tava (*sic*) muito ativo na produção dos filmes nesse momento eram o Luiz e o Ricardo, o Pedrinho e o Guto. E aí eu acho que partiu muito do Luiz e do Ricardo, que já tinham uma crise antes das outras pessoas, de tentar deixar isso mais organizado, E aí chegou-se esse momento que quando eu entrei [2010] essas pessoas já tinham saído, restando os cinco [Ivo, Pedro, Guto, Ricardo e Luiz]. A Thais saiu e eu entrei no lugar dela na sociedade. (...) E no mesmo momento que eu entrei, entraram duas pessoas que eram a Amanda e a Vivi, como colaboradoras, que trabalhavam junto comigo. A Vivi ficou pouco tempo. A Amanda tá até hoje aqui e eu a considero membro da Alumbramento.” (LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora, 15 set. 2016)

Praia do Futuro é o nosso ato fundador, do que que a gente naquele momento tava (*sic*) pretendendo enquanto coletivo, que era todo mundo trabalhar no filme do outro. A gente sempre se encontrando pra ver as imagens juntos lá na Alumbramento, discutindo. Foi um processo criativo que todo mundo que tava (*sic*) envolvido tava (*sic*) participando de tudo, sabe? Até onde era possível, porque com dezoito pessoas, obviamente não é fácil. (...) Eu tava (*sic*), na época, encabeçando a organização, sabe? Desse coletivo todo e foi bem *punk*. Organizar as vontades, as agendas, tudo e tá (*sic*) incentivando pras pessoas fazerem, porque era sem grana, né? Então, quando é que vai filmar, quando é que tem que arranjar num sei o quê pra fazer, tal, onde é que eu vou montar, em qual computador, coisas desse tipo. (PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora, 23 jun. 2016)

Quando participamos de algo, nós correspondemos à e nos correspondemos com esse algo. Uma perspectiva de análise exclusivamente racional não tem dado conta, de forma global e eficiente, das reflexões sobre os comportamentos econômicos (o consumo, se achar melhor) dos indivíduos em sociedade. Parece mais produtivo, olhar a experiência comum, do comum, como algo que remete também (se não majoritariamente) ao que é emocionalmente compartilhado por todos, que pouco a pouco se instaura por contaminação, no corpo social e nos apresenta uma *aura*. “Isso poderia ser resumido da seguinte forma: a sensibilidade coletiva resultante em uma forma estética leva a uma ligação ética” (MAFFESOLI, 2000, p.41, tradução nossa).¹¹⁹ Mas a além de questões de organização interna, fonte de crises eventuais, há o diálogo com o exterior uma vez que as produções começam a se propagar de maneira a dar contorno estético a esses grupos com tal: coletivos que produzem obras artísticas que

¹¹⁹ “Ce que resumerais de la manière suivante: la sensibilité collective issue de la forme esthétique aboutit à une liaison éthique.” (MAFFESOLI, 2000, p.41).

guardam esse espírito de unidade, o que não quer dizer que as obras produzidas individualmente sejam homogêneas. Para Maffesoli (2000), o que importa é que nesses grupos, que funcionam por socialidade, é que suas interações e formas de se comunicar (intra e extra grupo) tendem a privilegiar o todo, “o aspecto arquitetônico e a complementariedade que deles resulta” (Ibid., p.113). Mas esse aspecto, que parece positivo, pois é o que dá a liga, o que sedimenta e apazigua as relações no cotidiano, também guarda sua problemática, visto que os produtos gerados se inserem num fluxo de circulação de mercadorias que não escapa impunemente às convenções, regras e legitimações próprias do campo cinematográficos. Daí decorrem novas confrontações.

A Luana já tinha entrado pro grupo, tinha trabalhado na , quando a Luana entrou, a Teia, a gente tirou o nome Teia pra ser Anavilhana. Aí ela trabalhou na Falta [A Falta que me faz, dir.: Marília Rocha, 2009], deu certo, e aí ela entrou pra empresa. E tinha essa demanda dela: Eu não quero fazer parte da Teia. E aí a gente na mudança de contrato mudou de Teia pra Anavilhana. Mas a gente continuou assinando Teia, como selo, embora a Falta e o Girimunho tenham sido feitos enquanto Anavilhana. Mas isso mudou. Desde 2014, quem continuou na casa e tal, achou que a gente já tava indo pra caminhos estéticos próprios e que não fazia muito sentido a gente continuar assinando Teia. Se a empresa ganhava um edital, a Anavilhana, o Serginho também ganhava com a Fractais, isso era possível pelas regras, mas não poderia ter dois filmes Teia, se a gente assinasse Teia, configuraria uma coisa estranha” (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora, 17 nov. 2016).

Em 2012 a gente foi homenageado pelos 10 anos de Teia e ganhamos um edital da prefeitura pra fazer um livro e um portal no site com as obras, com tudo mais. Acontece que no fim do Girimunho rolaram muitos atritos entre a gente. E Helvécio decidiu sair da Teia e fazer uma carreira solo sem carregar mais esse nome. Isso deu uma abalada, porque Helvécio era um cara que circulava com todo mundo. E já começamos a repensar que a gente era. Muita gente entrevistando a gente sobre a Teia. Aí nesse tanto de conversa sobre a Teia, Marília resolveu também sair dizendo que não se identificava porque eram todos muito independentes. Não dava mais pra assinar a junto. (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

Mas essas demandas da relação tensionada entre coletivo e mercado está, também, na gênese desse movimento. Se o que levou grande parte das pessoas a se reunirem sob essas dinâmicas mais livres, existia uma contradição estrutural em formalizar os coletivos como empresas. Naquele momento, na segunda metade dos anos 2000, já tinha ficado claro que o campos cinematográfico, tinha sua forma de regulação, advindo da dinâmica da comercialização das mercadorias audiovisuais, das políticas estatais e das esferas de legitimação (a crítica, os festivais, etc.).

(...) o que era ruim era que tipo, no caso da Símio, uma energia de produção que era massa, era bonita, orgânica, começou a virar uma relação confusa porque tinha uma expectativa de empresa em jogo, não eram mais só meus amigos fazendo filmes, era uma empresa, eram sócios, é diferente. No caso da Desvia, eu já monto com Raquel uma outra experiência, uma outra relação de trabalho, mas vacinada no afeto

[Risos]. (...) porque tinha já descoberto um pouco do que é bom e do que não é bom com a Símio, numa relação que ela é afetuosa mas ela é formal. Mas lá eu não escolhi, eu tava no meio do coletivo e de repente virou empresa, tipo assim, ou a gente vira ou não vão mais financiar filmes. (MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Serginho e Helvécio abriram uma empresa, Orobó, por causa do Céu Sobre os Ombros, que foi fomentado através de pessoa física, mas aí quando ele virou um longa (era um média) precisou de dinheiro de distribuição. Foram atrás de Petrobras, de ANCINE e precisavam de uma empresa e eles abriram a Orobó. (MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

A gente sempre trabalhou num núcleo que trabalhava com os projetos pessoais, bem focada nos nossos trabalhos pessoais e o que a gente poderia chamar de cinema *d'auteur* [Risos]. Não era uma produtora muito voltada pra pegar trabalhos de outras pessoas e produzir, a princípio. (...) [A primeira reorganização da empresa] foi orgânica, na verdade. Existiam pessoas, nesse grupo de sócios também, que tinham ideias diferentes do que era ser, ter uma produtora. Tinham pessoas que queriam, como nossa economia informal do cinema exige que a gente tenha nota e seja uma empresa pra, praticamente, exercer quase todas as funções no cinema e nessa época não existia MEI, por exemplo, que eu acho que fez uma diferença também nessa relação em formato produtoras, muitas pessoas queriam uma produtora mais pra isso. Outras, como eu, queriam uma produtora como um espaço de encontro, de construção de um imaginário próprio e de filmes que a gente ia levar mais adiante. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Agora, eu falo, gosto muito do Felipe e da Mariana, são pessoas com quem eu sou próximo e gosto muito do cinema deles mas, eu sou uma pessoa diferente, então naturalmente, o nosso cinema é diferente. E a gente se dá com muito afeto mas, ao contrário de outras produtoras, a gente não faz muitos projetos coletivos no conjunto, por que algumas ideia, assim, algumas maneiras de fazer são mesmo diferentes. (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

E essas condições se estendem às convenções no interior e no exterior da obra. Na relação com as instituições de fomento, com os formatos de produção e com os canais de distribuição. Reconhecido por artistas, críticos, historiadores que percebem na noção de convenção uma maneira eficaz de explicar a capacidade dos artistas e das obras, por conseguinte, de provocarem o público. Todos partilham de uma experiência estética capaz de inseri-los na mesma sintonia afetiva. As convenções permitem uma coordenação e uma organização do trabalho artístico, seja no nível técnico ou estético, e permite parte do entendimento entre os que dele participam.

Em todas estas áreas (e em outras como cenografia, dança e cinema), a emoção é tornada possível pela existência de um conjunto de convenções as quais o artista e o público podem ver quando atribuem significado à obra. (BECKER, 2010, p.54, tradução nossa)¹²⁰

¹²⁰ “Dans tous ces domaines (et d’autres comme la scénographie, la danse et le cinéma), l’émotion est rendu possible par l’existence même d’un ensemble de conventions auxquelles l’artiste comme le public peuvent se reporter quand ils investissent l’œuvre d’une signification” (BECKER, 2010, p.54).

A meu ver, a convenção opera em dois níveis: interno, da obra com seus realizadores, das dinâmicas de produção da obra; e da obra, como produto circunscrito num circuito de circulação de mercadorias e os campos que o regem, um sistema de normas e valores que pesam sobre o artista, travestido nos equipamentos, nas pessoas, nos procedimentos, na hierarquia, nas matérias-primas disponíveis, no território. É importante lembrar que, embora sejam fixas, as convenções não são forçadamente imutáveis. Há certa flexibilidade e possibilidade de negociação. Há, desse modo, um espaço de autonomia do artista (ou do grupo). Espaços onde normalmente podem surgir inovações, advinda da ruptura com a convenção (interna ou externa) ou das dificuldades que esse configuração institucional.

São muitos processos, você pega um Medo do Escuro desses, é uma loucura, filmado em 16mm, numa Fortaleza pós apocalíptica, sem dinheiro, com uma equipe, sei lá, de trinta pessoas tendo que recolher lixo e jogar lixo na cidade. E isso, esteticamente, o processo influenciou esteticamente no que é a parada final, né? Ao mesmo tempo, é muito diferente de outro filme que eu fiz com o Ivo, eu e ele dentro de um ônibus de uma banda de forró, ficar cinco dias nesse ônibus e ver o que é que sai daí. As propostas já mostram um caminho estético, e aí cada filme nasce também diferente. Mas, não sei.... Eu acho que já ter existido o cinema novo e o cinema marginal já é uma grande diferença, né? A gente poder se espelhar nisso esteticamente. Até inconscientemente, toda nossa geração é mais ou menos influenciada por esses dois cinemas, até querendo fugir deles. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Retomada é um negócio totalmente institucional, que nasceu pra suprir uma demanda, supostamente, de mercado. E na nossa geração, a gente resolveu dar uma quebrada com isso, inventar novas formas de fazer, de pensar cinema, novas estéticas, novas propostas. Normalmente as pessoas que me chamam pra trabalhar com elas são pessoas que ou fazem um cinema que me interessa, ou mesmo que seja um primeiro filme, eu já conheço minimamente. Raramente tenho propostas que não tem nada a ver comigo porque todo mundo sabe quem eu sou: “ah, o cara da Alumbramento, faz os filmes mais doidão”. Ninguém da Conspiração vai me chamar pra montar um filme deles, não faz sentido. (PRETTI, Luiz. Entrevista concedida à autora, 02 ago.2016)

Conatus é a energia de dentro em composição e confrontação com o exterior. As instituições são uma espécie de sistematização dessa energia, com o poder de dar forma – conformativa ou repressiva – influenciando o todo do sistema social. Funcionam, nessa medida, como convenções: modos de funcionamento e regulação do agir, cujas respostas vêm por adesão ou confrontação, mas nunca neutras.

A energia livre e sem amarras do *conatus* e liga e se engaja a objetos particulares não por qualquer poder de autodeterminação, mas sob o trabalho das afeições exteriores produzidos por estruturas sociais. Esta energia conativa, poderíamos dizer que é, literalmente falando, ex-ante amorfa. Ela só toma forma quando se associa às estruturas sociais, formas institucionais e relações sociais, que lhe oferece condições concretas de exercício e, portanto, configuram suas possibilidades, determinando-a a

algo – saúde, fama, fortuna (ou outro objeto a ser perseguido). (LORDON, 2013, p.96, tradução nossa)¹²¹

Naturalmente os objetivos das produções realizadas por um ou mais grupos, de forma autônoma ou em associação, variam. Diferem também na forma, mas sente-se que há uma atmosfera do que está sendo perseguido pelos realizadores. Conforme apontei acima, não é só uma recompensa financeira. Tem um valor intangível na estratégia que eles escolhem, uma ideologia de grupo, de cinema, de função que o cinema deve cumprir dentro e fora dos círculos em que se produz.

Acho uma coisa importante e que também a nossa geração, inconscientemente, quis fazer algo diferente ou, de certa forma, negar o que se chamava de cinema da retomada, que era esse cinema brasileiro, mas que respondia por padrões estéticos de qualidade fora do Brasil, isto é, fazer uns filmes bem feitos. O que é fazer filme bem feito? Filme bem feito é filme bom, filme pulsante, filme que tenha cinema de verdade, é isso, a gente trabalha muito com essa perspectiva histórica da linguagem do cinema. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Acho que todos os nossos filmes lidam um pouco com registro de filme de gênero, mas dando uma bagunçada, então, eu acho que é, os filmes novos podem fazer esse caminho de público diferente do que a gente já fez. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Eu me considero cada vez mais um cineasta experimental, que não, tô (*sic*) procurando uma linguagem, em busca de uma linguagem, e não usando da linguagem que já tá estabelecida, então eu sei quão esses festivais são importantes, não tô (*sic*) querendo descredenciar os festivais, mas sei lá, como eu tenho essa vontade de filmar em Fortaleza, de me relacionar com a cidade, eu tenho vontade de me relacionar mais diretamente com as pessoas, não quero olhar pra o público como número, sabe?" (ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora, 09 jan. 2017)

Esse entendimento, essa ética que permeia as relações e as opções do grupo refletem os formatos de produção utilizados. Nem sempre são escolhas, posto que às vezes respondem às contingências de financiamento ou uma resposta negativa a adaptar-se aos formatos canônicos. Obviamente aqui o formato comercial, o princípio do cinema industrial não prevalece, mas também não é totalmente rejeitado. É verdade que em termos de hierarquia e divisão setORIZADA do trabalho, que refletem bem o padrão industrial fordista – cujo modelo maior vem de Hollywood – , essas produções fogem à regra. Basta analisar o tamanho das fichas técnicas, reduzidas em 50%, às vezes, 70% do em comparação ao modelo tradicional

¹²¹ “L’*énergie libre* et sans objet du *conatus* se lie et s’investit dans des objets particuliers non par un quelconque pouvoir d’autodétermination mais sous le travail d’affections extérieures produites par des structures sociales. De cette *énergie conative*, on pourrait dire qu’elle est, littéralement parlant, amorphe *ex ante*. Elle ne prend forme qu’en se coulant dans les structures sociales, les formes institutionnelles et les rapports sociaux, qui lui offrent ses conditions concrètes d’exercice et, par là même, configurent ses investissements possibles en la déterminant à quelque chose – salut, gloire, fortune (ou tout autre objet à poursuivre).” (LORDON, 2013, p.96).

do cinema em grande escala: com a redução da equipe, dos orçamentos, há acúmulo de funções, improvisações em áreas artísticas e um recurso definitivo de contar com as amizades, com a rede de relações pessoais.

A gente produz tudo pela DM. Tudo, tudo, tudo. A gente aceita coproduções, a gente dialoga, acha legal, mas nada de majoritário. Eu assino produção também. Na verdade como tem essa imagem que o diretor de cinema é um príncipezinho cagando regra e desejos, na verdade assinar como produtor também você tá dando a entender que você pensou também no mundo real. Fica uma certa aura de um cinema talvez mais industrial e tal. Ah, diretor de cinema é aquele cara que fica no set apontando umas coisas, faz uns pedidos loucos e o pessoal resolve o problema pra ele. Eu não acho que isso seja ser diretor de cinema. É alguma outra coisa, não sei o que é... (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

Eu vejo diferença sim, mas não tem juízo de valor nessa diferença não. Se eu falo que eu quero ter uma equipe menor, talvez seja porque o processo pra mim vai ser mais prazeroso se eu for capaz de me aproximar de todo mundo que tá (*sic*) fazendo o filme. Aí é um lado muito pessoal, não é...porque eu acho que os filmes grandes, com uma equipe que seja mais padrão, ele funciona super bem pra muitos diretores, pro jeito que ele quer fazer, pra o que ele quer fazer. Mas no filme que eu quero fazer, em termos de processo de filme, e eu acho que o processo do filme tem a ver, vai refletir no filme final e vai ter a ver com a própria essência do filme. (CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora, 17 nov. 2016)

Foi um momento que eu comecei a pensar: vou largar o cinema, vou viver de literatura, fazer teatro. Mas aí eu tava (*sic*) com a câmera, né? E comecei a experimentar e acho que isso aí foi incrível. Hoje em dia eu acho que ter uma 5D é muito terapêutico, por que você realmente consegue fazer filmes simples, artesanais, o que é muito bom. Hoje em dia eu consigo me garantir, vou eu sozinho pra um lugar, com um tripé, com o negócio de som, pode dar uma merda porque uma pessoa sozinha tendo que cuidar de um monte de coisa pode dar uma merda, mas normalmente não dá não, dá tudo certo, fica bonito. (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

“A Misteriosa Morte de Pérola” [longa, ficção, 2014] foi um filme que eu fiz com Tici, nós dois num apartamento, essa era a equipe. A gente tava (*sic*) morando aí na França e teve um intervalo que a gente voltou pro Brasil e aí eu tive essa ideia do Estranho Caso de Ezequiel. A ideia do filme surgiu no começo de setembro, no meio de outubro eu tava (*sic*) filmando. Porque quando você vai fazer um projeto de edital, primeiro que ele já começa pedindo um projeto, um roteiro... O primeiro roteiro que eu escrevi na vida foi o roteiro do Clube dos Canibais {estreia prevista para 2017}, de 90 páginas. Antes os roteiros dos nossos filmes tinham cinco, seis páginas. Aí vai, ganha um edital, pra você receber o dinheiro um ano depois... então assim, a coisa vai um lugar... um tempo pra cada etapa que é totalmente diferente de um projeto que você tem uma ideia ali, junta os amigos e faz. O que eu gosto de pensar, é que uma coisa não exclui a outra, o lugar que eu tento pensar e me colocar, é de que eu quero continuar fazendo filmes pequenos também. (PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora. 10 nov. 2016)

A gente já pensou sobre isso [ter uma estrutura maior de empresa], mas chegou rapidamente a conclusão que talvez não precisa disso [Risos]. Eu acho que escolher os projetos certos, que a gente quer trabalhar, independente que seja sucesso, seja comercial, seja de festival, ou não, mas que a gente realmente acredite naquele projeto, que sejam processos gostosos de participar com os parceiros, com todo mundo envolvido. A gente consegue fazer o que precisa para sobreviver com essa estrutura e viver bem e tudo isso” (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016).

É a incidência das redes tecnológicas que provoca a existência de comunicabilidades mais rizomáticas e de proximidade, propiciando o aparecimento de múltiplos e pequenos projetos, por sobre ou ao lado de estruturas pesadas, instituições lentas e processos de negociação e ação pouco flexíveis. Portanto, pouco adaptados à dinâmica desses produtores emergentes, que escolheram viver nas fendas, explorando as brechas do sistema. Aqui tecnologia aparece, novamente, sob uma abordagem de uma estrutura social capaz de promover novas interações sociais, em que o seu papel é fundamental para a ideia do *learning using by using* e *learning by inteacting* já citados.

Nas nossas formas de produção, todo mundo colabora, de alguma maneira tá (*sic*) todo mundo colaborando e sem nenhum tipo de barreira, porque em modelos mais tradicionais, e mais, na indústria mesmo você tem um monte de barreira: fulano de tal, assistente, só fala com o cabeça de equipe. Um assistente nunca vai falar com o diretor, tem um monte de coisa assim, né? Que não é o nosso caso. (PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora. 10 nov. 2016)

O aprendizado, aqui, a experiência e o *know-how* estão associados ao pertencimento ao grupo, à aderência aos seus procedimentos e *modos operandi*. Com efeito, em qualquer tempo, o cinema – e as outras artes – tiveram consequências diretas da introdução de novas tecnologias. Neste caso, ela não só promoveu oportunidades de inovação, mas alterou também, o posicionamento dos agentes, capazes de transformar essa introdução em possibilidade de conversão social e vantagem mercadológica.

Essa geração internet, que baixou filme e começou a ter uma influencia muito grande do cinema asiático, europeu, mas não do europeu *mainstream*, cinema iraniano... Era Pedro Costa, os orientais, Manoel de Oliveira. E os americanos também, né? Maya Deren, Jonas Mekas, Brakhage. Então, assim, a gente é uma geração de cinéfilos que teve acesso a uma variedade de filmes muito grande. A gente podia, quase que imediatamente, ver o novo filme do Apichatpong. Então essa mistura de influências faz diferença. Lógico que a tecnologia faz diferença, é a geração que começa a fazer filme digital, depois faz filme com celular, e tem acesso ao equipamento. Isso é uma diferença muito grande e que tem a ver com o Cinema Novo, que também teve muita influência quando chegaram os equipamentos do cinema direto aqui no Brasil. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Por eu ter filmado os 3 primeiros filmes em película, na minha cabeça eu ainda fico pensando muito na economia do tempo, de filmar pouco. Eu fiquei um pouco na dinâmica película, porque eu tenho uma decupagem na cabeça. Não gosto de ficar filmando o que o digital te permitira, né? Filmar a deus dará e depois você joga pro montador, e fala: Se vira aí, meu filho. Não gosto muito não, assim. A câmera do set pra mim é um processo natural. O Jonas e a Baleia, na verdade, que é meu terceiro curta, era metade vídeo, metade película, exatamente o filme de transição. Eu decidi que eu queria filmar parte com uma textura de vídeo, que na época era uma textura mais suja, e outra metade era em película 35. Então assim, a dinâmica de filmagem

não muda tanto pra mim não, eu sinto muita falta de, quando eu vejo projeção e eu não vejo aquela batidinha da velocidade dos quadros na tela grande, isso eu acho que faz uma diferença. Não acho que uma coisa seja melhor que a outra, só porque eu sou um acumulador mesmo, de natureza. Então eu preferia que fosse acumulando, tivesse digital e película e tudo mais. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora. 11 ago. 2015)

A gente ainda filmava em película, então os primeiros filmes foram em película. O primeiro curta foi em 16mm e o segundo em 35mm. Logo um pouco depois, um pouco paralelo, quando a gente tava (*sic*) na faculdade, a gente teve um certo *boom* digital. Aí, os primeiros longas que eu fiz, que foram parte da trilogia Coração no Fogo, foram feitos em digital. o primeiro se chama “A Fuga da Mulher Gorila” [feito com R\$ 8 mil]. O segundo, que é o “Alegria”, a gente fez já num processo com um pouco mais de estrutura e aí tem essa mistura também de formatos. Eu acho que muito se deve a essa possibilidade, a esse momento histórico, que deram uma certa facilitação de processo de produção digital. E o terceiro também, tem um outro processo similar [Desassossego – Filme das Maravilhas, longa, 2011, filme coletivo]. Eu acho que isso foi um pouco definidor dos processos que a gente foi escolhendo. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

4.4 Políticas e a construção do comum.

Cada filme é um filme e a gente tentando também se reinventar. Tanto a forma de fazer, de produzir, de processos, como também no resultado. Tem uma coisa estética, política e cinematográfica que eu acho que é o que une, que é uma vontade de tá (*sic*) fazendo filmes que trabalhem com a linguagem cinematográfica. Se todo mundo gosta muito de cinema e gosta de decupagem, de pensar movimento de câmera, linguagem, filmes que tenham forma e conteúdo, que se casem com coisa política, de tá (*sic*) tentando fazer filmes. A gente olha muito pra uma forma de fazer cinema-arte, muito mais como uma forma de transgressão do que de inserção, né? E eu acho que pra encarar fazer as coisas dessa forma, como uma forma de transgressão e não inserção, tem que tá amparado por outras pessoas. Muita gente diz que não é assim, justamente do dinheiro público, porque esse dinheiro que vai ser investido nunca vai ter retorno, pra que fazer isso? Tem um discurso e muitas pessoas contra, e ficam ligadas se o filme não fez sucesso, então o negócio tá acabado. Pra conseguir ficar fazendo eu acho que sempre precisa tá junto e eu acho que é isso que mantém a gente. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016)

Derivada da concepção filosófica spinozista da relação entre experiência do mundo pelos corpos e seu encadeamento com hábitos, concatenação de ideias e produção de sentido, Lordon (2013) aponta que são as experiências cotidianas que determinam alinhamentos ideológicos e, portanto, hábitos idiossincráticos comuns.

Se, por exemplo, as condições de existência material entram, em grande parte, nas experiências diárias, então, a homogeneidade dos grupos sociais dessas afeições associadas à vida material determinam uma homogeneidade correspondente das respectivas ideias, e portanto, da atribuição de significado e de valor que se seguem

- e os “hábitos”, por consequência, são estruturados, em parte, com base numa classe. (Ibid., p.90-91, tradução nossa, grifo do autor)¹²²

Mas essa pertença, esse sentido de classe, não configura necessariamente a adesão a um projeto político único, que estabelece formas de participação tradicionais, como as representativas (sindicatos, associações, partidos), embora não se neguem a associarem-se a essas entidades, quando e se necessário. Uma característica dos agrupamentos contemporâneos, é

a efervescência do neo-tribalismo que, sob as mais diversas formas, recusa reconhecer-se em qualquer projeto político, não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão ser a preocupação com um presente vivido coletivamente. (MAFFESOLI, 1987, p.105)

Os contornos são porosos e relativamente amorfos do que aqueles vividos na modernidade e essa recusa a um modelo representativo tradicional se coaduna com a ideia empregada nos formatos de produção, em que se questionam as hierarquias e os objetivos da realização da obra. Para Felipe Bragança, o Rio Mais Cinema Menos Cenário é um exemplo disso, pois começou com uma reunião em que ele, Marina Meliande, Felipe Múcio e mais algumas poucas pessoas estavam, e passaram a criar uma movimentação à qual se juntaram outros realizadores, produtores, técnicos cariocas. Mas jamais quiseram oficializar como uma entidade representativa. Para ele, que afirma ter participação *zero* em entidades, é mais interessante

juntar pessoas em torno de ideias, e se organizar, e desenvolver ideias, e colocar em público e discutir. É uma coisa que eu faço o tempo inteiro, só que eu acho que eu não tenho que assinar carteira nenhuma de lugar nenhum pra fazer isso. As entidades tem função política e tão lá fazendo seu papel. Mas eu não, eu não tenho nenhuma relação direta com entidades. A gente vai fazendo um pouco por, talvez por missões. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora, 11 ago. 2015)

Essa ligação com as associações serve para pressionar as instituições, mas não exigem uma filiação oficial ou mesmo que haja um discurso unificado, de plena concordância com as entidades ou mesmo com o Estado, do ponto de vista ideológico.

O que aconteceu em Pernambuco, com o Funcultura Audiovisual? Ele conseguiu estabelecer: vai ter um júri independente da comissão deliberativa¹²³ que vão ter

¹²² “Si, par exemple, les conditions d’existence matérielle entrent pour une grande part dans les expériences quotidiennement faites, alors l’homogénéité par groupes sociaux des ces affections attachés à la vie matérielle détermine une homogénéité corrélative es liaisons d’idées, donc des donations de sens et valorisations qui s’en suivent – et les ‘habitudes’, par conséquent, se structurent, *pour une part*, sur une base de classe” (LORDON, 2013, p.90-91, grifo do autor).

peessoas de fora, pessoas nomeadas tanto pelo Fundarpe, quanto pelas entidades. Isso é incrível, porque isso protege esse ideia de ser um cinema mais independente. Porém, problematizando: tem pessoas que acham que isso é uma ‘panelinha’, quem faz parte da ABD¹²⁴, quem faz parte da Secretaria. Essas indicações beneficiam a gente. Eu tô sendo bem critica nesse sentido, mas, aí é uma discussão, um debate muito interessante. Porque até que ponto você tenta implementar mecanismos para que você proteja um grau de independência? Não sei até que ponto você pode falar sobre todos, mas independente, também, independente de quê? Independente de quem? Eu acho que isso que é mais interessante. (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

Era uma bagunça total esse edital do estado, com irregularidades absurdas. Aí a gente começou um processo grande de tentar acompanhar isso de perto e de ficar cobrando e de fazer reuniões periódicas. O fórum já existia, mas eu sinto que ele era muito fragmentado por pessoas de diferentes interesses e lugares, às vezes até pessoas que não produzem com frequência, mas que tem um certo apego à cadeira da representatividade. E aí eu acho que a gente tem assumido mais a frente disso. E nas últimas reuniões, basicamente era a gente, não tinha muitas outras pessoas... (LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora, 15 set. 2016)

Só porque a grana é do governo, pública, não significa que temos que estar apaziguados com isso. Pelo contrário, se o dinheiro é público, é público, não é do governo. Então, o embate é importante, tem que continuar, as coisas tem que melhorar. Temos que tá (*sic*) no embate até com quem é possível financiador dos nossos filmes. O dinheiro público, num mundo ideal, é justamente pra financiar o que não consegue ser financiado pelo dinheiro privado, né? Era para o dinheiro público financiar justamente os projetos mais ousados de linguagem, os projetos mais audaciosos, os projetos mais autorais, os projetos mais inventivos, eu acho que é esse que tem que ser o foco. E isso, os projetos de formação, os projetos que incentivam. É muito importante. (DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora, 16 set. 2016).

Esses procedimentos comuns, objeto da partilha, da comunhão dos corpos e das ideias, alicerçadas em estratégias e táticas de funcionamento da esfera privada, se legitimam como convenções num determinado espaço público. A reação da crítica especializada às suas obras, as performances políticas dos realizadores, o grau de integração que estabelecem com a regulação estatal e a sua aderência ou não aos procedimentos das políticas públicas para o setor. Sem contar que todos, em maior ou menor grau, criam estratégias de negociação com os espaços e instituições de legitimação de um circuito hegemônico, como os festivais, os canais de televisão, os agentes de venda, distribuidoras, enfim, o que comumente entendemos como mercado.

¹²³ Comissão Deliberativa é a instância máxima de decisão do Fundo de Cultura de Pernambuco. É uma comissão permanente, instituída pelo Estado, com formação tripartite, composta pelo Presidente, que é o Secretário de Cultura do Estado, e 15 assentos: 05 indicados pelas instituições culturais; 05, pelas entidades representativas dos artistas e produtores culturais; e 05 pelo governador de Pernambuco. O mandato dos membros da Comissão Deliberativa é de um ano, permitida a recondução, uma única vez, por igual período.

¹²⁴ ABD: Associação Brasileira de Documentaristas, que tem representações regionais. Houve significativa participação da ABD-PE na formulação, implementação e manutenção do Edital Funcultura Audiovisual.

Tanto o Mormaço [Dir. Marina Meliande, estreia prevista para 2018] quanto o Curva [Curva do Rio Sujo, mudou de título para Não Devore meu Coração, Dir. Felipe Bragança, estreia prevista para 2017] são projetos que, por interesse tanto meu quanto do Felipe, são um pouco paralelos nesse sentido de tentar fazer um filme de autor em que a gente controle tudo, mas que possa também dar um passinho um pouco a mais na relação com o público, ou seja, a gente quer poder ter parceiros relativamente grandes – no caso do Curva, a gente tem o Cauã Reymond como um dos protagonistas, a gente tem a Globo Filmes – porque a gente quer fazer os nossos filmes malucos, doidos, tentando chegar em mais gente. Então assim, a Globo pra gente foi essa possibilidade de: Ah, a gente vai ter uma boa distribuição, a gente vai ter uma quantidade de cópias maior do que a gente já teve” (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Era muito complicado depender de edital. No nosso esquema de fazer, que era livre, com roteiro bastante aberto, sabe? Sem querer fazer um projeto bastante formatado. Mas gente teve que aprender. Todo mundo cresce. Mas naquele momento [início das produções da Alumbramento], ficar muito preso a essas formatações e poder fazer os filmes. Então a gente aprendeu a fazer sem dinheiro. Com o tempo a gente também foi vendo a necessidade de ter dinheiro pra poder levar a frente certas ideias estéticas e de cinema... (PRETTI, Luiz. Entrevista concedida à autora, 02 ago.2016)

Sabendo que a reputação do artista e da obra se reforçam, e que é quase impossível estar submetido à lógica capitalista de circulação de bens e mercadorias, seria possível estar completamente à margem das instâncias de negociação e legitimação do campo artístico? Becker (2010, p. 276-277) classifica os artistas segundo suas relações com a execução das obras que realizam, o sistema de aprendizado, o formato de produção e a relação que aqueles estabelecem com as obras e as pessoas ligadas, em maior ou menor grau, com o mundo artístico organizado: os profissionais integrados, os franco-atiradores, os artistas populares e os *naifs*. É o mundo da arte institucionalizado que delimita as fronteiras das obras que podem ser admitidas como tal, ou seja, capaz de incluir ou deixar de fora pessoas e suas obras e as convenções do mundo da arte, e dos artistas entre si, vão de aspectos intrínsecos à obra às formas de relação com as instituições. Para o autor, o que mais diferencia um tipo de artista do outro está menos no aspecto estético ou superficial da obra, e mais na relação que o realizador estabelece com o sistema. Destaco aqui o artista integrado, que segundo Becker (2010, p.238) é aquele preparado e capaz de produzir obras canônicas (aquela cujos materiais, instrumentos, estruturas e organização são conhecidas e correspondem às expectativas institucionais), de maneira que ele não causaria inquietude àqueles que com ele contribuem e farão uma obra capaz, também, de alcançar um público vasto e favorável. Como profissional, os artistas integrados possuem atributos e capacidades para realizar a obra de arte, utilizando convenções que regem seu *métier* e, com isso, adaptam-se confortavelmente às atividades ordinárias do campo. Os realizadores estudados, entretanto, parecem estar alocados num misto de artesão e integrado, considerando-se suas escolhas estéticas, meios de inserção e

negociação como *establishment*, e a pré-disposição a manter uma postura crítica em relação às instituições com que se relacionam.

E eu sinto que dentro dessa lógica que se construiu pros coletivos e tudo mais, até por eu ter um outro trabalho, uma outra fonte de renda que me garante, eu trabalho muito numa lógica de produção de cinema cada vez mais no artesanato. Eu tento até emplacar alguns projetos maiores, mas eu sei que pra emplacar projetos maiores vou precisar de ajudas maiores. Minha estrutura não é uma média, como estão propondo pros coletivos, ou eu faço pequeno ou então alguém me arrume aí uma força pra fazer projetos grandes de verdade, porque nesse meio termo você precisa ter uma dedicação de tempo tamanha pra continuar fazendo, sobretudo pra cuidar da burocracia, né? A burocracia é toda montada pra fazer com que você vire um funcionário público à parte, você tem que ganhar editais pra continuar sendo um funcionário público, e aí as suas obrigações como funcionário público são prestar contas de editais. (CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora, 23 de jun. 2016)

A importância dos Festivais, como circuito e janela de difusão desses filmes, é percebida pelo produtores e diretores entrevistados. Sabe-se que os festivais garantem uma circulação mínima a esses filmes, e que a partir deles, é possível galgar novas janelas que venham a remunerar o filme, além de criar conexões para os próximos filmes. Alguns desses eventos possuem em sua programação atividades de mercado, e são também os festivais mais respeitados pelo segmento, a exemplo do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, Festival Internacional de Cinema de Berlim, Festival de Cannes, Festival Internacional de Cinema de Locarno, Festival Internacional de Cinema de Veneza, para citar alguns internacionais e o Festival do Rio, no Brasil. Há ainda festivais que se tornam conhecidos por sua proposta curatorial, ou por se dedicarem exclusivamente a um perfil/gênero específico de obras, como os especializados em documentários, animações, filmes experimentais, de arquivo, novos diretores, etc. Nos festivais com atividades de mercado, o produtor pode comparecer mesmo sem ter filmes na programação, o que eventualmente gera novos negócios para seus projetos ou gera oportunidades para que produtores brasileiros sejam produtores minoritários em filmes realizados em outros países. Foi assim que a *Duas Mariola*, a *Desvia* e a *Anavilhana* chegaram a fechar coproduções internacionais. Para elas, a escolha dos parceiros segue os mesmos critérios utilizados para definirem seus filmes.

Boi Neon [longa, ficção, Dir.: Gabriel Mascaro, 2015] teve coprodução com um produtor uruguaio e uma coprodutora holandesa, a partir do Cinemart [mercado que ocorre no Festival de Roterdã] que a gente participou, e que esse coprodução com o uruguaio só foi possível por causa do acordo, do edital de coprodução entre Brasil e Uruguai. Esse política da Ancine que é mais recente e foi muito positivo. Eu comecei a pensar nessa possibilidade da gente começar a entrar em projetos que a gente achava interessantes de outros lugares através desses incentivos que a Ancine tava (*sic*) promovendo, inclusive a participação de produtoras nos mercados e nos festivais, porque de outra forma, é um investimento alto pra uma produtora pequena. Então, tem isso: pessoas que tem um projeto muito muito instigante, que tem um

certo reconhecimento, tem feito coisas antes. No caso do filme português, o diretor tem vários curtas premiados, ele tem essa pesquisa com essa comunidade cabo-verdese que a gente achou muito interessante e esse é o primeiro longa deles de ficção. O uruguaio tinha uns curtas que a gente gostou muito, enfim, passou em Cannes e outros lugares, e esse primeiro longa dele. E o terceiro projeto que é o argentino, que eu conheci os produtores e o diretor em Roterdã. E eu vi o trabalho anterior dele, que tava (*sic*) em Berlin em 2014 e eu gostei muito do filme. Acho que ele tem um potencial muito grande e também temáticas e abordagens que, enfim, dialogam muito com o tipo de cinema que a gente gosta e, nesse caso eu fiquei muito apaixonada pelo projeto, pois acho que diz muito sobre o que tá rolando no Brasil hoje. (ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora. 28 set. 2016)

A decisão de produzir longas, circular com eles, distribuí-los de forma mais estruturada, pressupõe a aceitação de parâmetros e convenções estabelecidas pelo ambiente empresarial e regulatório do audiovisual. O depoimento de Luana Melgaço, que descreve o momento em que percebeu que, para trabalhar como produtora que lidaria com financiamentos públicos, e portanto uma estrutura de produção mais concreta, mais robusta no sentido de poder acompanhar um filme do início até as diversas janelas de exibição possíveis, demonstra a incidência direta das convenções legais e processuais do campo cinematográfico sobre as formas de produção desse grupo de realizadores.

Quando o Helvécio chamou pra fazer o Girimunho, que era um longa, a gente precisava de uma empresa. Quem tinha uma empresa era Clarissa e Marília. Ele já tinha uma conversa com a Sara Silveira [Dezenove Filmes], que gostava dos filmes dele e tinha a possibilidade de produzi-lo. Mas ele, enfim, queria alguém bem próximo, inclusive porque a gente podia concorrer ao prêmio aqui em Minas, no edital do Filme Minas. Daí a Sara virou pra mim e disse assim: Lulu, mas tu vai ser produtora desse filme? E eu falei: Vou. E ela: Tu tem empresa, guria? Eu falei que não. Aí ela disse: Então tu num é nada, guria. Me desculpa, mas tu num é nada. Não dá pra ser nada. Se você não tem empresa não é nada. Fiquei com aquilo martelando na minha cabeça muito tempo... O Helvécio propôs abrir uma empresa, mas para concorrer ao edital, a empresa tinha que comprovar 2 anos de experiência. Na Ancine, tinha o fato de ser estreante, que limitava o orçamento, e do filme era maior. MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora, 02 de ago. 2016)

Depois desse episódio, Luana se associou à Teia, mais precisamente à Marília e Clarissa, vindo formar a Anavilhana. Para Fornazari (2007), estruturas político-administrativas derivam de uma dinâmica social, portanto, longe de serem neutras ou puramente técnicas. Durante sua conformação institucional, “tende a tomar como dada a hegemonia de um ou mais grupos sobre outro(s) e a sua primazia na ação de mediação dos interesses” (Ibid., p.36). Trata-se de concepções e interesses conflitantes, embates no campo da concepção da cultura, como sempre se viu na história da cinematografia brasileira. É uma luta por acesso a fundos públicos de investimento e por busca de legitimidade. Então, essa negociação é incontornável.

Para Frey (2003, p.17, grifo do autor), a diferença está em olhar para a forma de constituição do campo e das leis que o regem, pois um cenário democrático poderia garantir maior equidade na tomada de decisões, se estas fossem baseadas na *liberdade artística*. Inclusive porque ele considera que é os artistas são motivados por meios intrínsecos ou extrínsecos, ou seja, as motivações externas (dinheiro, fama, poder) são tão importantes quanto as internas (motivações pessoais, desejo, vontades), destacando, ainda, que as segundas são ressonáveis pelos períodos mais produtivos e criativos dos artistas (Ibid., 2003, p.7). Comenta Bentes (2007, p.90) que:

Hoje nós temos uma oportunidade histórica de experimentar outros modelos de políticas públicas, ainda que embrionários, redes socioculturais que funcionam justamente de forma horizontal, acentrada, rizomática, organizando a própria produção. Os movimentos socioculturais trabalham com uma ideia de educação não formal como porta de entrada para a educação formal e para o trabalho vivo” (BENTES, 2007, p.90)

Porém, a realidade dos fatos, ao menos no campo cinematográfico é um pouco diferente. Porque, na linha do que comentam os Frey (idem) e Fornazari (idem), o poder de decisão segue sendo da *elite*, e que é mais importante entender como as decisões são tomadas do que as decisões em si.

Essa regionalização que é feita pelo governo federal é falsa. Porque na verdade ela é uma pulverização de orçamento, mas tem a centralização ainda da cabeça. Que tipo de filme pode ser feito, que tipo de discurso pode ser falado. Tá (*sic*) centralizado. Essa política que a gente tem agora, num primeiro momento, é importante, ela foi importante, eu falo foi porque eu acho que a gente chegou num lugar ali que ela precisa ser pensada, refletida. Ela criou um *bunker*. Porque depois, vai perdendo tudo, porque vai centralizando e quando você vê, você regionalizou sem regionalizar. Na verdade você aumenta o controle. Então você fortalece, mas fortalece de uma maneira monotônica. Aí é uma discussão filosófica mais complexa. (BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora, 11 ago. 2015)

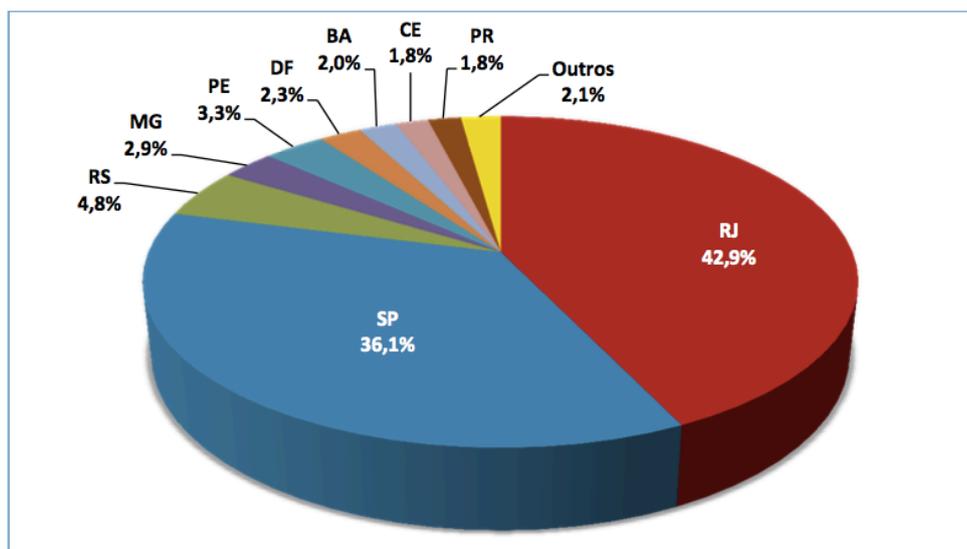
Tem projetos, por exemplo, agora no núcleo criativo, que serão dezoito meses trabalhando em roteiro e pesquisando, pra ter um projeto. Você termina com um projeto que é um projeto pra concorrer em edital. Mas ao mesmo tempo, eu já fico tentando pensar umas ideias mais simples pra realizar, de uma maneira mais rápida. Até porque, é isso, a gente nunca sabe o dia de amanhã, né? E de repente você tem uma certa abertura ali, ou você consegue financiar ali seus projetos numa política pública, que numa canetada deixa de existir, e aí? O que a gente vai fazer? (PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora. 10 nov. 2016)

Justamente porque o fundo concentra muito dinheiro, ele deveria, ele tem um comitê gestor que define as linhas, eu acho que essas linhas ainda são um pouco...é... Limitadas. (...) ele ser reembolsável eu acho que não deveria ser a regra primordial desse fundo, eu acho que se eu ganhar dinheiro do fundo setorial e ganhar dinheiro com meu filme, eu acho justo devolver uma parte do dinheiro sim, eu não vejo problema nisso, mas eu não acho que essa deva ser a regra definidora do fundo e eu não acho que essa deva ser a regra definidora dos projetos que vão ser aceitos e

avaliados dentro do fundo. (MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora, 15 out. 2015)

Vejamos, por exemplo, o gráfico 9, que aponta a participação percentual dos estados brasileiros, em lançamentos comerciais entre 2008 e 2015, considerando a média acumulada entre esses anos.

Gráfico 6 - Participação dos estados nos lançamentos entre 2008 e 2015. Fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016)



Fica ainda uma questão que sobre o Estado, porque é sempre fácil confundir democratização da cultura com democracia cultural. E já aprendemos que essa decisão, de apoiar um movimento ou outro, passa em grande parte por convicções ideológicas e também de caráter econômico, quando se trata de atribuir à cultura, parte do desenvolvimento geral de uma sociedade. Qual a escolha de um Estado, pergunta Becker (2010, p.199), investir numa ideia intelectual de arte, da alta cultura, e fazer com que ela seja vista e apreciada por um número maior de pessoas? Ou investir no pluralismo, apoiando uma variedade grande de expressões culturais desejadas por uma fração importante da sociedade? Trata-se, antes de tudo, de adotar instrumentos de análise que não deixem de fora o que não é imediatamente percebido pelo mercado como capital ativo circulante. Só o Estado é capaz e apto a fazê-lo. Trata-se, também, de abrir espaço para inovação, sem que dele se espere que venha, forçosamente, um rendimento a curto prazo. Inovações que surgem como reação às formas imperfeitas do mercado, quando os empreendedores enxergam oportunidade onde muitos veem crise.

CONCLUSÃO

Alice dirigiu-se timidamente até a porta, e bateu.
 "Não adianta nada bater", disse o Lacaio, "e por dois motivos.
 Primeiro, porque estou no mesmo lado da porta que você,
 segundo, porque eles estão fazendo muito barulho lá dentro,
 ninguém vai ouvi-la.
 (Alice no País das Maravilhas, Lewis Carroll)

Eis que, depois desse tempo de preparação e produção, é chegado o momento em que o realizador se pergunta: “E agora, qual o destino do meu filme?”. Analogamente, sinto-me tentada a perguntar-me o mesmo, e igualmente no escuro. Mas há algumas pistas no mapa, conclusões que nos chegam depois de um tempo decorrido do percurso, e que ajudam a pensar uma estratégia para chegar aos almejados objetivos.

Os mercados de arte e cultura, na realidade, estão longe de serem ideais como aqueles apresentados pelas teorias de livre mercado. As externalidades são difíceis de prever e mensurar, o risco é parte importante do negócio, não há equidade entre os agentes e há tendências monopolísticas. Há sempre, ainda, a dinâmica das esferas de legitimação, que assumem um papel ambíguo: podem, igualmente, contribuir para o *establishment* ou reconhecer uma *inovação* no seio da homogeneidade do mercado. O papel do Estado, a priori, é estar na regulação das duas tendências (homogeneização vs. diversificação) dos circuitos culturais, a fim de tomar decisões que corrijam as falhas e promovam um ambiente propício à diversificação, democratização e desenvolvimento de um setor.

Não se pode negar que a paisagem do audiovisual brasileiro desperta euforia na corporação, mas muitos ainda observam com certa desconfiança e um pé atrás. No fundo, há sempre o sentimento de que anda-se a passos lentos, a tentar reeditar medidas já utilizadas no passado, associado a uma percepção da fragilidade da política, sempre à mercê das “desventuras em série” dos governos brasileiros. Talvez porque, a visão econômica que tem se sobressaído na condução e avaliação das políticas em vigor são, de fundo, mais ideológicas do que rigorosamente baseadas em análises da economia. As distribuidoras brasileiras, por exemplo, lançam quase a mesma quantidade de filmes que as empresas internacionais do setor, anualmente; porém, ficam apenas com cerca de 25% total da renda gerada no mercado interno.

A política audiovisual que dedicou-se a privilegiar as produções de grandes números (de orçamento robusto e destinadas aos grandes públicos) já se provou ineficiente para atingir o objetivo almejado, aquele de desenvolver um mercado interno de base industrial, norteado

pelos resultados das salas de cinema, e que seja capaz de disputar espaço, em pé de igualdade, com o filme norte-americano. A balada não é nova. É tão conhecida quanto as fórmulas narrativas do novela/*blockbuster* brasileiro. Sem atacar, efetiva e diretamente, o elo da distribuição, não há muitas saídas. Inclusive porque me parece pouco lógico exigir que todos os filmes de longa-metragem, financiados com recursos do FSA, sejam lançados em salas de cinema, quando há pelo menos dois aspectos impeditivos de resultados satisfatórios:

- i) a oferta de distribuidoras independentes, isto é, não ligadas às *majors* aumentou discretamente nos últimos anos, incluindo novos players como Vitrine Filmes, Livre, Tucumán, entre outras, está longe de ser capaz de absorver a totalidade da produção independente que não se adequa ao perfil das grandes distribuidoras;
- ii) embora o parque exibidor brasileiro tenha crescido, inclusive em termos de digitalização das salas, o percentual de municípios com acesso a salas de cinema ainda é ínfimo em relação ao território nacional. Além do mais, os preços de ingresso (média de R\$ 13,50) chegam a ser proibitivos para as chamadas classes C, D e E;

De uma maneira geral, o consumo de filmes em salas de cinema tem se tornado restrito, frente a outras formas de consumo de produtos audiovisuais, sobretudo nas gerações mais jovens, cujo perfil migrou para consumos individualizados e sob demanda. É verdade, também, que na história do país a frequência nas salas está diretamente relacionada à estabilidade econômica, e tem experimentado um crescimento relativo (comparado aos períodos dos anos 1990 e início de 2000) nos últimos 05 anos, mas esse crescimento segue atrelado a grandes municípios e capitais. Essa constatação deveria levar a uma pressão maior de produtores e distribuidores para o uso de outras janelas do audiovisual brasileiro.

Tanto as entrevistas quanto a observação empírica do mercado demonstram que as janelas de exibição por internet, seja em computadores pessoais ou *smart TVs*, ainda está aquém do potencial de consumo do meio, mal aproveitada pelos agentes produtores e distribuidores. Esse consumo, aliás, está em geral associado a pacotes de programadoras de TV por assinatura, o que indica um crescimento contínuo de consumidores nos próximos anos.

A separação do cinema brasileiro com a televisão aberta operou-se, de diversas formas, com diversas motivações. Talvez a grande mudança estrutural no quesito exibição nos últimos anos tenha sido a Lei 12.485/11, a lei da TV paga, que impulsionou a circulação de

obras audiovisuais de produção independente, abrindo novas possibilidades de negócios para muitas produtoras de conteúdo. Porém, é impossível não registrar a pífia participação da TV aberta na difusão de conteúdo brasileiro independente, fruto da falta de regulação do segmento, cujas tentativas de fazê-los são sucessivamente enterradas pelo lobby do setor, a exemplo do ocorrido com o projeto da Ancinav. Mais uma prova de que os mercados são imperfeitos (para quem não está do lado hegemônico) e só se tornam mais ou menos equânimes quando se garantem sistemas de ajuste dessas falhas, o que exigiria uma postura mais firme do Estado, que no Brasil, vem revestida de aspectos políticos-ideológicos.

Reiterei em diversas oportunidades que as tecnologias de comunicação e informática operaram mudanças estruturais e simbólicas na forma como produzimos e consumimos as mercadorias, formando redes de sociabilidade que orientam nossas vidas.

“Vivemos uma reestruturação produtiva e isso se torna claro na cultura, já que ela é hoje o lugar do trabalho informal (não assalariado), com o primado do trabalho imaterial. São grupos, redes e movimentos que trabalham com informação, comunicação, arte e conhecimento e que não estão nas grandes corporações. Esse contexto exige novas agendas estratégias sem as forças imediatistas do mercado nem as decisões centralizadas demais do Estado – uma radicalização da democracia estimulando a produtividade social” (BENTES, Ivana. 2007, p.89)

O que se discute não é apenas o aspecto econômico da introdução das tecnologias digitais no segmento cinematográfico, mas sua dimensão social, sua capacidade de ressignificar as interações culturais. Uma vez que ela não é neutra, tão pouco autônoma, rejeita inevitavelmente a concepção, por derivação, de que o progresso técnico é uma sucessão de fases necessárias de um estágio mais baixo de desenvolvimento para o mais evoluído, ideia que é implicitamente relevante às teorias do desenvolvimento baseadas na centralidade do crescimento econômico por meio do progresso técnico. Se concordamos que o trabalho imaterial e a presença humana são essenciais na produção de riqueza no capitalismo contemporâneo, o desenvolvimento integral nasce justamente da capacidade de gerir os *inputs* tecnológicos e explorá-los mercadologicamente que criam oportunidades para a inovação, responsável último pelos avanços sociais e econômicos.

A questão é que os instrumentos escolhidos para a gestão e avaliação da produção cultural permanecem majoritariamente atrelados à uma visão tecnocrática e um objetivo de desenvolvimento que privilegia pouco a capacidade de inovação e experimentação do setor. Essa visão é incongruente com a dinâmica e a velocidade em que produtos, pessoas e valores circulam no mundo, no qual as trocas são cada vez mais imateriais e centradas no conteúdo do que no suporte. Alguns entrevistados foram enfáticos a afirmar que sem dúvida as TICs foram

de impacto positivo sobre suas formas de produção e circulação, mas que o mais importante é saber que eles podem acumular processos ao invés de abandonar os antigos pelos novos.

Existe uma incongruência entre a estrutura (estado-nação) e a realidade. A primeira quer uniformizar, sob o argumento da necessidade de ordenar e garantir isonomia, as formas de participação, de produção e, em última instância, de existência. Enquanto a segunda, a vida cultural, está em fluxo constante, na mesma medida da mobilidade de pessoas, informação e mercadorias. Na opinião de vários pesquisadores de área, o Estado, em geral, apresenta uma miopia no tratamento das heterogeneidades, e, na tentativa de dar ordem, limita sua capacidade de fomentar inovação, tendendo a condicionar as atividades a metas quantitativas, capazes de gerar retorno a curto prazo. Em termos práticos, as políticas ficam condicionadas a resultados quantitativos, espelhadas num ideal de eficiência econômica o que, em última instância, limita a capacidade de inovação como um todo do campo. O empreendedor *schumpeteriano*, ao contrário, faz da mudança uma prioridade, sua capacidade de gerar vantagens comerciais a partir da gestão da introdução de novas tecnologias e os trabalho imaterial que dá sentido a elas. Essa falta de sincronia entre objetivos institucionais, os resultados que buscam e a liberdade que deveria ser garantida às artes acaba levando a um movimento de gradual perda de capacidade inovativa e espontaneidade dos coletivos que já surgiram e vão continuar surgindo. Com o tempo, a pressão para se adequar – no nível individual e coletivo – como profissionais e como empresas, alteram a lógica de funcionamento dos grupos, promovendo o aparecimento de dissensos.

Próprio do ambiente informal, para retomar a metáfora astronômica, nossos objetos estão dispostos mais como numa nebulosa do que numa galáxia em que cada elemento tem um lugar e papel definidos. Socialidade; união em pontilhado; partilha. Nebulosas são territorialidades em que elementos soltos se amontoam quase aleatoriamente, atraídos pelas massas de seus corpos, tornando-se densas o suficiente para tornarem-se estrelas, planetas e sistemas de complexo funcionamento, que misturam autonomia e estabilidade.

Mesmo sabendo que parte dos grupos estudados apresentam ainda características de coletivos, sua existência está condicionada à essa ordem maior, que acaba por forçar sua reconfiguração ou formatação. Para existir, é preciso adequar-se, submeter-se às normas e convenções. De outro lado, há a o desejo claro de alguns em se diferenciarem, de fazerem novas conexões, criar sistemas autônomos, mesmo que para isso venham a se agrupar em novas galáxias. Nem sempre, portanto, o aspecto arquitetônico do grupo permanece: cede às paixões ou às instituições.

se a dinâmica democrática gera tensões permanentes, no universo da cultura essas tensões parecem ganhar contornos fortes, o que se reflete no permanente conflito, próprio da política cultural, entre a manutenção das tradições, da memória, do patrimônio, dos cânones das instituições, do consagrado – mesmo das culturas popular e periférica vistas sob uma ótica cristalizada – e os novos desejos e necessidades da multiplicidade de sujeitos e grupos que compõem a sociedade, das suas experimentações, dos seus espaços de visibilidade. (OLIVEIRA, 2016, p.115)

Trabalho e vida formam um binômio produtivo-hedonista da sociedade contemporânea. Mas nada assim tão despojado e inocente a ponto de despir-se das pressões, do disciplinamento e da institucionalização, cada vez maiores que se operam no mundo contemporâneo. A saída encontrada pelos marginalizados, de fazer do precário seu diferencial, não é senão uma tentativa político-existencial de participar da esfera econômica. É nesse sentido, conforme apontei antes em alguns momentos, um assujeitamento ao precário como condição de trabalho, o que nos leva a questionar se o sentido de carreira é repensado apenas por questões ideológicas, senão também por contingências históricas, políticas ou sociais. Se não há ganhos diretamente financeiros, buscam-se outros. Ou, de outra forma, uma recusa racional ao modelo tradicional de trabalho (carteira assinada, 8h, garantias e pouca liberdade). Uma das formas de capital tem sido o simbólico, que passa também por estratégias de autolegitimação dos grupos, cuja origem está tanto em seus históricos ligados à crítica, à produção teórica e pelos reforços do trabalho colaborativo entre eles.

De uma forma ou de outra, a empresa capitalista garante suas formas de lucro, enquanto esses respiros para fora da água se multiplicam nos circuitos culturais. Tensões? Sempre. Para dentro e para fora dos grupos, entre eles próprios e entre eles e o Estado. Mas só do atrito nasce o fogo, aquele mesmo que Prometeu nos concedeu.

Os frutos dessas dinâmicas já estão sendo colhidos. Todos parecem conseguir viver de seus trabalhos, dentro dos formatos que lhes parecem mais adequados a cada momento de suas carreiras. Para o futuro, resta-me conseguir mais fôlego (recursos, tempo, etc.) para tentar traçar as estratégias de circulação e valorização empregadas nas produções desses grupos, observando o desempenho que obtiveram em termos simbólicos e financeiros de forma detalhada.

O que vem agora? Por hora, “*La nave va*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(ABTA), **Associação Brasileira de TV por Assinatura**. Mídia Fatos – 2015. Documento publicado no portal da ABTA. Data não informada. Disponível em: <<http://www.midiafatos.com.br/2015/tvporassinatura/index.html>> Acesso: 15.jan.2017.

_____. **Dados do Setor**. Documentos publicados no portal da ABTA. Data não informada. Disponível em: <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp> Acesso: 15.jan.2017

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain?** Trad.: Maxime Rovere. Paris: 2008, Éditions Payot et Rivages. 43p.

ALENCAR, Bruna de. **O novíssimo – e inclassificável – cinema brasileiro no CINUSP**. USP. 15.mar.2013 Disponível em: <<http://www5.usp.br/23909/o-novissimo-e-inclassificavel-cinema-brasileiro-no-cinusp/>> Acesso: 29.mar.2017

AMÂNCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. In: ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf> Acesso: 20.nov.2016

AMATRIA, Gonzalo de Pedro. **Pedro Costa: “La idea de que el cine es caro es mentira”**. El Español. 22. set. 2016. Disponível em: <http://www.elespanol.com/cultura/cine/20160922/157484483_0.html> Acesso: 26 set. 2016

(ANCINE), Agência Nacional de Cinema. Observatório do Cinema e Audiovisual. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/Anuario_2014.pdf> Acesso: 10 dez. 2015a.

_____. **Programa Brasil de Todas as Telas vai investir R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual**. Imprensa. 27.jul.2014. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilh-o-no-setor-audiovisual>> Acesso: 01 out. 2014a

_____. **Conheça o Programa Brasil de Todas as Telas**. Imprensa. 02.jul.2014 Disponível em: <<http://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conhe-o-programa-brasil-de-todas-telas>> Acesso: 02.jul.2014b.

_____. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual. O Brasil de todos os olhares para todas as telas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf> Acesso: jan. 2017.

_____. **Valor adicionado pelo setor audiovisual**. Estudo anual 2015 (Ano Base 2013). Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/valor-adicionado-pelo-setor-audiovisual>> Acesso: 27 nov. 2015b.

_____. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2015**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf> Acesso: 25 jan.2017.

_____. **Informe de Acompanhamento de Mercado. Informe Anual Preliminar 2016**. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_anual_preliminar_2016.pdf> Acesso: 27 mai.2017

_____. **Bilheteria cresce e filmes brasileiros batem recorde de lançamentos em 2016**. Imprensa. 30.jan.2017. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala->

imprensa/noticias/bilheteria-cresce-e-filmes-brasileiros-batem-recorde-de-lan-amentos-em-2016> Acesso: 27 mar.2017.

___ **Medida Provisória 2228-1/2001.** 6 set. 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 03 set. 2014.

ANDREW, Dudley. **Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema.** 2013. 53p. Mimeo.

(APRO/SEBRAE/FDC), Associação Brasileira de Produção de Obras Cinematográficas, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, Fundação Dom Cabral. **Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil 2016.** Brasil, 2016. 310p. Disponível em: <[http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf)>. Acesso: 01 dez. 2016.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje.** In MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Mercado.* São Paulo: escrituras Editora, 2010. pp. 15-35.

___ **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.** São Paulo: Hucitec Editora, 2013. pp. 21-69; 75-113.

___ **O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor.** In: *Revista Significação.* 2009. n.32. pp. 119-135.

BAHIA, Lia. **Discursos Políticas e Ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro.** – Rumos Pesquisa. Org. da Coleção Lia Calabre. São Paulo: Itáu Cultural, Iluminuras, 2012. 228p.

BAYARDO, Rubens. **Cultura & desarrollo: nuevos rumbos o más de lo mismo?** In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura. Visões Multidisciplinares.* Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 71-95.

BECKER, Howard. **Les Mondes de l'art.** Trad.: Jeanne Bouniort. Flammarion: Paris, 2010. 380p.

BENHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura.** Trad.: Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 194p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 225p.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo.** São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BOLAÑO, César. MANSO, Anna Carolina. **Para uma economia política do audiovisual brasileiro.** Cinema, televisão e novo modelo de regulação da produção cultural. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Economia Política.* São Paulo: Escrituras Editora, 2009. pp. 87-99.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas.** Introdução, organização e seleção: Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 183-221; 269-336.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009. pp. 15-33.

___ **Wikipolítica e economia das abelhas. Informação, poder e política em uma sociedade digital.** 2012. Mimeo. 25p.

BOUTANG, Yann Moulier. **Revolução 2.0, comum e polinização**. In: COCCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita (orgs.). *Revolução 2.0 e a crise do capitalismo global*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. pp. 75-93.

_____. **Wikipolítica e economia das abelhas. Informação, poder e política em uma sociedade digital**. In: ALBAGLI, S. e MACIEL, M. L. (org.), *Informação, Conhecimento e Poder, mudança tecnológica e inovação social*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

BRANT, Leonardo. **Uma abordagem multidimensional para a atividade cultural**. In: REVISTA OBSERVATÓRIO CULTURAL/OIC – n. 6. (jul./set. 2008). São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008. pp. 74-81.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **Instituições, bom estado e Reforma da Gestão**. In: ARVATE, Paulo; BIDERMAN, Ciro. (orgs.). *Economia do Setor Público no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004. pp. 3-15.

BRODY, Richard. **The New Yorker. “Kristen Stewart and the Movie Actor’s Dilemma”**. 9. abr. 2015. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/kristen-stewart-and-the-movie-actors-dilemma> . Acesso: 27.nov. 2015

BURITY, Joanildo. **Cultura e Desenvolvimento**. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura. Visões Multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 51-65.

CAILLER, Bruno. **De la coadaptation des producteurs de cinema et des diffuseurs dans les années 1990**. In: CRETON, Laurent (org.) *Le cinema à l’épreuve du système télévisuel*. Paris: CNRS Éditions, 2002. pp.43-55.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública**. pp.71-84. In: BARBALHO, Alexandre. et. al. *Cultura e Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007. pp.87-107.

_____. (org.). **Políticas culturais : informações, territórios e economia criativa**. Trad. Carmen Carballal. São Paulo : Itaú Cultural ; Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. 244 p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4a ed. São Paulo: EDUSP, 2003. 416p.

_____. **La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia**. Madrid: Katz Editores, 2010. 264p.

_____. **Creativos, Precarios e Interculturales**. Palestra proferida no evento “O Ato Criador”, Rio de Janeiro, 14 de abril de 2015.

CANCLINI, Néstor García. URTEAGA, Maritza. (coords). **Cultura y desarrollo**. Una visión crítica desde los jóvenes. Buenos Aires: Paidós, 2012. 209p.

CANCLINI, Néstor García; CRUCES, Francisco. POZO, Maritza Urteaga Castro. (coords). **Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales. Prácticas Emergentes en las Artes, las Editoriales y la Música**. Fundación Telefónica, 2012. Madrid, España. Editorial Ariel, S.A., 2012a. Barcelona, España. pp. 3-63.

CARDOSO, Adalberto. **Ensaio de Sociologia do Mercado de Trabalho Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. pp. 09-113.

CARTA DE BRASÍLIA. Um manifesto do cinema brasileiro. Documento publicado na íntegra na notícia “Pós-capitalismo no Festival de Brasília?”. Documento publicado no Blog Outras Palavras em 26 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/blog/2014/09/26/pos-capitalismo-no-festival-de-brasilia/>>. Acesso: 01.out.2014

CARTA DE TIRADENTES. Petição Pública. Data de publicação não informada. Disponível em: <<http://www.peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=TIRADENT>> Acesso: 29.mar.2017

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O longo caminho.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 236p.

CARVALHO, Leandro de. **A estreita relação entre tecnologia e produção cultural: aspectos sociais da tecnologia, ampliação de capacidades e ressignificação de interações na cultura.** In: MAKIUCHI, Maria de Fátima Rodrigues (org.). Políticas Culturais, desenvolvimento e construção democrática. Brasília: UNB, Observatório de Políticas Públicas Culturais, 2016. pp. 155-176

COCCO, Giuseppe. PATEZ GALVÃO, Alexander. SILVA, Gerardo. (orgs.). **Capitalismo Cognitivo. Trabalho, redes, inovação.** Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. pp.8-14;

_____. **A nova qualidade do trabalho na era da informação.** In: LASTRES, Helena M. M.; ALBAGLI, Sarita. (orgs.). Informação e globalização na era do conhecimento. Rio de Janeiro: Campus, 1999. pp. 262-289.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. 159p.

_____. **Você acredita em cultura?** 2011. Mimeo.

CORSANI, Antonella. **Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo.** In: COCCO, Giuseppe. PATEZ GALVÃO, Alexander. SILVA, Gerardo. (orgs.). Capitalismo Cognitivo. Trabalho, redes, inovação. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. pp. 15-32.

COSTA, Frederico Lustosa da. **Reforma do Estado e contexto Brasileiro. Crítica do paradigma existencialista.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. 256p.

COSTA, Mannuela. **Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/2011, a Lei da TV paga, no Brasil.** In: REBECA-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 4. Ed. 7. Jan-junho, 2015. pp. 356-380.

_____. **Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil.** Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 10, p. 130-139, 2013a.

_____. **Cinema na contemporaneidade e estratégias para o cenário pós-industrial.** In: Comunicación, políticas e industria: Actas del VIII Congreso Internacional de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura / Luis A. Albornoz... [et.al.]. - 1a ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013b. E-Book. pp. 141-152.

CRETON, Laurent. **Cinéma et Marché.** Paris, France: Armand Colin, 1997. pp.07-84

_____. **Economie du Cinéma et de l'audiovisuel.** Resumo de aulas. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris, 2011 (mimeo).

_____. **De l'indépendance en économie de marché: le paradigme stratégique en question.** In: CRETON, Laurent (org.). *Théorème 5. Cinéma & (In)Dépendence. Une économie politique.* Revue de l'IRCAV – Université Paris 3. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998. pp. 9-26.

_____. **Filière cinématographique, secteur télévisuel, et industries de la communication.** In: CRETON, Laurent (org.) *Le cinema à l'épreuve du système télévisuel.* Paris: CNRS Éditions, 2002. pp.9-41.

DANTAS, Marcos. **Informação como trabalho e como valor.** *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, Rio de Janeiro, 2006, no 19, pp. 44-72.

_____. **Milionários nada por acaso. Capital rentista e apropriação do trabalho artístico nas redes do espetáculo.** *Revista EPTIC*. Vol. XIII, n2. Maio-ago, 2011. Disponível em: <http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/vol.XIII,n2,2011/MarcosDantas.pdf> Acesso: set.2014;

_____. **Mais-valia 2.0 . Produção e apropriação de valor nas redes do capital.** *Revista EPTIC*. Vol XVI, n2. Mai-ago.2014. Disponível em <http://marcosdantas.com.br/conteudos/mais-valia-2-0-producao-e-apropriacao-de-valor-nas-redes-do-capital/>. Acesso: set.2014

DU GAY, Paul (edt.) HALL, Stuart. *et al.* **Doing Cultural Studies. The story of the Sony Walkman.** Londres: Sage Publications, 1997.

DU GAY, Paul (edt.) NEGUS, Keith. *et al.* **Production of Culture/Cultures of production.** Londres: Sage Publications, 1997. pp. 1-10.

DUPUIS, Xavier. **Culture et Développement: de la reconnaissance à l'évaluation.** Paris: UNESCO, 1991. 174p.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp. 146-171.

_____. **A ideia de cultura.** Trad.: Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 184p.

EARP, Fabio Sá. **O espectador eventual: notas sobre a demanda por cinema no Brasil.** In: *Políticas Culturais em Revista*, 1 (2), 2009. pp. 77-87.

ELSH, Brian W. W.; BUTORIN, Pavel (eds.). **Dictionary of development. Third World Economy, Environment, Society.** Vol. One A-I. Gerland Publishing, INC.: New York, 1990. Verbete: Development (pp. 310-314).

FEIGELSON, Kristien. **La Fabrique Filmique. Métiers et Professions.** Paris: Armand Colin, 2011. pp. 05-30; 71-93; 135-238.

_____. **Le cinéma cathodique.** In: CRETON, Laurent (org.) *Le cinema à l'épreuve du système télévisuel.* Paris: CNRS Éditions, 2002. pp.137-149.

FEIGELSON, Kristian. LAMBERBOURG, Adeline. **La Fabrique filmique. Les coulisses des tournages.** In: CRETON, Laurent (dir.). *THÉORÈME*. Vol. 12. *Cinéma et Stratégie Économique des interdépendances.* Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2008. pp. 103-122.

FLICHY, Patrice. **Les Industries de L'imaginaire.** Pour une analyse économique des médias. Press Universitaire de Grenoble: Grenoble, 1991.

FLORES, Mariana. **Cinema Injeta R\$ 19 Bilhões por Ano na Economia Brasileira, Mostra Estudo Inédito.** O Globo. 09.set.2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/cinema-injeta-19-bilhoes-por-ano-na-economia-brasileira-mostra-estudo-inedito-13874048#ixzz3CpM57pXl>. Acesso: 06.out.2014.

FOREST, Claude. **Indépendance: enjeux symboliques et jeux sociaux au sein de la filière cinématographique. De la dépendance économique à la pendance symbolique.** In: CRETON, Laurent (org.). *Théorème 5. Cinéma & (In)Dépendence. Une économie politique.* Revue de l'IRCAV – Université Paris 3. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998. pp. 27-38.

FORNAZARI, Fábio Kobl. **O lugar da imagem.** ANCINE, ANCINAV e o desafio da regulação do audiovisual no Brasil Fábio Kobl Fornazari. Dissertação de Mestrado (mimeo). Escola de Administração de Empresas de São Paulo. 2007. Orientadora: Regina Sílvia Viotto Monteiro Pacheco. 50p.

_____. **Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil: o caso Ancine e Ancinav*.** In: RAP- Revista de Administração Pública. Rio de Janeiro 40(4). Jul./Ago. 2006. pp. 647-677.

FRAMEWORK FOR CULTURAL STATISTICS – UIS – Unesco Institute for Statistics – Disponível em: <http://www.uis.unesco.org/culture/Pages/framework-cultural-statistics.aspx>. Acesso: ago. 2014

FRANCO, Luiza. **“O cinema atual não é independente”, diz ex-curador do Festival de NY”.** Folha de São Paulo. 30.ago. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1674915-o-cinema-atual-nao-e-independente-diz-ex-curador-do-festival-de-ny.shtml> Acesso: 27.nov.2015

FREY, Bruno S. **Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy.** Nova Iorque: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2003. pp.1-48.

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco in www.fundarpe.pe.gov.br Acesso: 10 abr. 2012.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico.** Originalmente publicado em 1974, Paz e Terra, Rio de Janeiro. In: Essencial Celso Furtado. Org., apresentação e notas: Rosa Freire d’Aguilar. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. (pp. 167-175)

_____. **Acumulação e criatividade.** Originalmente Cap. 5 de Criatividade e dependência na civilização industrial. Sp, cia das letras, 2008). In: Essencial Celso Furtado. Org., apresentação e notas: Rosa Freire d’Aguilar. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. (pp. 461-472).

_____. **O desenvolvimento como ponto de vista interdisciplinar.** Originalmente publicado em Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro, v.10, 1979. In: Essencial Celso Furtado. Org., apresentação e notas: Rosa Freire d’Aguilar. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. (pp.197-235)

GALT, Rosalind. SCHOONOVER, Karl (eds.). **Global Art Cinema. New Theories and Histories.** New York: Visage/Oxford Press, 2010. pp. 3-27.

GARZA, Arminde de La. **Interpreting Independence in Latin American Cinema Today.** In: RICHARDSON, Bill. KELLY, Lorraine (eds.). *Power, Place and Representantion. Contested Sites of Dependence and Independence in Latin American.* Bern: Peter Long, 2012. pp. 173-184.

GATTI, André P. **O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?** In: MELEIRO, A. *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado.* v. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.99-142.

GETINO, Octavio. **Experiências de alguns observatórios culturais.** p.43-52. In: REVISTA Observatório Itaú Cultural/OIC. n. 01 (jan./abr.2007). São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

GORZ, André. **Misérias do presente, riqueza do possível**. Trad.: Ana Montoia. São Paulo: Annablume, 2004. 161p.

GREFFE, Xavier. **La evaluación de las políticas culturales**. Exposição Oral. Seminário de especialização em Gestão Cultural. Itaú Cultural. São Paulo, SP. 09-10.dez.2011.

GREENE, Steve. **“The Best Indie Movies of 2015 So Far, According to the Criticwire Network”**. Indiwire. Publicado em 3. abr. 2015. Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/the-best-indie-movies-of-2015-so-far-according-to-the-criticwire-network-20150403>. Acesso: 27.nov. 2015

HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. Caps. 17 e 18. Buenos Aires: Basil Blackwell, 1998.

_____. **Os limites do capital**. Trad.: Magda Lopes. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2013. pp. 35-223.

HEARN, Steven. SABY, Olivier. **Rapport sur le développement de l’entrepreneuriat dans le secteur culturel en france**. Paris, 2014. 69p.

HERSCHMANN, Micael. **Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais**. 2013 (inédito)

_____. **Espetacularização e alta visibilidade: a politização da cultura hip-hop no Brasil contemporâneo**. In: Comunicação, Cultura & Consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005, v. 01, pp. 137-154.

_____. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. 179p.

_____. **Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional**. Rio de Janeiro: Manuad X, 2007. 236p.

_____. **Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais**. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder (org.). Guararema, SP : Anadarco, 2013. pp. 41-56.

HJORT, Mette (ed.). **Film and Risk**. Detroit: Wayne State University Press, 2012. pp. 181-226.

HOLMLUND, Chris; WYATT, Justin (eds.). **Contemporary Independent Film. From the margins to the mainstream**. New York: Oxford Routledge, 2005. pp. 01-23; 89-105. 231-244;

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Sistema de Informação e Indicadores Culturais/Estudos e Pesquisas – Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 31**; Notas Técnicas. Ministério da Cultura. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada – aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015. 268p.

_____. **O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação**. In: Revue du Cinéma. Cinéma d’Amérique Latine. pp. 136-149. Disponível em: <http://cinelatino.revues.org/597#text> Acesso: 27. Nov. 2015.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo**. Tardio. 2ª ed. São Paulo, SP: Ática, 1997. pp. 13-79; 285-301.

JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil. Culture and Sate**. University of Pittsburgh Press: Pittsbergh, 1987. 265p.

JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, estudos culturais?** In: DA SILVA, Thomaz Tadeu da Silva (org.) (trad.). 3a ed. O que é, afinal, estudos culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 2006. pp.07-131.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. **Gestão ou gestação pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea.** In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil. Salvador: UFBA, 2007. pp. 61-86.

_____. **Fragmentos do Discurso Cultural: por uma análise crítica do conceito de cultura no Brasil.** In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Teorias e políticas da cultura. Visões Multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 13-23.

KAROL, Eduardo. **As Noções de Territorialidade e Supraterritorialidade fragmentos de um debate.** In: Revista Vozes em Diálogo (CEH/UERJ) - no4, jul-dez/2009.

LACARRIEU, Mónica; ALVAREZ, Marcelo. **La plaza y la caverna. Dilemas contemporâneos de gestión cultural.** In: LACARRIEU, Mónica; ALVAREZ, Marcelo. (org.) La indigestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporâneos. 1ª ed. Buenos Aires: La crujia, 2008. pp.11-31.

LANDES, David S. **The unbound Prometheus. Technological Change and industrial development in Western Europe from 1750 to presente.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991. pp. 486-555.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory.** Oxford: Oxford University Press, 2005. 301p.

LAZZARATO, Maurizio. **Trabalho e Capital na produção de conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde.** In: COCCO, Giuseppe. PATEZ GALVÃO, Alexander. SILVA, Gerardo. (orgs.). Capitalismo Cognitivo. Trabalho, redes, inovação. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. pp. 61-82.

LAZZARATO, Maurizio. NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial. Formas de vida e produção de subjetividade.** Introd.: Giuseppe Cocco. Tradução: Mônica Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 108p.

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro de. PIZARRO, Daniella. et al. **Trabalho imaterial, produção cultural colaborativa e economia da dádiva.** In: Revista LIINC em Revista, v. 5, n. 2, set.2009, Rio de Janeiro, RJ, p. 158-172. – Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso: 07. jul. 2014

LUCA, Luiz Gonzaga de. **Mercado Exibidor Brasileiro: do monopólio ao pluripólio.** In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e Mercado. São Paulo: escrituras Editora, 2010. pp. 53-71.

MAFFESOLI, Michel. **Les temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes.** Paris: La table ronde, 2000. pp. 09-60;130-183.

_____. **O tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Saturação.** Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010. pp.19-41.

MALINI, Fábio. **O valor no capitalismo cognitivo e a cultura hacker.** In Liinc em Revista, v.5, n.2, setembro, 2009, Rio de Janeiro, p.191-205 - <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso: 22.mai.2015

MARCHETI, Graziela. **Pós-Capitalismo no Festival de Brasília**. Outras Palavras. Publicado em 26.set.2014. Disponível em: <http://outraspalavras.net/blog/2014/09/26/pos-capitalismo-no-festival-de-brasilia/> Acesso: 01.out.2014

MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. 3^a ed. rev. amp. São Paulo: Atlas, 2000.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine. Col. Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira**. Alessandra Meleiro (org.). Vol. I. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. 239p.

MARTINELL SAMPERE, Alfons. **Teoría de las organizaciones. Características de las organizaciones culturales**. Universidad Oberta de Catalunya. UIB. UDG. 2012.

_____. **Gestionar en la vida cultural**. Exposição oral. 2011. São Paulo, SP, Brasil.

_____. **La Gestión Cultural: Singularidad Profesional y Perspectivas de Futuro. Cátedra Unesco de Políticas Culturales e Cooperación**. Ano não informado.

_____. **Gestión Cultural y Contemporaneidad: problemas, deseos e realidades**. 2011. Exposição Oral. 2011. São Paulo, SP, Brasil.

MARX, Karl. **O Capital. Crítica da Economia Política. Vol. 1**. Trad.: Régis Barbosa. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

MATTA, João Paulo Rodrigues. **Políticas Públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e Mercado. São Paulo: escrituras Editora, 2010. pp. 37-52.

MATTOS, Tetê. LEAL, Antonio. **O papel dos festivais de cinema no Brasil: um diagnóstico do setor**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema e Mercado. São Paulo: escrituras Editora, 2010. pp. 73-93.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. Trad.: Paulo Neves. 1^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 288p.

McROBBIE, Angela. **Reflections On Feminism, Immaterial Labour And The Post-Fordist Regime**. 2011. New Formations70(1): 60–76. doi: 10.3898/NEWF.70.04.2010

MEIRELES, Fernando. **Teoria da Escolha Racional: limites e alcances explicativos**. In: Revista Eletrônica de Ciências Sociais. UFPB. n. 22, dez.2012. pp. 52-61.

MELO, Luís Alberto da Rocha. **Cinema Independente no Brasil : anos 1950**. In : Hamburger, Esther; Souza, Gustavo; Mendonça, Leandro; Amancio Tunico. (orgs.). Estudos de Cinema. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008. (Estudos do Cinema - Socine, IX). pp. 377-382

_____. **“Cinema independente” : produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**. 2011. 425p.

MIGLIORIN, Cezar. **A sala de ópera e o que podemos: notas sobre a cultura, estado e ação política**. In: COCCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita (orgs.). Revolução 2.0 e a crise do capitalismo global. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. pp. 294-301.

MINC. Ministério da Cultura. **Editais Longa BO Ficção - SAV**. Publicado em 4 fev. 2016 no portal do Ministério da Cultura. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/edital-longa-bo-ficcao-sav/10883>. Acesso em: 18 abr. 2016.

NEGUS, Keith. **O business do rap: entre a rua e os escritórios dos executivos das gravadoras**. In: HERSCHMANN, Micael (org.). Nas bordas e fora do mainstream musical.

Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. pp. 61-86.

NOGUEIRA, Amanda M. C. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco**. A questão do estilo. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2009.

_____. **Cinema em Pernambuco: a doutrina dos afetos**. In: IV Congreso da Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014, Rosário. ACTAS IV CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL. Buenos Aires, 2014. p. 793-803. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/aactas/mansur.pdf>> Acesso: 26 jan. 2017

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PARENTE, Frederico Benevides. **Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). (mimeo). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013. Orientador: Cezar Migliorin. 127p.

PFEIFFER, Daniela. **Políticas públicas e adequação do produto audiovisual para o desenvolvimento do mercado cinematográfico brasileiro**. 2007. Monografia. Especialização em Comunicação e Imagem – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PIB de la France : croissance en hausse au troisième trimestre 2016. Publicado em JOURNAL DU NET. Disponível em: <<http://www.journaldunet.com/economie/magazine/1040948-pib-de-la-france/>> .

PITOMBO, Mariella. **Entre o universal & o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco**. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). Teorias e políticas da cultura. Visões Multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 115-138.

PORTO, Marta. **Cultura para a Política Cultural**. In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil. Salvador: UFBA, 2007. pp. 157-179.

PRÉDAL, René. **Le cinéma d’auteur, une vielle lune?** Paris: édition du cerf, 2001. pp. 5-112.

RANCIÈRE, Jaques. **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental org.; Editora 34, 2009. 72p.

_____. **O espectador emancipado**. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012. pp. 7-49

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: o Caleidoscópio da Cultura**. Barueri, SP: Manole, 2007. 354p.

RÊGO, Cacilda. ROCHA, Carolina. (ed.). **New Trends in Argentinean and Brazilian Cinema**. Bristol: Intellect, 2011. pp. 1-6. 17-34

ROBINS, Kevin. **What in the world’s going on?** In: DU GAY, Paul (edt). NEGUS, Keith. *et al.* Production of Culture/Cultures of production. Londres: Sage Publications, 1997. pp. 12-62.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e Políticas culturais**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. 135p.

_____. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.** In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007a. pp. 11-35.

_____. **Políticas culturais: entre o possível & o impossível.** In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. pp. 139-158. Salvador: EDUFBA, 2007b.

SACHS, Ignacy. **Desenvolvimento da Cultura. Cultura do Desenvolvimento.** o&s - v.12 - n.33 - Abril/Junho – 2005; pp. 151-156.

SCHMITT, Thomas. **Télévisions et Cinémas. La télévision culturelle publique au secours du cinéma indépendant?** In: CRETON, Laurent (org.). *Théorème 5. Cinéma & (In)Dépendence. Une économie politique.* Revue de l'IRCAV – Université Paris 3. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998. pp.103-122.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como liberdade.** Trad.: Laura Teixeira de Mota. Rev. Técnica: Ricardo Doninelli Mendes. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. pp. 27-134.

SERCEAU, Michel. **Y a t-il un cinéma d'auteur ?** Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014. pp. 27-92.

Acesso em: 07.mar.2015.

SILVA, Frederico A. Barbosa. **Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise.** Brasília: Ministério da Cultura, 2007. 220p. Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 2.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **A política cultural como política pública.** In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: UFBA, 2007. pp. 133-155.

SHAW, Deborah (ed.). **Contemporary Independent Cinema. Breaking into the global market.** Laham Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2007. pp. 1-10

TELA VIVA. **Orçamento de 2015 da Ancine é reduzido para R\$ 56,8 milhões.** Publicado no portal Tela Viva, em 19.jun.2015 – Tela Viva 2015. Disponível em: <<http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/19/06/2015/orcamento-de-2015-da-ancine-e-reduzido-para-r-568-milhoes/>>. Acesso: 13. dez.2016

TOLILA, Paul. **Observatório Cultural. Ferramenta democrática de ação política.** In: REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL/OIC – n. 6. (jan./abr. 2007). São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2007. pp.34-42.

TREMBLAY, Gaëtan. **Industries culturelles, économie créative et société de l'information.** In: *Global Media Journal -- Édition canadienne* Volume 1, Numéro 1, 2008. pp.65-88.

TREVISAN, Andrei Pittol; BELLEN, Hans Michael van. **Avaliação de políticas públicas: uma revisão teórica de um campo em construção.** In: RAP – Revista de Administração Pública. Rio de Janeiro 42(3), maio/Jun. 2008. pp. :529-550.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais,** 2006.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural,** 2001.

YÚDICE, George; MILLER, Toby. **Política Cultural.** Trad.: Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 2004. pp.11-53; 103-147; 223-257.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**. Usos da cultura na era global. Trad.: Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2013. pp. 25-64.

_____. **La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural**. In: LACARRIEU, Mónica; ALVAREZ, Marcelo (org.). *La indigestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporâneos*. 1ª ed. Buenos Aires: La crujia, 2008. pp.31-61.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 156p.

Entrevistas

ARAÚJO, Ivo Lopes. Entrevista concedida à autora em 09 de janeiro de 2017, via Skype, Paris, França/Bahia, Brasil.

BRAGANÇA, Felipe. Entrevista concedida à autora em 11 de agosto de 2015, no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

CAETANO, Daniel. Entrevista concedida à autora em 23 de junho de 2016, no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

CAMPOLINA, Clarissa. Entrevista concedida à autora em 17 de novembro de 2016 via Skype, Minas Gerais, Brasil/Paris, França.

DIÓGENES, Pedro. Entrevista concedida à autora em 16 de setembro de 2016, em Fortaleza, CE, Brasil.

ELLIS, Rachel. Entrevista concedida à autora em 28 de setembro de 2016, em Recife, PE, Brasil.

LOUISE, Caroline. Entrevista concedida à autora em 15 de setembro de 2016, em Fortaleza, CE, Brasil.

MASCARO, Gabriel. Entrevista concedida à autora em 28 de setembro de 2016, em Recife, PE, Brasil.

MELGAÇO, Luana. Entrevista concedida à autora em 02 de agosto de 2016 em Belo Horizonte, MG, Brasil.

MELIANDE, Marina. Entrevista concedida à autora em 15 de outubro de 2015, via Skype, Paris, França/Rio de Janeiro, Brasil.

PARENTE, Guto. Entrevista concedida à autora em 10 de novembro de 2016, via Skype, Ceará, Brasil/Paris, França.

PRETTI, Luiz. Entrevista concedida à autora em 02 de agosto de 2016, em Belo Horizonte, MG, Brasil.

PRETTI, Ricardo. Entrevista concedida à autora em 23 de junho de 2016, no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

ANEXOS

Questionário de Pesquisa de Campo

- Pedir ao entrevistado que se apresente: nome/nome artístico, idade, formação, funções que desempenha, se faz parte de coletivos/grupos/empresa; se sim, apresentar qual; em qual projeto atua nesse momento.
- Como decidiu entrar nessa área? Ou descrever o início da carreira;
- o que destaca de melhor e de pior para a sua atividade?
- com que colaboradores/equipe costuma trabalhar mais frequentemente? Que produções fizeram juntos?
- como é a escolha da equipe? Que aspectos são levados em conta?
- comente a dinâmica do coletivo do qual ele participa e como você diferenciaria o trabalho dos profissionais deste coletivo em relação ao que é realizado em geral no mainstream do audiovisual.
- que recompensas (financeiras ou não) espera da atividade? Como se vê em 10/15 anos?
- que problemas mais frequentes você enfrenta para continuar a atividade?
- qual a pior parte do trabalho em equipe?
- tem outras atividades? Se sim, quais? Remuneradas? Por que as mantém?
- qual sua opinião sobre a atuação do estado na área?
- citar um momento especial e um muito ruim na carreira.
- recebe convites para trabalhar com outros grupos/pessoas que não conhece? Como decide entrar ou não num projeto?
- você participa de algum coletivo/associação/entidade política do segmento?
- como você descreveria a relação entre TV e cinema?
- pra você, qual a função dos festivais? E da Internet, para a produção que realiza?
- você tem opinião sobre o tema dos direitos autorais?

OBS.: Quando se tratar de produtor, acrescentar perguntas sobre fomento e estratégia dos filmes.