



Cinema Independente do Brasil no contexto da mundialização.

Mannuela Costa¹

A concepção de independência está atrelada ao sentido de alteridade. É-se independente em relação ao outro, à outra coisa: um organismo, em relação a outro; a colônia, ao império; os filhos, em relação aos pais. Pressupõe-se uma *autonomia* na independência, isto é, um agir por si próprio, viver sob suas próprias condições, regras e ser capaz de suprir suas próprias necessidades. A relativização da noção de independência revela uma questão política: sob que ponto de vista e em relação a quê – ou a quem – afirmamos uma independência? Existem sempre relações de poder que, embora possam ser desiguais, são sempre recíprocas. 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 e sua problemática se apresenta ao menos em duas instâncias. A primeira se refere à representação dessa independência no espaço público e no privado, que nem sempre são coincidentes. A segunda inquietude, no tocante às condições de suprir suas necessidades de forma autônoma, recai sob uma questão econômica. Em todos os casos, implicam-se questões jurídicas e administrativas, como veremos adiante.

Desde sua invenção, o cinema oscila entre suas condições de arte e espetáculo, indústria e artesanato, ocupando um lugar de ambiguidade, advindos de sua forma, fim e processos.

O filme é fruto de restrições coletivas maiores frente às quais as estratégias dos atores tornam-se essenciais. A principal restrição da atividade consiste precisamente em conciliar as lógicas de criação artística com uma organização marcada tanto pela grande complexidade processual quanto pelos custos financeiros (FEIGELSON; LAMBERBOURG, 2008, p.103-104, tradução nossa).

De fato, quando se analisam diferentes filmografias no mundo, 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. Na historiografia *indie* nos EUA, por exemplo, há uma recorrência na análise que considera aspectos orçamentários e de mercado, incluindo a ligação com as *majors* e o número de público. E é curioso observar que há autores (diretores e roteiristas) que começaram fora da indústria e do sistema de estúdios, utilizando-se de formas de produção autônomas, e que eventualmente passaram a utilizar o sistema

¹ Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco; Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES – Processo nº 6295/15-0.



hegemônico. Neste último caso, havia duas motivações mais comuns: os grandes conglomerados investiam em autores promissores, no seu potencial criativo e em sua capacidade de inovação, como forma de cooptar esse diferencial competitivo; ou porque esses conglomerados exploravam nichos do mercado através das companhias menores, que juridicamente faziam parte do seu grupo empresarial das *majors*.

A definição de independência não é deslizando apenas do ponto de vista econômico, mas em termos geopolíticos também. Há ocorrência de modelos de cinema *mainstream* em territórios marginais, com cópias mais ou menos bem feitas do modelo técnico-estético hollywoodiano (que recorrem ao *star system*, com expectativa de grandes públicos, dentre os quais pode-se citar *bollywood*), bem como focos de produções consideradas marginais mesmo em países considerados centrais.

Impossível esquecer que essa condição de autonomia também leva em conta escolhas estéticas, comungadas com liberdade temática. 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. Essa visão sobre o cinema foi vigorosamente encampada pelo grupo do *Cahiers du Cinema*, entre as décadas de 1960/70, na França. O debate carregava, de fundo, uma corrente de pensamento, que já se arrastava há anos, sobre autoria no cinema, findando por sedimentar a tradição do *cinema de autor*, que tinha fundamentos jurídicos e estéticos.

Como se percebe, essa é também uma afirmação política, uma demarcação de território, geográfico e simbólico, para os realizadores que se posicionam à margem do mercado hegemônico que adotam o rótulo de *independentes*, ainda que experimentem algum grau de negociação com as instâncias do capital internacional da economia pós-industrial. Atualmente, no contexto mundial, trata-se menos de alijar-se completamente do mercado e mais de eleger aquilo que os realizadores consideram inegociável para manterem-se produzindo dentro da seara independente.

As categorias *avant-garde* e indústria precisam ser desmontadas e sua polarização vazia aberta para o jogo da heterogeneidade e indeterminação no campo prático, ou os termos de outra forma simplesmente servem a dividir. No lugar da tradição simples transhistórica e auto-regulada aparecem espectro de práticas alternativas, que se desenvolvem e se enfraquecem ante a necessidades e possibilidades específicas e históricas. E longe de serem categoricamente definidas contra uma indústria monolítica e coesa, essas alternativas emergem (e em certas circunstâncias fundem-se com elas) uma pluralidade similar de práticas



construídas nas margens da indústria ou mesmo como uma de suas mutações (JAMES, 2005, p. 59).

No Brasil, a cinematografia dos últimos 20 anos passou por diversas fases: do processo de redução das produções a um nível quase zero, com a desorganização das instituições do setor; o período da Retomada e reorganização das instituições públicas e privadas do cinema e do audiovisual no país, com um fôlego maior para as produções para o cinema e para a TV. De lá pra cá, também foram muitas as transformações do sistema econômico mundial, do fordismo à economia flexível e ao que hoje denomina-se capitalismo cognitivo ou pós-industrial.

Em resumo, há implicações, de ordem política, jurídica, econômica e estética. O artigo se propõe, então, a levantar pistas para pensar a concepção do cinema independente no Brasil, dada a construção histórica do conceito e o contexto econômico mundial, suas representações e possibilidades. Para tanto, buscamos suporte na bibliografia especializada sobre o tema do cinema independente e de autor, bem como sobre o capitalismo pós-industrial. E como pano de fundo, destacamos os aspectos econômico-sociais mais marcantes sobre a condição mundial do capitalismo atualmente.

Uma história, muitas estórias e algumas visões de mundo

É bem comum que vejamos declarações diversas, dos críticos e dos realizadores, em defesa da autonomia e da liberdade criativa no cinema como condições da independência, que acabam por situá-lo como antitético ao *mainstream*. Este último, por sua vez, remonta aos anos 1920/30 do cinema norte-americano, quando da formação dos grupos hegemônicos da indústria cinematográfica, o que se denominava como os *big five*: Warner Brothers, Paramount, MGM, 21st Century Fox e RKO). A decisão judicial antitruste do final dos anos 1940 obriga a quebra gradual do *studio-system*. (HOLMLUND e WYATT, 2005, p. 5), configuração que incentiva as *majors* (incluindo as que eram pequenas nas décadas anteriores, como Columbia, Universal e United Artists) a se tornarem predominantemente distribuidoras. A essa altura, diretores como Hitchcock e Wilder já tinham aberto suas próprias companhias.

Com a influência da TV, concomitante à exploração de filmes pornô ou de gênero (associado 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 de mercado comercial e



simbólico já tinha se montado, incluindo festivais (inclusive o de Sundance, iniciado em 1979, então chamado US Film Festival), organizações e distribuidoras dedicadas a 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. Alguns diretores independentes, 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.*), o que veio a demonstrar que um filme independente poderia conjugar sucesso de crítica com resultados expressivos de público/renda². Do ponto de vista de econômico, os filmes considerados sem orçamento se mantinham, na verdade, abaixo dos U\$ 100 mil; os de baixo-orçamento (ou micro), abaixo de U\$ 1 milhão; e os demais, mantinham-se entre U\$ 10 e 30 milhões. (*ibidem*, p.3). Nessa perspectiva, nos EUA os independentes eram um grupo que estava dissociado do sistema de grandes estúdios, jurídica e economicamente, cuja origem do financiamento era do mercado privado, de fundações e similares ou de recursos próprios.

Já nos anos 2000 todas as companhias que começaram independentes tinham desaparecido ou sido absorvidas pelas *majors*, dentre as quais houve também aquelas que criaram companhias próprias, 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. (*idem*).

Na Europa, o protagonismo histórico para a delimitação da área de atuação do independente parece ter sido ocupado pela França. De início, já havia um debate recorrente sobre os termos utilizados para descrever aqueles que realizavam

² 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 em Cannes e anos depois já tinha acumulado mais de 100 milhões de dólares.



atividades no meio cinematográfico e evolui para algo que trata, no fundo, da legitimação da atividade, em que se registra a influência definitiva do *Cahiers du Cinéma*. Um movimento não pode apenas ser caracterizado como apenas uma disputa de ordem linguística. Ela é também política³. Nos anos 1920, a palavra *cinéaste* foi utilizada pelo crítico Louis Delluc para caracterizar todos que desempenhavam funções no cinema, mas diferenciava-se do *réalisateur*. Estendido para as décadas de 1950/60, o debate se embasa por um viés ideológico da Política dos Autores, protagonizado pelo grupo do *Cahiers du Cinéma*. Prédal nos lembra que nas discussões ocorridas em função do GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*), nos idos dos anos 1990, a França defende sua cultura frente às pressões comerciais dos Estados Unidos citando, 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 no espaço público, resumida no que se conheceu por “Política de Autores”.

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 autoral. Como esta aparecia ora de forma recorrente na obra de um realizador, ora não, defendia-se, portanto, que através de suas obras o autor apresentava uma visão de mundo, um pensamento filosófico a partir de sua contemplação sobre a realidade. Do ponto de vista analítico, o processo produtivo passa a ser um dos elementos a serem investigados, aliando técnica e escolhas criativas, resumido na tríade: estilo, olhar e direção (*idem*, p.66-67). Seguindo esse raciocínio, poderíamos pensar que o cinema de autor, além da subjetividade do autor, que demarcam sua independência, originalidade e autonomia, o processo é acompanhado por uma prática de produção que traduz essa proposta.

A divisão de que falamos no início deste artigo, comercial *versus* autoral, se traduzia também dentro do cinema francês. Estava claro que os autores do *Cahiers du Cinéma* se opunham à forma industrial hollywoodiana, que julgavam comercial e tecnicista, qualificações estendidas aos cineastas que se alinhavam a essa proposta. Os que empreendiam o cinema de autor, por sua vez, eram frequentemente associados ao amadorismo ou acusados de fecharem-se ao diálogo com o grande público. Sem contar com os cineastas militantes, mais radicais em sua postura em

³ De caráter mais técnico, *Cinémateur* e *écraniste*, foram utilizados mais no início da atividade, passando para *metteur en scène*, originado da atividade teatral. Recentemente, o termo *réalisateur* tem sido amplamente utilizado por espectadores, críticos e profissionais como um termo mais autêntico do campo cinematográfico.



relação ao sistema comercial e ao Estado como financiador. De forma sucinta, poderíamos dizer que era menos o tema e mais a forma de tratá-lo que importava para os defensores do cinema de autor no momento de definir um filme e o cineasta como independentes: mesmo falando de um tema banal, a originalidade, subjetividade, isto é, a marca pessoal do autor precisava ser identificada e reconhecida na obra. Mas permanecia a importância das práticas produtivas como integrantes dessa classificação.

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. Novos realizadores surgem a todo momento, como sempre aconteceu, porém essa nova configuração técnica e estrutural do fluxo de informação permitiu-lhes ensaiar passos diferentes de antes na relação com a economia do audiovisual: de forma individual ou em redes (grupos, coletivos, etc.), eles desenham novas territorialidades e arranjos loco-globais, em diferentes formas de negociação com o mercado. É então o momento de pensar palavras, conceitos, que sempre estiveram associadas ao campo cinematográfico, à luz do novo contexto: as classificações baseadas na relação periferia/centro; o sentido de autoria; a importância e função dos espaços de legitimação; e, finalmente, de independência.

É certo que novas frentes de oposição ao sistema hegemônico existem, mas é também capacidade do sistema capitalista se reconfigurar para elipsar essas frentes. Para Peña⁴, a maior parte dos filmes (autodenominados ou não) independentes na realidade, não o são, mesmo quando não possuem apoio de estúdios, portanto filmes classificáveis como de baixo orçamento, mas “não independentes em termos de estética e política [...] o que passa em Sundance, não é. São pessoas conhecidas, narração clássica” (FRANCO, Folha de São Paulo, O cinema..., 2015). Para o profissional, 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”. (*idem*).

Ao pensarmos sobre a condição das territorialidades nesta discussão, é preciso destacar que a noção de periferia é empregada aqui em termos geopolíticos e não necessariamente territoriais, pois uma análise de filmes considerados independentes por circuitos tradicionais de legitimação, a exemplo do que

⁴ Richard Peña, que é ex-curador do Festival de Cinema de Nova Iorque e atualmente professor da Universidade de Columbia (EUA)



expusemos acima, permite uma paisagem geográfica difusa. A própria classificação dos festivais é prova desse deslizamento e porosidade das classificações: “world cinema” “international competition” “visões periféricas”. São tentativas de nomear um universo diverso, com intersecções entre os campos da economia do cinema, da geografia (origem) dos filmes e de sua trajetória, conforme apontam Galt e Schoonover (2010).

Na América Latina, Garza (2012, p.174) afirma que embora a noção de independência no cenário mundial atual seja ambígua, há um movimento de redes locais, regionais e nacionais, cujos intercâmbios produzem uma estética própria, do “*imperfect cinema*”. Essa estética se permite igualmente importações de gênero – como saída para garantir a popularidade dos filmes – e experimentações de outro nível. Para a autora, a noção de independência pode ser tomada de forma menos utópica se a entendermos como uma reversão nos estados de dominação e de compartilhamento de representação no espaço público e midiático. São práticas de produção com 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 no segmento. Ao redor dessas iniciativas monta-se um circuito de apoio e legitimação: blogs, sites, comunidades de fãs, ambientes de trocas como formas alternativas de visibilidade a esse conjunto de filmes. (GARZA, *ibidem*, p.174 *et. seq.*)

Alguns filmes assumem a chancela de “art”, “experimental”, “independente” como única maneira de circularem fora de seus países de origem. Outras obras, embora com potencial estético e narrativo para um alcance mundial, permanecem locais por falta de condições econômicas. Poderia-se dizer que existe um *mainstream* dos independentes? O que entendemos por independente, historicamente legitimado por crítica, realizadores, e pelo segmento de mercado atua como centro em relação a um outro espaço. Assim, filmes independentes, mundializados, são centrais quando comparados à outras obras da cinematografia de seus países originários, e frequentam um 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.

E no Brasil, o que é que há?

Em 2014, o Governo Federal Brasileiro lançou o programa “Brasil de Todas as Telas”, como parte do Plano Nacional de Cultura, que objetiva transformar o Brasil



num país relevante em termos de produção de conteúdo audiovisual. Naquele ano, foram cerca de R\$ 1,2 bilhão de investimento nas áreas de produção para cinema e TV, capacitação e infraestrutura (com foco na digitalização do parque exibidor brasileiro)⁵.

Desde a Retomada, o setor vem conquistando mais espaço e, eventualmente, comemorado resultados expressivos pontuais (como no ano de 2003, em que houve um *boom* na produção), que embora não sejam tão perenes quanto se deseja, apontam um potencial para crescimento. 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, gerando a renda de R\$ 22,2 bilhões em 2013. O setor de audiovisual representa um valor adicional de 0,54% sobre o PIB, um percentual maior que setores como o têxtil e o farmacêutico (Ancine, 2015, Estudo mostra...)⁶.

A celebração oficial em torno do desenvolvimento do audiovisual brasileiro se dá, tanto pela participação na atividade de exibição cinematográfica, atualmente em torno de 3% (eram cerca de 1,7% em 2007), 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 segue tímida. Acuado 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 12,2% em 2014 (Ancine, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual⁷). Mas de que produções estamos falando?

⁵ Fonte: ANCINE-Sala de Imprensa. Disponível em: <http://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilh-o-no-setor-audiovisual>. Acesso: out.2014. OCA/Ancine - Informe Anual Preliminar 2014. Último acesso: 08.jul.2015

⁶ 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: Ancine – OCA – Observatório do Cinema e Audiovisual – Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/VALOR-ADICIONADO-PELO-SETOR-AUDIOVISUAL.pdf> Acesso: 27.nov.2015

⁷ Fonte : OCA/Ancine. Disponível: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2013.pdf. Acesso: 01.out.2014



Nos anos 1950, os estúdios Vera Cruz, Maristela e Atlântida produziam filmes considerados de grade porte, em termos de estrutura, orçamento e alcance de público. Melo (2008, p.376) comenta que, à época, havia dois outros grupos que se autodenominavam independentes. Os produtores-distribuidores, que se dedicavam a filmes no estilo *chanchada*⁸; e um grupo ligado ao Partido Comunista Brasileiro, composto por críticos e realizadores, que produziram obras já próximas do que veio a ser o Cinema Novo⁹. Ambos concordavam que era necessário valorizar a cinematografia nacional, encampando um cinema com formas de produção e distribuição livres do sistema de estúdios, isto é, independente dos imperativos econômicos. Porém, para o segundo grupo, acrescia o diferencial estético e narrativo, com temas que demonstravam preocupação com os problemas do país. Um cinema, portanto, com um compromisso político mais evidente, ao passo que para o primeiro grupo, seguia o desejo de filmes populares, que conquistassem também o público. (*ibidem*, p. 378)

Mesmo no grupo de cineastas mais ligados ao partido de esquerda, o próprio termo “independente” passou por mutações: entre 1951/54 aliava-se a uma ideia de defesa de industrialização do cinema brasileiro, embora crítico dos modelos dos grandes estúdios da época; já entre 1955 e 1963, assumiu o caráter de cinema de autor, diretamente associado ao Cinema Novo. Além disso, havia os que permaneciam buscando um *alcance popular*, garantindo uma estrutura técnico-financeira para as produções; outros buscavam *falar de causas populares*, um cinema politicamente engajado, sem preocupações diretas com adequações ao mercado. É importante salientar que recorrentemente a defesa da condição da independência do cinema era tratada como condição de produção, desprezando os demais elos da cadeia produtiva. Essa tendência revelou uma falha no gerenciamento do segmento cinematográfico, com problemas que se acumularam de tal forma que ainda hoje enfrentam-se gargalos no setor: a questão da distribuição, da exibição e mesmo da formação profissional e de público.

⁸ 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).

⁹ Entre eles, cita Melo (*idem*), *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).



Naquele momento, a produção cinematográfica brasileira era majoritariamente realizada no eixo Rio-São Paulo, com algumas poucas exceções. Mesmo os cineastas provenientes de outras regiões, estabeleciam-se naquelas cidades para oportunizarem suas obras e carreiras. É fato que o cenário todo se acirra com a Ditadura Militar, a partir de 1964, e ganha pretensões claramente industriais, dinamizado pela política institucional da Embrafilme, cujo papel foi amplamente discutido por diversos pesquisadores. Esse desejo de industrialização parecia a resposta à condição de subdesenvolvimento do cinema brasileiro parecia uma tentativa metonímica de solucionar a própria condição do país, alinhada à visão de Estado predominante na época. Com a reabertura política e o processo de democratização, o cinema brasileiro passou à fase de desmantelamento, seguida da fase com predominância das leis de incentivo fiscal durante os anos 1990. Os problemas era praticamente os mesmos, conforme destaca Ismail Xavier, sobre o cinema brasileiro do período de transição política:

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)

Durante a Retomada havia uma oposição que dividia o campo cinematográfico em dois grupos, que de forma resumida se caracterizam 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 seria suficiente para realizar dez filmes de orçamento médio (MARSON, 2009, p. 81, grifo nosso).

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. Além de segregar o campo cinematográfico, ela é um mascaramento da questão central: uma disputa de legitimação a partir de diferentes visões sobre o cinema e, portanto, sobre o papel que cada ator do segmento (estado, público, produtores, etc.), que é, finalmente, uma questão política e econômica.



A criação da Ancine – Agência Nacional do Cinema, em 2001 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). A Medida Provisória n. 2228-1/2001 (MP 228-1/2001) 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 e traz definições úteis ao propósito deste artigo:

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, MP 2228-1/2001, no Artigo 1º).

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

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; (...)

Juridicamente, é independente a produção originada de uma empresa brasileira que não tem ligações com grupos de radiodifusão, com autonomia financeira e política. Entre as atribuições da Ancine, está a de sedimentar economicamente o setor audiovisual brasileiro, por meio do fortalecimento da produção independente nacional e regional, promovendo a diversidade. Mas não há especificações para que outro tipo de cinema seria feito que não o classificado como independente, tão pouco limites mínimos ou máximos de orçamento total da obra, apenas limites de captação por proponente.

Já em termos econômicos, entretanto, a condição da independência é mais fluida. Não há critérios legais na MP 228-1/2011, restando-nos traçar uma recorrência através das práticas de mercado e condicionamentos ocasionados pelos editais e chamadas das políticas públicas de fomento do setor. Pela definição do Edital destinado a filmes de Baixo Orçamento (Longa B.O/Ministério da Cultura), por exemplo, o filme considerado de baixo-orçamento tem seu plano total de investimento limitado a R\$ 1,8 milhões de reais, dos quais R\$ 1,5 milhões são provenientes do edital. O restante deve advir de outras fontes.



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 ordem social e histórica, legitimada por práticas de produção e pela crítica, que privilegia aspectos de originalidade, temática, visão de mundo e ideologia do grupo. Perante a Ancine, em termos legais, 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.

No século XXI registramos um movimento intenso de tecnologias digitais de produção e circulação de imagens e sons vem a alterar a forma como os realizadores faziam cinema. 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. Um universo que vinha a desafiar os agentes tradicionais do segmento cinematográfico.

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).

Toda uma geração de novos realizadores, alguns ligados à crítica, a maioria proveniente de cursos universitários de comunicação e de cinema começam a ocupar espaços no cenário nacional e internacional. Entre eles, podemos citar Eduardo Valente, cujo filme de estreia, "No meu lugar", foi exibido no Festival de Cannes; 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 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 cineclubes 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 CineEsquemaNovo (RS), entre alguns outros (IKEDA, 2012, p.140).



Além de serem “novos” no cenário, esses realizadores possuíam certas características em comum: faziam parte de uma mesma geração, realizavam seus primeiros filmes (curtas e longas) com nenhum ou pouquíssimo recurso financeiro (de R\$ 15 mil a R\$ 500 mil reais), cujas produções eram muitas vezes realizadas de forma coletiva, experimentando formatos, narrativas, assumindo riscos. Eles estavam agregados em grupos criativos, que por sua vez extrapolavam o eixo tradicionalmente conhecido do Rio de Janeiro e de São Paulo, apontando para novos territórios por meio de suas obras: Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, Ceará, Brasília, entre outros. Classificado pela crítica de *novíssimo cinema brasileiro*, pelo seu frescor estético, também chamava atenção pela postura dos realizadores, que defendiam um cinema mais barato, em que a relação de grupo era definidora.

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 (Matheus Rufino, programador, 2013).

À semelhança das definições encontradas para o cinema de autor destacadas acima, os realizadores brasileiros contemporâneos atuam ora sozinhos ora atrelados a coletividades, compartilhando ideologias, formas de fazer e de circular suas obras. Negociam de forma variada com a institucionalidade do setor: rejeitam totalmente algumas estratégias tradicionais, criam suas próprias alternativas ou se utilizam das brechas dos circuitos convencionais do mundo globalizado. Podem, inclusive, aproveitarem-se integralmente desse mesmo circuito industrial. Além disso, registram uma tendência à participação política ativa, por meio de manifestos, performances políticas ou ações diretas.

No contexto mundializado atual, da economia flexível, é igualmente maleável o limite entre o percurso marginal e o hegemônico. Depois dos primeiros filmes e do retorno que obtiveram em termos simbólicos, foi o momento dos grupos buscarem alguma estabilidade para suas produtoras e para os filmes. Formalizaram-se criando empresas, associando-se entre si ou com produtoras com mais experiência de mercado, e foram aos poucos realizando filmes a partir de prêmios para realização, editais regionais ou por meio do editais nacionais de baixo orçamento para documentário e ficção, e chegam a lançar seus filmes no circuito comercial brasileiro. Alguns permaneceram com perfil mais regional-nacional, outros alçam vôos internacionais, por meio dos festivais que abrem novos circuitos de



legitimação e de comercialização para outras janelas (TV, VOD e outras mídias). Duas Mariola (RJ), Filmes de Caixote (SP), Alumbramento Filmes (CE), Trincheira Filmes, Plano 9 Produções, Desvia, Símio Filme (todas de PE), Teia/Anavilhana(MG), Cinco da Norte/Ceicine (DF) são exemplos de produtoras e coletivos que despontaram nos últimos 10 anos e seguem essa trajetória.

Mesmo com quase uma década de atuação, nenhuma delas parece ter crescido para se tornar uma produtora de grande porte, embora seus filmes tenham conquistado maior estrutura financeira e, ao mesmo tempo, um alcance maior que os primeiros, em termos comerciais e estéticos. Por opção, permanecem com formatos organizacionais que permite-lhes acompanhar de perto todas as fases da produção do filme, ao invés de cumprirem apenas uma função limitada da equipe. Não querem abrir mão da experimentação artística e do comprometimento com sua autonomia criativa, ao invés de se adequarem a expectativas de público e de mercado.

Percebe-se que à semelhança do que mostra a história a divisão entre as formas *tradicionais* e aquelas não-hegemônicas é muito mais tênue e porosa do que parece quando visto de longe ou abordado de forma simplista. Existe, ao contrário, um escalonamento de critérios e níveis de independência no cinema, que mostram a necessidade de adaptabilidade dos realizadores e dos demais atores do campo cinematográfico, sejam críticos, pesquisadores ou mesmo os entes da indústria. Entre arte e entretenimento, indústria e artesanato, todos seguem em suas micropolíticas, negociando formas e disputando forças para sobreviver.

Referências

- ANCINE. Observatório do Cinema e Audiovisual. Valor adicionado pelo setor audiovisual. Estudo anual 2015 (Ano Base 2013). Disponível em: file:///Users/mannuocosta/Google%20Drive/Doutorado/Publicacoes_Area_tese/ANCINE/VALOR-ADICIONADO-PELO-SETOR-AUDIOVISUAL.pdf Acesso: 27.nov.2015.
- _____. Agência Nacional de Cinema. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.
- _____. 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: out. 2014
- 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
- CRETON, Laurent. L’indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question. In : CRETON, Lurent (dir.). THÉOREME. Vol. 5. Cinéma &



(in)dépendance. Une économie politique. Paris : Press de la Sorbonne Nouvelle, 1998. pp. 9-26.

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.

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)Dépendance. Une économie politique. Revue de l'IRCAV – Université Paris 3. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998. pp. 27-38.

FRANCO, Luiza. Folha de São Paulo. "O cinema atual não é independente", diz ex-curador do Festival de NY". 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

GALT, Rosalind. SCHOONOVER, Karl (eds.). Global Art Cinema. New Theories and Histories. New York: Visage/Oxford Press, 2010. pp. 3-27.

GARZA, Arminda 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.

GORZ, André. Misérias do presente, riqueza do possível. Trad.: Ana Montoia. São Paulo: Annablume, 2004. 161p.

GREENE, Steve. INDIWIRE. "The Best Indie Movies of 2015 So Far, According to the Criticwire Network". 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

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;

IKEDA, Marcelo. 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.

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.

MELO, Luis 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

PRÉDAL, René. Le cinéma d'auteur, une vielle lune? Paris: édition du cerf, 2001. pp. 5-112.

RÊGO, Cacilda. ROCHA, Carolina. (ed.). New Trends in Argentinean and Brazilian Cinema. Bristol: Intellect, 2011. pp. 1-6. 17-34

SERCEAU, Michel. Y a t-il un cinéma s'auteur ? Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septention, 2014. pp. 27-92.



SHAW, Deborah (ed.). Contemporary Independent Cinema. Breaking into the global market. Laham Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2007. pp. 1-10

USP. Novíssimo e inclassificável cinema brasileiro, O. Disponível em : <http://www5.usp.br/23909/o-novissimo-e-inclassificavel-cinema-brasileiro-no-cinusp/>. Acesso: 20.out.2015

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Entrevistas

Felipe Bragança. Entrevista concedida à autora em 11 de agosto de 2015, no Rio de Janeiro, Brasil.

Julia Murat. Entrevista concedida à autora em 15 de agosto de 2015, no Rio de Janeiro, Brasil.

Marina Meliande. Entrevista concedida à autora em 15 de outubro de 2015, via Skype, Paris, França/Rio de Janeiro, Brasil.