



Coletividades e audiovisual: uma análise das perspectivas contemporâneas

Emiliano Fischer Cunha¹

Mestrando em Comunicação Social pela PUCRS, bolsista CNPq. Graduado em Produção Audiovisual – Cinema e Vídeo pelo TECCINE/PUCRS.

Vanessa A. D. Valiati²

Mestranda em Comunicação Social pela PUCRS, bolsista Probolsas-PUCRS. Especialista em Economia da Cultura pela UFRGS. Graduada em Jornalismo pela PUCRS

INTRODUÇÃO

A disseminação de novas ferramentas e a reorganização da sociedade em redes digitais e colaborativas mudou a maneira como bens e serviços são inventados, produzidos, comercializados e distribuídos (TAPSCOTT p. 20). Com relação às artes, a novidade está menos no modelo de produção coletiva do que nas possibilidades advindas da cultura da participação e da introdução de novas técnicas e meios de produzir e distribuir o conteúdo.

Telo (2011) categoriza a mudança em quatro etapas: a “abertura tecnológica”, que permite maior acessibilidade a equipamentos e ferramentas para a criação e personalização, como por exemplo, o movimento do software livre; o “acesso e apropriação” de conteúdos, ou a flexibilização e liberdade do uso, que vai desde a criação das licenças de *creative commons*, que permitem a distribuição legal até a troca de arquivos, compartilhamento e apropriação (legal ou não) do conteúdo; a “abertura dos processos”, que se caracteriza pelas formas de participação e colaboração entre criadores e comunidades de indivíduos interessados em um projeto e no seu desenvolvimento. Essa colaboração se dá em diferentes esferas: tomada de decisões, contribuições financeiras e intervenção de comunidades criativas em partes de um projeto (como a direção, efeitos digitais ou música)

1 - emilfc@gmail.com

2 - vanessa.valiati@gmail.com

entre outras. E por fim, a “abertura da experiência”, ou a possibilidade de estender um conceito, universo ou narrativa por diferentes meios, proporcionando uma experiência complementar.

No âmbito do universo audiovisual, assistimos, nos últimos anos - a partir do avanço da tecnologia envolvida na produção, distribuição e exibição de filmes -, a um crescente número de realizações de diferentes calibres (no que tange o montante financeiro envolvido no projeto). Todavia, nessa proliferação e pluralidade de produções, é possível se notar que filmes ditos *pequenos* receberam grande reconhecimento – se não de público, de crítica. Em muitos casos, esses filmes são oriundos de um ambiente de criação diferenciado: os coletivos.

Segundo Barone (2009), a substituição de câmeras cinematográficas por mecanismos de suporte digital (e de posterior possibilidade de exibição novamente em película) impulsionou as produções de baixo orçamento, principalmente na realização de documentários. E este acesso mais plural por parte de realizadores (em potencial ou não) é, portanto, fato incontestável. Gerbase (2003, p. 110) acrescenta que

Para muitos cineastas, antes de discutir o que as novas tecnologias podem trazer de novo para os filmes, o importante é constatar que elas podem, simplesmente, fazer existir filmes, que, se dependessem dos processos tradicionais, nunca deixariam de ser roteiros. O barateamento da produção, assim, vem sempre antes da estética da realização, que só se manifesta quando há uma obra concreta.

Excetuando-se a questão técnica, seria leviano apontar este processo como um novo fenômeno ou *movimento* (mais adiante, veremos, inclusive, que há grande semelhança destes grupos com outras manifestações ocorridas na história do cinema). Entretanto, a criação cinematográfica através de *coletivos* é uma manifestação bastante presente hoje e que ganha cada vez mais notoriedade. Para o presente estudo, propomos um olhar sobre alguns destes coletivos atuantes e novas formas de produção no contexto atual da produção cinematográfica brasileira.

ATITUDE E COLABORAÇÃO

A criação cinematográfica através de coletivos não é uma novidade. Diante de uma ditadura de mercado, aqueles que pretendem um

cinema que não necessariamente se submeta a essas regras, tendem a se aglomerar em torno de um objetivo comum. Poderíamos citar, por exemplo, o coletivo *La Cuadrilla* de Madri, na Espanha. O grupo iniciou suas atividades no início da década de 80, tendo assinado já três longas-metragens e mais de quarenta curtas e conquistado, inclusive, o prêmio *Goya*. No Brasil, pudemos observar o movimento Super Oitista na década de setenta. E, é claro, se levarmos em conta a postura um tanto anárquica no sentido de confrontação à linguagem cinematográfica clássica encontrada nos filmes realizados pelos coletivos contemporâneos, poderíamos aproximá-los da atmosfera do chamado Cinema Marginal brasileiro da década de 70. Denominação esta, como explica Jean-Claude Bernardet, que não era bem aceita na época nem pelos próprios realizadores:

[...] Bressane e Sganzerla discordavam da expressão Cinema Marginal, já que não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores, [...] mas um cinema que foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura. (2001, p.12).

O interessante nessa afirmação é que a vontade de subverter a linguagem e de se ter espaço para a criação está claramente presente. Por outro lado, havia o desejo (quase paradoxal) de também ser reconhecido pelo público. Bernardet (2001) acrescenta ainda que a oposição ao *status quo*, defendida por estes realizadores, mirava inclusive os filmes do Cinema Novo, os quais aparentemente se encaminhavam para um *cinema de espetáculo*. E, embora os cineastas daquela época contassem com o apoio da EMBRAFILME,³ as dificuldades de produção eram notórias. Por isso a semelhança com os atuais coletivos também no sentido de compartilharem a habilidade de se driblar adversidades.

Na essência do desenvolvimento e do processo de legitimação do cinema brasileiro, está a habilidade de contornar a ausência de grandes estruturas de produção, para criar soluções que proporcionaram resultados estéticos, pelo domínio da arte e da técnica, reconhecidos especialmente na cinematografia moderna, que assimila as influências do Neorrealismo. (BARONE, 2009, p. 103)

3 - A Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) surgiu em setembro de 1969 e foi uma empresa pública de fomento à produção cinematográfica com fundamental participação na produção do setor em especial na década de 70. Acabou entrando em declínio do final dos anos 80 e teve suas atividades encerradas em março de 1990 durante o Governo Collor. Cf. <http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>, acesso em 8 jun. 2012.

De fato, a influência dos movimentos cinematográficos insurgentes a partir da década de 60 nos coletivos de criação (atuais e contemporâneos) é inegável, especialmente no que diz respeito ao modo de produção. Tanto os coletivos atuais como o cinema realizado a partir da década de sessenta (a partir do Neorealismo italiano e seus desdobramentos pelo mundo) foram possibilitados e condicionados por uma questão tecnológica. Segundo Barone (2009), a tríade básica da produção cinematográfica - composta por produção, distribuição e exibição - é influenciada pela tecnologia. Os agentes do campo tecnológico suprem e modificam os meios pelo quais se produzem, distribuem e exibem filmes ao inovarem ou ofertarem novos hardwares e/ou softwares para esse mercado. Assim, se na década de 60 foram as câmeras 16 mm mais leve e o Nagra (gravador de som portátil), hoje o fenômeno se repete com as novas câmeras DSLR e semelhantes (com capacidade de gravação em alta-definição - *full HD* - e a 24 *frames* por segundo), além, é claro, dos gravadores digitais com tamanhos equivalentes a um celular e taxa de amostragem bem satisfatória⁴.

Como bem lista Christopholi (2011, p. 5), as transformações tecnológicas não param por aí.

A digitalização dos sistemas de gravação, reprodução e edição de áudio para cinema, com o uso de gravadores DAT e editores computadorizados; o desenvolvimento do vídeo digital, com a criação dos sensores CCD e CMOS, que substituíram os processos de captação de imagens dos tubos RGB; a inserção dos computadores no processo de produção (não confundir com a digitalização da pós-produção, pois aqui se refere ao computador no uso da produção dos roteiros e na ajuda das planificações dos documentos necessários, além da comunicação, via e-mail e outras meios); o surgimento de sistemas computadorizados de edição não linear, que substituem as ilhas de edição analógicas, no ambiente do vídeo, e as mesas mecânicas de montagem no cinema; o desenvolvimento dos sistemas de *tele-cine* em formatos digitais, de alta resolução e *scanners* digitais de alta resolução, destinados aos processos de transferência de vídeo para película cinematográfica; a exibição de conteúdos digitais com desenvolvimento de projetores cinematográficos digitais, com capacidade

4 - Leia-se, aqui, os gravadores da marca Zoom e semelhantes que possuem quatro canais de áudio (com possibilidade de se acoplarem microfones extras) e pesam 280g sem baterias. Cf. http://www.espacodigital.tv/grav_audio_h4n.htm, acesso em 06 jun. 2012.

para imagens projetadas com resolução de 2.500 x 2000 pixels, equivalente à qualidade da imagem projetada em 35 mm.

Como vemos, as pequenas “revoluções tecnológicas” acabam por aproximar os realizadores de um produto final de boa qualidade e através de um investimento financeiro mais modesto. Não só o tamanho das equipes tende a diminuir, mas todo espaço físico envolvido na produção do filme. Os coletivos de hoje se valem, portanto, dessas possibilidades para realizarem obras com orçamento reduzido e resultados relevantes.

Ainda assim e, de certa maneira corroborando a posição anteriormente defendida, Derrida (2001) afirma que o valor não está no dispositivo, mas na arca. Ou seja, o que interessa, no final, é a obra. Assim a intenção do autor, o processo e a tecnologia envolvida no modo de produção do filme se tornam elementos secundários na sua legitimação. O relevante está na sua capacidade de perdurar no tempo, de produzir memória. Ou ainda, sobre uma ótica deleuziana, a importância está na imagem e na nossa relação com ela (DELEUZE, 1985). O filme apenas é a partir do olhar do outro.

Mas que cinema é esse do qual falamos e quem são esses agentes criativos? Um cinema onde a coletividade não é só uma necessidade, mas uma atitude estética. Ao lermos a página de apresentação no site oficial do Coletivo Alumbramento, é possível se notar uma posição bem definida sobre o que ali se pretende:

[...] Ser uma família é acreditar que estaremos para sempre, de alguma forma, ligados um ao outro. É, portanto, acreditando na constituição dessa família, que nesse caso é uma família por escolha, que entenderemos toda a base do que chamamos de “alumbramento”: esforço conjunto de um grupo de amigos que se juntaram por acreditar que o fazer artístico é uma luz poderosíssima capaz de modificar o mundo no qual nós vivemos. Não modificar no sentido de revolucionar, mas no sentido de viver nesse mundo e ainda ser capaz de fazer o que se quer fazer, podendo se dedicar à criação artística e à construção de uma gama de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Por fim, um conjunto de obras cheio de vigor e de rigor⁵.

No enunciado acima, fica bem clara a intenção do grupo em fazer o

5 - Cf. <http://www.alumbramento.com.br>, acesso em 20 maio, 2012.

cinema do qual seus integrantes acreditam, independente do cenário em que se está inserido. A “família” se constitui para “dar luz” não só a uma ideia, mas também para “iluminar” o mundo ao seu redor. Esta “gestação”, porém, requer um rigor. Rigor esse que advém de um *entender* cinematográfico comum a todos que participam do coletivo. O pacto da *colaboração* em torno do filme é acertado. Um acordo no qual “a arte é, então, uma disposição de produzir (*poésis*) acompanhada de regras” (CAUQUELIN, 2005, p. 59).

O coletivo de produção audiovisual Alumbramento, original do Ceará, surge em 2006 a partir da junção de realizadores que se conheceram durante as atividades do Alpendre (casa de arte, pesquisa e produção) e/ou foram alunos egressos da primeira turma formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes (CAPISTRANO, 2011). O núcleo de produção, porém, agrega amigos e colaboradores a cada novo projeto. E, “apesar de algumas pessoas terem se destacado em ocupar uma função específica nas equipes de realização dos filmes, não é raro percebermos uma rotatividade dessas funções acontecendo em obras específicas” (CAPISTRANO, 2011, p. 7). A versatilidade do grupo, portanto, é notável, o que acaba dando identidade a suas obras, creditando-as com um caráter coletivo e de partilha autoral.

Dentre os filmes assinados pelo Alumbramento, podemos destacar os longas-metragens *Os Monstros* (2011) com passagem por três festivais internacionais, além de outros nacionais; *Estrada para Ythaca* (2010), que rodou por diversos festivais nacionais e internacionais, ganhando melhor filme pelo júri da crítica e jovem na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes; e mais de vinte curtas-metragens incluindo o premiado *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente. O grupo assina invejáveis seis longas-metragens ao todo. Nos filmes, notamos não só um núcleo de produção que assina conjuntamente as principais funções (roteiro, direção, montagem, som direto), como a presença destas mesmas pessoas atuando nos filmes como elenco. Ademais, são filmes que primam por um caráter de experimentação narrativa e de hibridização de linguagens. Como Capistrano (2011, p. 8) complementa:

O caráter ensaístico e a oscilação entre documentário e ficção, a negação da transparência do cinema clássico e a utilização do suporte do vídeo são questões mais gerais contidas na maioria das obras. Mas também nos chama atenção de maneira proeminente: o ritmo adotado na construção narrativa; a relação que os personagens estabelecem com o

espaço; a preocupação em experimentar variados recursos audiovisuais na relação com a imagem; o privilégio das ações cotidianas; a implicação dos realizadores e suas histórias de vida com os filmes; o forte diálogo com outras linguagens artísticas; a plasticidade na captação e edição das imagens⁶.

De fato, os filmes do Alumbramento buscam extrapolar os limites da narrativa clássica, confrontando a própria obra com o fazer cinematográfico. São filmes que se permitem o ato de experimentar, de usufruir daquilo que o próprio cinema possibilita. Pois, como diria Santaella: “todas as linguagens, uma vez corporificadas, são híbridas” (2001, p. 239). Atemo-nos, por exemplo, em *Os Monstros*, de 2011. O filme nos apresenta os dilemas existenciais vividos por quatro amigos. Joaquim, Pedro, João e Eugênio são artistas tentando seguir com seus projetos, enquanto lidam com as dificuldades que o mercado lhes impõe. A reflexividade (cinema que fala de cinema) é transparente na obra. Há uma aparente questão presente no filme: “Ainda há espaço para a arte?”. A postura política – de inquietação com o mundo e com o *fazer cinematográfico* no Brasil - transparece, portanto.

Seguindo na mesma linha, chegamos ao talvez mais antigo coletivo de criação cinematográfico aqui no Brasil (pelo menos nesses moldes mais atuais). Fundado em 2003, em Belo Horizonte, o grupo autodenomina-se *Teia* e caracteriza-se por ser um centro de produção audiovisual composto por seis realizadores que trabalham de forma colaborativa, “combinando produções e pesquisas individuais com trabalhos que envolvem todo o centro e convidados de fora⁷”. O coletivo produz filmes, vídeos, instalações, além de promover festivais e oficinas. Nesse breve período de existência, já acumularam mais de 50 prêmios em festivais brasileiros, e passagens por festivais importantes fora do Brasil como Locarno, Sundance e Rotterdam. O filme *O Céu Sobre os Ombros*, de 2010, recebeu o prêmio de melhor filme no 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, além de melhor direção, montagem e roteiro. O documentário explora linguagens narrativas e nos apresenta a vida de três homens em Belo Horizonte. *Girimunho*,

6 - Cf. CAPISTRANO, Rodrigo. Para além de uma questão identitária: o cinema cearense contemporâneo na produção do coletivo Alumbramento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. **Anais eletrônicos**. Recife: Intercom, 2011. Acesso em: 28 maio, 2012.

7 - Cf. <http://www.teia.art.br/>, acesso em 4 jun. 2012.

de 2011, também um belo exemplo da potência deste cinema, foi um dos representantes brasileiros no 68° Festival Internacional de Cinema de Veneza e vencedor do Prêmio Interfilm.

Assim como o Alumbramento, os filmes do coletivo Teia também desafiam os paradigmas do cinema clássico, mantendo uma postura de debate dos limites e possibilidades do se fazer cinema hoje no Brasil. Em reportagem da Folha de São Paulo intitulada “Jovens cineastas usam modelo coletivo para produzir filmes ousados” (2011)⁸, Natália Paiva afirma que: “Seja em filmes de R\$ 2.000 ou de R\$ 2 milhões, ele é marcado pelo controle total da verba, pela criação coletiva e por um desprendimento, total ou parcial, da estética do cinema clássico e da TV”. Paiva (2011) segue explicando que a maioria dos grupos nasceu nas universidades há algum tempo atrás, mas que só agora podem ver o trabalho recompensado. De fato, um fator interessante que contribui para essa efervescência criativa e reforça a possibilidade de surgimento de grupos talvez seja a multiplicação de cursos de cinema no Brasil. Em mapeamento feito pelo FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual) em 2011, há atualmente cerca de 60 cursos de graduação em cinema no Brasil⁹.

O estudo, conduzido pelo também graduando em cinema pela UFF (Rio de Janeiro) Bernardo Santos, teve como objetivo mapear - geograficamente e por perfil acadêmico - o cenário do ensino de cinema no Brasil. No trabalho, foram contatados cursos de graduação (bacharelados e técnicos) que fossem reconhecidas pelo MEC e cuja ênfase fosse a produção cinematográfica. Esse número comporta tanto os cursos que responderam ao questionário proposto na pesquisa, como aqueles que não o fizeram (o que não necessariamente os caracterizariam como inativos). Vemos aí, portanto, o eixo da Instituição da cadeia audiovisual (BARONE, 2009) influenciando no perfil da produção contemporânea no Brasil.

O coletivo Duas Mariola Filmes, do Rio de Janeiro, corrobora esta constatação. Segundo sua página oficial na internet, o grupo se apresenta da seguinte maneira:

8 - Reportagem publicada em 04 de outubro de 2011 na edição online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml>, acesso em 4 jun. 2012.

9 - SANTOS, Bernardo. Cf. <http://forcine.org.br/site/mapa-dos-cursos-de-cinema/>, acesso em 4 jun. 2012.

A reunião de seis amigos e parceiros de cinema, todos oriundos da UFF (Universidade Federal Fluminense) e entre seus 25 e 35 anos, deu origem em 2006 a DUAS MARIOLA FILMES. A proposta era a de uma produtora dinâmica, voltada para a produção e realização de um cinema arejado, entusiasmado e estruturado sobre o trabalho coletivo, a pesquisa de linguagem e parcerias com outras produtoras brasileiras e internacionais¹⁰.

O grupo assina quatro longas-metragens: *Conceição* (2007), *No meu lugar* (2009), *A fuga da Mulher-Gorila* (2009) e *A Alegria* (2010) - com passagem pelo Festival de Cannes. Além dos filmes, o coletivo ainda organiza mostras e oficinas. Se observarmos a ficha técnica de *A fuga da Mulher-Gorila*, constataremos que ali não reunimos mais do que quinze nomes diferentes, além de haver um grande repetição de realizadores em diferentes funções. O filme apresenta-se quase como um *road movie*, no qual acompanhamos um grupo que percorre diversas cidades em uma Kombi, apresentando a performance da transformação da mulher-gorila (atração bastante comum do circo tradicional mambembe). Nele, os realizadores também flertam com diferentes linguagens, primando pela hibridização entre ficção e documentário.

Há, portanto, grande aproximação, nestes coletivos apresentados, tanto no modo como os projetos são concebidos e conduzidos, quanto no resultado final dos mesmos. Ou seja, a limitação de recursos – sejam financeiros ou humanos - confere a estes ajuntamentos não só um perfil de produção, mas também estético.

Nos últimos tempos, podemos observar também o surgimento de outras possibilidades de produção provenientes da característica de participação e colaboração que são apresentadas pelas redes auto-organizadas, neste caso, na internet e podem ser consideradas um fenômeno recente no Brasil: o uso dos sites de *crowdfunding* para angariar o apoio financeiro para a execução de projetos audiovisuais coletivos.

O *crowdfunding* é um sistema em que várias pessoas podem contribuir com pequenas quantias para viabilizar uma ideia. Na maioria dos casos, funciona da seguinte maneira: o interessado define o projeto, estipula o valor, as contrapartidas (recompensas aos doadores), o prazo limite, cadastra em um site específico e fica responsável pela

10 Cf. <http://www.duasmariola.com.br>, acesso em 7 jun. 2012.

divulgação entre a sua rede de possíveis colaboradores. Caso o valor não seja atingido no prazo estipulado, o projeto não é financiado e o dinheiro retorna aos colaboradores. Se atingir ou ultrapassar a meta, o dinheiro é repassado aos realizadores.

O primeiro site a conseguir notoriedade e movimentar uma quantia significativa foi o site americano *Kickstarter*, que ajudou a captar recursos para 14 filmes¹¹ exibidos no *Sundance Festival* em 2012. Inspirado na iniciativa, o site brasileiro *Catarse*¹² tem impulsionado o financiamento de filmes, em sua maioria, coletivos, de baixo ou baixíssimo orçamento no Brasil. Em 2011, o documentário *Belo Monte - Anúncio de uma Guerra*¹³, do diretor Andre D'Elia, sobre a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte, mobilizou 3.429 pessoas (número de apoiadores) e gerou R\$ 140.010,00 em dois meses revertidos para a sua finalização, configurando-se como um caso atípico, haja vista que a maioria das produções são curtas-metragens com orçamentos que oscilam entre R\$ 2 mil e R\$ 30 mil. E, nesse caso, cabe ressaltar também, a importância do contexto, afinal, a mídia ainda explorava o tema à época da fase de captação.

Também podemos citar o caso de *Arthur e o Infinito – Um olhar sobre o autismo*¹⁴, que, com apenas 96 apoiadores, atingiu a quantia de R\$ 25.610,00. O filme tem roteiro e direção de Julia Rufino Garcia, uma realizadora também recém egressa de uma escola de cinema.

Dessa forma, pode-se perceber que os processos abordados até aqui valem-se de mecanismos coletivos amparados por uma rede de colaboração. Observa-se que há o agrupamento de indivíduos baseados em uma ideologia e estética particulares, porém, há também aqueles que recorrem a uma abertura de processos, à participação de indivíduos interessados na concretização de um projeto, utilizando-se das redes digitais e da divulgação proporcionada pelos sites de redes sociais.

11 - Relação disponível em: <http://www.kickstarter.com/blog/kickstarter-at-sundance-2010-14-films-and-counting>. Acesso em 05 jul. 2012.

12 - Disponível em <www.catarse.me>. Acesso em 1º abr. 2012.

13 - Disponível em <<http://catarse.me/pt/projects/459-belo-monte-anuncio-de-uma-guerra>>. Acesso em 17 ago. 2012.

14 - Disponível em <<http://catarse.me/pt/projects/727-arthur-e-o-infinito-um-olhar-sobre-o-autismo>>. Acesso em 17 ago. 2012.

CRIANDO BRECHAS PARA OXIGENAR E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, no Brasil, contamos com algumas políticas públicas de promoção do setor audiovisual. A Lei do Audiovisual (Lei n° 8.685 de 1993) possui diferentes modalidades, os quais atuam no sentido de aproximar o investimento privado das produções nacionais, além de promover coproduções internacionais. Através da lei, as empresas podem abater uma porcentagem do seu Imposto de Renda e transferir a quantia na produção que desejarem. Para Oliveira e Quadros (2011, p. 25), este tipo de incentivo peca, pois,

[...] ocorre que os responsáveis pela decisão de liberar ou não o apoio de determinada empresa à produção cinematográfica estão preocupados fundamentalmente com a defesa e a promoção de uma certa imagem institucional, pouco ou nada entendendo de cinema.

Ou seja, o ambiente criativo acaba sendo contaminado por imposições de mercado; uma prática empobrecedora. O incentivo deveria servir para promover a pluralidade expressiva e o surgimento de novos *guetos* de realização. O imaginário humano nunca deveria ser encardido pela lógica mercantil, por mais que essa dualidade identitária acompanhe o cinema desde sempre.

Além desse mecanismo, há o Fundo Setorial do Audiovisual, que financia produções de diferentes portes. O fundo trata de uma “categoria de programação específica” do Fundo Nacional de Cultura (FNC)¹⁵, e promove diferentes setores do audiovisual, alocando lastro financeiro no intuito de retorno futuro. Dessa maneira, o histórico e tamanho da produtora proponente possuem peso grande na decisão dos projetos apoiados, prejudicando, de certa maneira, novas produtoras ou projetos com baixo apelo comercial. Há ainda a Lei Rouanet (n° 8.313, de 1991, e que recentemente sofreu alterações) e os Editais de *financiamento direto* promovidos pelo Ministério da Cultura. Nesses editais, conta-se não só com o talento, mas também com a sorte. Por não possuírem lançamento programado, o número de concorrentes geralmente é gigantesco. Para se ter uma ideia, nos editais abertos no início de 2012 (e ainda em processo de seleção), o

15 - Disponível em: http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/BNDES_Transparente/Fundos/FSA/, acesso em 7 jun. 2012.

número de concorrentes inscritos, somando todas as categorias, foi de 2.719.¹⁶ Para terminar, há também as leis de incentivo estaduais e municipais, que se diferenciam conforme a região.

Selonk (2004) ressalta que a criação de condições para o desenvolvimento e circulação das cinematografias nacionais é uma tarefa difícil de ser cumprida, pois as regras privilegiam a concentração do mercado internacional nas mãos de poucas, mas grandes empresas. De acordo com Valiati (2010, p. 22), no contexto do mercado brasileiro de cinema, um pequeno número de filmes concentra a maioria dos rendimentos provenientes da venda de ingressos, deixando os demais em situação deficitária. Assim, o mercado audiovisual representa uma competição monopolística.

Isso pode acarretar em permissão para que as produtoras responsáveis pelos filmes concentradores de lucros controlem o mercado, gerando situações de oligopólio e monopólio, as quais dificultariam a entrada de novos competidores, já que os investimentos iniciais para a produção cinematográfica são elevados em relação às outras áreas culturais.

Como vemos, o painel nos mostra uma oferta interessante de possibilidades de produção, porém a concorrência é deveras grande também. Dos coletivos de criação apresentados nesse estudo, observamos diferentes formas de financiamento. *Os Monstros*, do coletivo Alumbramento (Ceará), teve orçamento de R\$ 6.000,00 e contou apenas com investimentos próprios. *A Alegria* (Duas Mariola/RJ) custou R\$ 800.000,00 e contou com dinheiro de edital e investimento próprio. E *O Céu sobre os ombros* (Teia/MG) custou R\$ 200.000,00 e usou apenas prêmio contemplado em edital¹⁷. Dentre os realizados via *crowdfunding*, alguns também contam com alguma verba proveniente de editais e outros, dependem da divulgação e das redes de colaboração na internet e do capital social que conseguem acumular.

16 - Cf. <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/02/Relatórios-Editais-SAv.pdf>, acesso em 7 jun. 2012.

17 - Valores retirados de reportagem publicada em 04 de outubro de 2011 na edição online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml>, acesso em 4 jun. 2012.

Os coletivos burlam, portanto, os caminhos tradicionais da produção de um filme para assegurarem a *genuinidade* de suas produções. Seja através de *crowdfunding* ou financiamento com recursos próprios, eles parecem caminhar em um sentido contrário. Pois, de uma maneira geral, “na realização de cada filme, seus elaboradores contam com substancial liberdade criativa, embora, via de regra, tenham que se submeter aos imperativos das leis de mercado e do contexto institucional e legal no qual estão inseridos” (OLIVEIRA & QUADROS, 2011, p. 24). Há quem chame este fazer cinematográfico de “cinema de guerrilha”, mas rotular é sempre arriscado. De qualquer maneira, os coletivos, ao estabelecerem seus próprios mecanismos para minimizar os dispêndios de produção, acabam fugindo da burocracia e concorrência enfrentadas em processos estatais, bem como das vontades imperativas do mercado. Os realizadores partem, portanto, de uma situação de maior liberdade. Algo fundamental para o ato da criação e vital na oxigenação do panorama cinematográfico de um país. E, como acrescentam Migliorin e Reis (2003), apesar da evidente popularização dos meios de produção, estas novas técnicas implicam também em novas formas de aceitação, subversão e desobediência.

E, se a legitimação desses filmes não se dá em seu espaço nobre de exibição, a sala de cinema, ela ocorre de maneira simbólica, ou seja, quando as obras chegam a festivais de renome como *Cannes*, reverberando para a cinematografia brasileira de maneira mais ampla.

Para estudos futuros, seria interessante entender como esses coletivos de criação fazem para se sustentar e manter suas estruturas físicas (quando existentes) e de pessoal. Ou seja, que tipo de retorno financeiro advém de suas produções? É possível remunerar a equipe em algum momento da vida do filme? Como gerar espaços de circulação para que os filmes não se encerrem na sua própria produção? Por que não utilizar a própria plataforma de financiamento, no caso da internet, como circuito exibidor? Migliorin e Reis (2003) comentam como é curioso perceber que a produção e exibição de filmes digitais estão cada vez mais próximas de um mercado editorial, onde produzir um livro é

relativamente barato e ter um público de 3000 pagantes é um sucesso¹⁸. Pode-se concluir que, independentemente da carreira que esses filmes façam, fica claro que os mecanismos de produção e financiamento colaborativo refletem uma tendência atual e democrática.

18 - Para se ter uma ideia, no relatório de bilheterias de 2011 feita pela Ancine, *O céu sobre os ombros*, até 18/11/2011, havia feito 3.094 espectadores tendo sido lançado em onze salas de cinema; *Os Monstros*, até 09/09/2011 e com lançamento em cinco salas, havia sido assistido por 353 pessoas apenas; e *A Alegria*, até 19/08/2011, com lançamento em onze salas, teve público pagante de 3.108 pessoas. Cf. https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=gmail&attid=0.1&thid=137dbb67614f367b&mt=application/pdf&url=https://mail.google.com/mail/u/0/?ui%3D2%26ik%3D75fe478a85%26view%3Datt%26th%3D137dbb67614f367b%26attid%3D0.1%26disp%3Dsafe%26realattid%3Df_h3bko7q40%26zw&sig=AHIEtbQqhx6m2excfAGjv_rct0hHT43joQ&pli=1, acesso em 2 jun. 2012.

REFERÊNCIAS

- BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org). **Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Heco Produções, 2001.
- CAPISTRANO, Rodrigo. Para além de uma questão identitária: o cinema cearense contemporâneo na produção do coletivo Alumbramento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. **Anais eletrônicos**. Recife: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1521-1.pdf>>. Acesso em: 28 maio, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHRISTÓFOLI, Eduardo Pires. Os marcos tecnológicos do cinema digital. **Sessões do Imaginário: cinema, cibercultura, tecnologias da imagem**, Porto Alegre, ano 15, n. 23, ago. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/7784/5532>>. Acesso em: 1 jun. 2012.
- DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **Cinema Digital: um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- MELLO, Marcus. Dois na estrada. **Revista Aplauso**, Porto Alegre, ano 12, n. 109, dez. 2010. p. 18.
- MIGLIORIN, Cezar; REIS, Vinícius. Cinema digital. In: **Estudos SOCINE de cinema: ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- OLIVEIRA, Dennison de; QUADROS, Ulisses. Políticas Públicas do Audiovisual no Brasil Contemporâneo. In: OLIVEIRA, Dennison de (Org.). **História e audiovisual no Brasil do século XXI**. Curitiba: Juruá, 2011.
- PAIVA, Natália. Jovens cineastas usam modelo coletivo para produzir filmes ousados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml>>. Acesso em: 4 jun. 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: FAPESP-Iluminuras, 2001.
- SANTOS, Bernardo. **Mapa dos cursos de cinema no Brasil**. 2011. 58 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>>. Acesso em: 29 maio, 2012.
- SELONK, Aleteia Patricia de Almeida. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira**. 2004. 208f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- TAPSCOTT, Don; WILLIAMS, Anthony D. **Wikinomics: como a colaboração em massa pode mudar o seu negócio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- TELO, Antonio Roig. **Trabajo Colaborativo en la producción cultural y el entretenimiento**. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2011.
- VALIATI, Leandro. **Economia da Cultura e Cinema: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul**. Terceiro Nome. São Paulo, 2010.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise cinematográfica**. Campinas: Papirus, 1994.