

POR UM CINEMA BRASILEIRO DE BAIXO ORÇAMENTO

O cinema brasileiro está mais uma vez diante de uma encruzilhada. De um lado, um modelo de produção perto de esgotar-se, baseado na renúncia fiscal, que produziu resultados econômicos e estéticos insuficientes. De outro, a revolução digital na produção audiovisual que desponta no horizonte, oferecendo opções inéditas para baixar gastos na produção. Se a uma minoria interessa fazer *lobby* para prorrogar a lei do audiovisual por mais 20 anos sem questionar as falhas do modelo, ao restante dos produtores e cineastas importa mesmo é reduzir os custos e propor um outro tipo de cinema representativo da diversidade social e cultural brasileira. Este é o momento de se criar alternativas que viabilizem produções de orçamentos adequados à realidade brasileira, bem inferiores à média praticada nos últimos anos. Uma das mesas do recente III Encontro Anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), realizado na UNB, em outubro de 1999, debateu a necessidade de se produzir longas de baixo custo, entre R\$ 200.000 e R\$ 500.000. As considerações que fazemos a seguir surgiram desses debates.

Há hoje um certo consenso de que a Lei do Audiovisual contribuiu para uma inflação dos orçamentos cinematográficos. No modelo de produção e na estética vigentes, se o seu orçamento for inferior a R\$ 2.000.000,00 o filme é catalogado como de “má qualidade técnica”. Ora, esse pseudo critério só encontra fundamento na voracidade do mercado financeiro que vê na lei

uma chance de lucro fácil. Implica na adoção, sem critério, da estética e do modo de produção do cinema Hollywoodiano convencional, baseado em fórmulas narrativas tradicionais e na pirotecnia dos efeitos especiais. O chamado renascimento do Cinema Brasileiro materializou-se a partir de uma lei isolada que, propiciando a predominância de

Uma verdadeira cinematografia não se constitui sem que se descubram mecanismos reais para se incentivar a produção de primeiros filmes

filmes de alto orçamento, não parece ter consolidado uma continuidade sustentável da produção, retratando a falta evidente de uma ampla política cinematográfica nacional. Uma verdadeira cinematografia não se constitui sem que se descubram mecanismos reais para se incentivar a produção de primeiros filmes (“óperas primas”), de obras caracterizadas como artísticas, de experimentação, ou direcionadas para públicos específicos. E este tipo de cinema tem sido esquecido pela atual política de incentivos que, como já dissemos, estimula a produção de filmes de alto orçamento. O incentivo a “óperas primas” facilita o aparecimento de talentos e promove a renovação de uma cinematografia.

O setor cinematográfico continua

incapaz de influir em assuntos diversos que efetivamente interessam ao cinema como segmento do audiovisual. Um dos exemplos mais recentes e re-presentativos da fragilidade do setor – determinada pela falta de um órgão institucional suficientemente forte e específico que proponha e coordene a política do audiovisual – é sua incapacidade de se fazer presente na discussão da nova lei das telecomunicações, em gestação no Ministério das Comunicações, que vai regular a televisão. Sabemos da importância crucial existente na parceria entre a televisão e o cinema em várias partes do mundo. Muitos são os países que nos mostram como é desejável uma aproximação entre essas duas mídias, seja através do investimento na produção de filmes, seja através da concessão de espaço publicitário, ou como difusão. Ao tentarmos equacionar o Cinema Brasileiro é indispensável pensarmos em uma política pública para a inserção/interação cinema-tv. Deve-se lembrar que as emissoras de televisão brasileiras são concessões do Estado e que portanto têm deveres para com ele. Assim sendo, regulamentar as relações entre a televisão e o cinema como parte de uma política pública nos parece algo natural.

Durante os tempos da reserva de mercado e subsídios havia, bem ou mal, uma produção significativa, embora a proteção camuflasse a fragilidade do setor. É importante lembrar a crítica quase unânime que o regime de produção financiada pelo Estado sofreu por parte da classe cinematográfica, apoiada por manchetes sensacionalistas da

mídia. Neste ambiente, o regime de produção estatal potencializou a pior tradição corporativista do Estado brasileiro, a ponto de que, quando se encerrou, o comprometimento com filmes já aprovados superava os recursos previstos para diversos anos. O governo Collor derrubou o que já estava maduro para cair. A crítica que hoje predomina com relação às estruturas legais e financeiras que sustentam a produção cinematográfica nacional contemporânea lembra – no tom, na abrangência e na arrogância –, a crítica acirrada às estruturas de produção estatal que, mal ou bem, ajudaram sustentar a produção do Cinema Brasileiro durante três décadas. Trata-se de novamente eleger o “outro” (o governo, o imperialismo americano) como responsável de nossas misérias. A Embrafilme/Concine foram extintas sem que se propusesse alternativas, deixando-se as salas nas mãos do cinema americano industrial e a produção em um beco sem saída. À catástrofe seguiu-se a brecha oferecida pelo governo Itamar, aprofundada no governo atual: ainda num quadro inflacionário, promulgou-se a Lei do Audiovisual. Com a estabilização do plano real, que obrigou a economia a realizar um realinhamento geral de preços, os agentes econômicos envolvidos com captação para cinema puderam, graças às vantagens e falhas da lei, jogar o preço do produto cinematográfico para cima. O modelo deu recursos para a produção, esquecendo a distribuição e exibição, deixando que “o mercado” se encarregasse de regular ambas. Como era de esperar, as salas continuaram dominadas por exibidores estrangeiros. Os filmes nacionais são exibidos para audiências reduzidas (salvo contadas exceções) ou ficam encalhados nas prateleiras. Paradoxalmente, enquanto a grande maioria dos setores produtivos foi obrigada a reduzir custos e aumentar a produtividade para sobreviver, na

indústria cinematográfica a legislação permitiu uma formação artificial de preços. Com a recessão, a alta do dólar, e as privatizações das estatais (as principais “patrocinadoras” do Cinema Brasileiro) o modelo entrou em crise. Hoje, constata-se que o modelo de incentivo baseado na isenção fiscal favoreceu os grandes orçamentos, em detrimento de uma forma de produção mais dinâmica, voltada para a realidade material concreta que é produzir cinema em um país subdesenvolvido. Está na hora do meio cinematográfico como um todo assumir sua parte de responsabilidade no processo

o modelo de incentivo baseado na isenção fiscal favoreceu os grandes orçamentos

histórico que conformou as mazelas apontadas no atual modelo de produção e exibição. À uma minoria corporativista, historicamente, contrapõe-se uma classe dividida que parecer ter como principal motor de sua atuação a satisfação narcisista embutida no exercício da crítica.

A grande maioria do Cinema Brasileiro contemporâneo tem seguido o modelo do cinema convencional de Hollywood e passou ao largo de propostas contemporâneas bem mais apropriadas para um cinema nacional, como o cinema inglês, o cinema iraniano, o cinema independente americano, e, mais recentemente, o Dogma 95. O recente Cinema Brasileiro confundiu o estilo clássico com o cinema de fórmula dominante nos anos 80 e 90, simbolizado por Steven Spielberg e George Lucas e os manuais de

roteiro de Syd Field. Contar uma história acabou sendo sinônimo de uma narrativa simples e linear, alto grau de redundância, oposição maniqueísta, falta de ambigüidade. A identificação com um cinema industrial conservador, baseado na ênfase da tecnologia e nas fórmulas narrativas, deixou espaço para outras duas influências questionáveis: a dramaturgia televisiva e a publicidade. Estes três modelos (Hollywood, televisão, publicidade) ajudaram a construir um cinema caro, mitificador da tecnologia, descomprometido com a discussão da realidade contemporânea brasileira e com a inovação da linguagem.

Há formas distintas de se fazer cinema que podem ser inspiração para um outro cinema brasileiro, construído sob novas bases: criativo, de apelo popular e barato. Não estamos falando de propor um cinema tão alternativo e diferente que impossibilite a construção de uma indústria nacional de cinema. Nem queremos voltar à velha oposição entre um cinema popular desprezado pela elite intelectual e um cinema de arte, modernista, ignorado pelo público e idolatrado pela mesma elite. Um novo cinema brasileiro deve fazer dinheiro e público, tanto quanto inovar e discutir a realidade cultural e social do país. Acreditamos que isso é possível: basta derrubar as barreiras entre alta e baixa cultura, eliminar os preconceitos contra a reflexão, a inteligência e a provocação, mas também contra a diversão e o prazer. Porque não unir as duas tendências? Os exemplos de um cinema contemporâneo inteligente, crítico e rentável, abundam: os filmes do Dogma; o cinema britânico de Loach, Leigh e Frears; Almodóvar, Tarantino, os argentinos Alejandro Agresti e Adolfo Aristarain; Robert Altman. Acreditamos que a imitação do modelo hollywoodiano e a desconexão da atualidade, na ânsia de agradar as empresas patrocinadoras, foram algumas das razões

que afastaram o público do cinema brasileiro recente. A busca da diversão a qualquer preço e a rejeição da reflexão gerou, paradoxalmente, um cinema previsível e nada divertido. Por que continuar insistindo na dicotomia entre um “cinema cultural” – muitas vezes uma justificativa para filmes desconexos e pretensivos – e um cinema de mercado e público, achando que este último implica em linguagem pobre, histórias simples e narrativas lineares? O cinema de baixo orçamento que propomos almeja ser mais representativo da realidade cultural brasileira e também mais rentável.

O Dogma 95 – com sua provocação estética e de produção, e seu sucesso de crítica e público –, veio sacudir as bases do cinema industrial e convencional dos anos 90. O Dogma procura maior verdade, realismo e inovação de linguagem, em um cinema contemporâneo marcado pela elegia do domínio da técnica e dos efeitos especiais. Os dez pontos do Dogma 95 (entre eles, câmera na mão, não usar música nem luz artificial, som direto, planos fechados) têm como objetivo retirar toda uma série de aspectos convencionais e freqüentemente estetizantes do modelo industrial dominante, para valorizar o momento da *mise-en-scène*, o momento em que o cinema se faz e a imagem cristaliza-se. No Dogma, roteiro, *mise-en-scène* (com destaque para performance e a direção de atores) e decupagem/montagem são a essência do filme, não o ponto de partida de histórias que serão recriadas e transformadas na pós-produção. A idéia central é depender do capital humano – direção, roteirista, atores e montadores – e não de uma finalização industrial e pasteurizada, de efeitos especiais, música e ruídos, que, muitas vezes, preenchem o que o diretor não soube expressar. O Dogma 95 é uma forma de fazer cinema limitando ao máximo os excessos de pós-produção que aumen-

tam sobremaneira o custo financeiro. Se este “ovo de colombo” está presente no cinema desde os anos 60, pô-lo de pé, com uma estética atualizada para o final do milênio, cons-titui um feito a ser considerado. Hoje fazer um filme inspirado no Dogma significa fazer filmes baratos e romper com outro “dogma”, o do cinema americano e do discurso uniformizador da tecnologia, com suas regras de produção e de estética que tornam um filme absurdamente caro.

Algumas crenças serão certamente sacrificadas por este cinema que tem ânsia de filmar, que acredita que filmar é fácil e que

O cinema é forte quando consegue equacionar positivamente estilo e forma de produção

tem de ser feito a qualquer custo (literalmente). Talvez devamos repensar nosso conceito de novidade tecnológica, e apreender a dissociá-lo do modelo industrial americano de alto orçamento, usando esta tecnologia principalmente em torno de variável “custos baixos”. Alguns cenógrafos, fotógrafos, atores, roteiristas, montadores, talvez percebiam que seu trabalho também pode ser feito de uma maneira ligeira, em um clima onde predomina o espírito coletivo, a fagulha da *mise-en-scène*, o prazer de filmar seguindo um bom roteiro e uma dramaturgia densa. O cinema é forte quando consegue equacionar positivamente estilo e forma de produção. Foi assim com a Nouvelle Vague, com o Neo-realismo, com o Cinema Novo, com o Cinema Marginal, com o cinema independente americano dos anos 70 (Cassavetes e,

noutra linha, Corman). A estrutura de produção na qual o Cinema Brasileiro acabou se enredando lembra um pouco a estrutura do cinema clássico francês, estourada pela Nouvelle Vague: um sistema estatal, envolvendo custos fixos irrealistas de mão de obra e material, viciado por exigências que reproduzem-se em um círculo vicioso e que acabarão levando à imobilidade total. O baixo orçamento trará forçosamente uma procura por novas estéticas. Um dos melhores filmes da recente safra do cinema brasileiro foi um dos poucos a ser realizado com pouco dinheiro, *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral. O filme tem uma admirável decupagem, edição de som e trabalho de câmera, que lhe valeram vários prêmios e boa crítica. No entanto, seu exemplo estético e de produção não foi seguido, porque o modelo de financiamento vigente não estimula iniciativas de baixo custo e força os cineastas a aumentar seus orçamentos para adequarem-se ao sistema de captação instituído.

O cinema britânico é outro exemplo instigante a considerar. Há mais de uma década, diretores como Mike Leigh, Ken Loach, Stephen Frears fazem um cinema de baixo orçamento e alta qualidade, que discute o presente e a realidade social, cultural e política, amparados numa sólida dramaturgia, no trabalho com os atores e na *mise-en-scène*. Leigh, grande diretor ignorado por estas terras, consegue captar uma britanidade essencial em seus personagens, apoiado numa dramaturgia própria que não imita a fórmula dos manuais de roteiro americanos. De Leigh, a principal lição é seu método de trabalho com os atores, que consiste em extensos ensaios onde se criam os personagens, as situações e as cenas, até chegar-se ao roteiro final. Nas tomadas há pouca improvisação, o que permite cumprir os prazos de filmagens e a responsabilidade com o di-

nheiro utilizado. Como a maioria do cinema inglês sócio-realista, as histórias de Leigh acontecem no tempo presente da época de filmagem, aspecto importante para um cinema de baixo orçamento, comprometido com a discussão da realidade cultural e social contemporânea. Ambas propostas discutidas (Dogma, Mike Leigh) caracterizam-se por uma procura de conceitos como verdade, realismo, espontaneidade, provocação e inovação, num movimento recorrente na história do cinema que tenta contrapor-se à espiral de burocratização e aos altos custos em que a sétima arte, dado seu caráter industrial, costuma embarcar.

Temos que fazer filmes baratos, investindo no capital humano, o único em abundância neste país: atacar uma forma burocrática de fazer cinema, recuperar o gosto da provocação, a reflexão, sem dissociá-las do riso e do prazer. As etapas de criação de roteiro, o ensaio com os atores e a *mise-en-scène*, são os momentos da criação cinematográfica que o Cinema Brasileiro deve aprofundar, em detrimento de um tipo de cinema baseado na pós-produção. Achar a pós-produção e seus custos, talvez seja uma palavra de ordem dinâmica para ser adotada neste momento. No futuro teremos cinema feito em casa, na cabeça. O futuro das “novas tecnologias” digitais nos é sempre descrito como um mundo cor-de-rosa, do qual estamos sempre muito perto mas nunca tocamos. Quando finalmente estamos lá, este deixa de ser tão etéreo para transformar-se com o peso da realidade concreta. Se estamos escrevendo para o momento presente temos de admitir que a etapa mais cara de um filme não é a filmagem, mas a finalização: edição de som e mixagem, efeitos visuais e sonoros, cópias. Nos anos 90, o cinema brasileiro tem gastado fortunas na pós-produção, tanto em longas como em curtas-

metragens. Se é altamente questionável fazer longas de 2, 3, 6 milhões de reais, também o é fazer curtas de 80, 100 e 200.000 reais. É razoável gastar mais de R\$ 100.000 num curta-metragem, quando o cinema independente americano vem fazendo há mais de uma década longas-metragens com essas cifras? O preciosismo técnico leva a deformações que propostas históricas de cinema, voltadas para equacionar uma forma de produção ágil, conseguiram evitar.

Não se deve daqui tirar conclusões que devemos extinguir toda e qualquer forma de produção cinematográfica que situe-se acima

Temos que fazer filmes baratos, investindo no capital humano

do patamar de R\$ 2.000.000. Criticamos o fato deste cinema ocupar de modo exclusivo o horizonte das políticas públicas voltadas para a produção cinematográfica, gerando, ao se negarem formas alternativas, deformações que saltam aos olhos. Ao terem este modelo como o único possível, mesmo cineastas acostumados a trabalhar saudavelmente na faixa de R\$ 500.000 passaram a achar imprescindível ter ao menos R\$ 3.000.000 para se fazer um filme. Nesta lógica, os custos evidentemente foram para o espaço, com técnicos e atores solicitando remunerações também nesta faixa de produção. Qualquer atividade cinematográfica fora do modelo acaba inviabilizando-se, e, a longo prazo, é o próprio modelo que naufraga por não conseguir sustentar-se com as próprias pernas. Na medida em que, no ci-

nema, forma de produção e expressão estética/narrativa caminham de mãos dadas, o resultado desta política são alguns “monstros” onde sentimos a mão pesada da produção cara fazendo o filme perder dinamismo e vigor.

Pode-se exigir à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que, na falta de um órgão apropriado, cumpra o papel de condutor na política do audiovisual, concentrando-se em uma política que sinalize a necessidade de filmes de baixo orçamento. Várias são as propostas possíveis. Apontamos duas delas:

- 1 – O estímulo ao surgimento de novos diretores por meio de concursos democráticos para dez longas por ano com custo médio de R\$ 500.000,00, com produção digital.
- 2 – Criação de uma linha de financiamento específica para a realização de primeiros longas-metragens de profissionais recém formados. Esta ação tem que ser necessariamente coordenada em parceria com as escolas que tenham cursos de cinema regulares e representativos no mercado profissional.

Cabe lembrar que experiências nesse sentido já existem em vários países, citaremos apenas as que consideramos mais próximas de nossa realidade. No México, duas escolas desenvolvem o projeto de produção de Óperas Primas: O CCC – *Centro de Capacitación Cinematográfica* (escola de alta capacitação profissional ligada ao *Centro Nacional para la Cultura Y las Artes* do Ministério da Cultura), e o CUEC – *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* da *Universidad Nacional Autónoma de México*. Ambas escolas produzem os filmes em parceria com o Instituto Mexicano de Cinematografia. Em Buenos Aires, Argentina, a *Fundación Universidad del Cine* também desenvolve o projeto Óperas Primas em parceria com o *Instituto Nacional de Cine*

Y Artes Audiovisuales. A prática demonstra que uma cinematografia se fortalece não só com o aumento de número de filmes produzidos mas, também, com o surgimento de novas idéias.

Paralelamente à Lei do Audiovisual (que, aperfeiçoada e eventualmente prorrogada, continuaria a constituir-se em fonte de recursos), poder-se-ia aumentar a produção e, sobretudo, ampliar a temática, fazendo com que o Cinema Brasileiro volte a dialogar com seu espectador oferecendo-lhe uma maior diversidade de produtos. É também evidente a necessidade de priorizar a mídia eletrônica para circulação dos filmes, como a recém criada Rede Pública de Televisão Brasileira, ou mesmo através das emissoras privadas, por meio de articulações institucionais que favoreçam a diversificação das fontes de financiamento e o acompanhamento eficaz das produções. No setor da exibição, onde os *trusts* americanos estão presentes de modo mais intenso, faz-se igualmente necessário uma presença mais intervencionista do estado brasileiro de modo a assegurar (ou mesmo impor) um espaço nobre para a produção nacional. Com propostas localizadas e concretas, longe dos slogans genéricos que repetimos há gerações, talvez consigamos criar um espaço de racionalidade e interesses comuns para que o Cinema Brasileiro floresça em toda sua potencialidade.

Fernão Ramos é reconhecido pesquisador, professor de cinema da UNICAMP, e presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE). Maria Dora Genis Mourão é coordenadora do CINUSP "Paulo Emílio", professora de cinema da ECA-USP e diretora executiva da revista **Sinopse**. Mauro Baptista é curta-metragista e doutor em cinema. João Lanari é cineasta, diplomata e professor de cinema da UnB.

Achatar a pós-produção e seus custos, talvez seja uma palavra de ordem dinâmica para ser adotada neste momento

Vocabulário de música pop

Roy Shuker

A música pop foi autopsiada, ainda que muito viva. Delimitou-se um corpo predominantemente de rock e pop, além de suas vertentes e implicações sociológicas e econômicas.

O jazz e música erudita foram excluídos por razões subjetivas. Cada víscera foi estirpada para, a um só tempo, ser definida e analisada.

Não há verbetes dedicados a artistas ou bandas, como num guia para fãs. De fato, o autor se preocupa com a influência e atuação desses personagens nesse corpo tão instável quanto um vírus mutante.

De aficionados e capas de discos, passando por globalização, censura, Escola de Frankfurt, a som estéreo e raves, tudo o que concerne à música pop contemporânea está neste livro.

Sempre de maneira acessível e estimulante, para iniciantes e estudantes, mas com relativa profundidade para saciar os profissionais da área. Fácil de consultar, o livro lembra um hipertexto, pois todos os verbetes que remetem a outros estão em destaque. Cada item traz também sugestões de livros e discos afins. Sem a intenção de ser definitiva – porque não há nada perene no pop – esta é uma obra de referência numa área carente de delimitações, definições e conceitos. Com uma visão acadêmica sem rebuscamento e um distanciamento agradável sem superficialidade, este livro nos dá as boas-vindas ao fascinante mundo do pop.

Marcelo Negromonte, jornalista

Cultura popular: Uma introdução Dominic Strinati

A partir da análise de pensadores como Adorno, Althusser, Barthes, Gramsci, Raymond Williams e Walter Benjamin, o autor discute as diversas formas da cultura popular, do jazz à música folk, do cinema de Hollywood à televisão, do romance policial às revistas femininas, considerando o desenvolvimento da indústria cultural e a distinção entre cultura erudita e cultura popular. Trata-se de uma introdução ao debate teórico sobre a natureza da cultura popular de acordo com os mais diferentes pontos de vista: a Escola de Frankfurt, o marxismo, a semiologia, o populismo cultural, o feminismo e o pós-modernismo.



Invenção da Pornografia: Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800.

Organizado por Lynn Hunt

Nessa coleção de ensaios, historiadores e teóricos literários investigam como, entre 1500 e 1800, a pornografia tornou-se gênero literário e categoria de conhecimento intimamente relacionada com os momentos decisivos da modernidade e da democratização da cultura no ocidente. Os primeiros escritores e gravuristas modernos associados à pornografia

faziam parte de um grupo herético de reputação duvidosa – livre-pensadores e libertinos – que constituía o lado obscuro do Renascimento, do Iluminismo e da Revolução Francesa. Desde o início, a pornografia moderna europeia lançou mão do sexo para por à prova os limites e a regulamentação do comportamento obsceno e da sua expressão nas esferas pública e particular. Assim, a pornografia criticou e, até mesmo, subverteu o poder político, tanto quanto os relacionamentos sociais e sexuais.

“Estes ensaios atraentes e bem fundamentados, além da magistral introdução de Lynn Hunt, oferecem uma nova história sobre a escrita erótica e a representação da ação sexual.”

Natalie Zemon Davis, Princeton University

editora hedra
fradique coutinho, 1139 1º andar
São Paulo SP CEP: 05416-011
tel/fax: (0••11)867.8304
hedra@ibm.net www.hedra.com.br

hedra