

# NO FIM DA TEMPESTADE: UMA SITUAÇÃO NEOCOLONIAL?

DANIEL P. V. CAETANO<sup>1</sup>

CAROLINA PUCU DE ARAÚJO<sup>2</sup>

**RESUMO** No seu ensaio “Uma situação colonial?”, Paulo Emilio Salles Gomes apontava a mediocridade como denominador comum das atividades relacionadas ao cinema no Brasil. Nos últimos anos o setor passou por uma nova crise devido à interrupção do modelo de fomento através do Fundo Setorial do Audiovisual e demais mecanismos de incentivo, intensificada pelas consequências da pandemia de Covid-19. É neste cenário que se desenrola de forma precária o debate sobre a regulação das plataformas de acesso à produção audiovisual por *streaming* e a existência de cotas de tela neste e em outros modos de acesso. Neste texto os autores pretendem analisar o cenário atual a partir de um retorno ao diagnóstico rigoroso feito por Salles Gomes em 1960, traçando comparações, a partir de exemplos selecionados, entre filmes que buscavam responder a estes diferentes momentos históricos e também entre as agendas relativas ao fomento e à regulação do mercado de filmes naquele momento e nos dias de hoje.

**PALAVRAS-CHAVE** Políticas de fomento; cinemanovismo; cota de tela; documentário.

**ABSTRACT** In his essay “A colonial situation?”, Paulo Emilio Salles Gomes pointed to mediocrity as a common characteristic of all activities related to cinema in Brazil. In recent years, the sector has gone through a new crisis due to the interruption of the promotion mechanisms from the Audiovisual Sectoral Fund and other incentive forms, intensified by the consequences of the Covid-19 pandemic. So, the debate on the regulation to platforms of streaming access to audiovisual production (with a legal definition of screen quotas in this and other ways to watch films) takes place in a scenario of little social repercussion. This text analyzes the current circumstances from a return to the rigorous diagnosis made by Salles Gomes in 1960 – drawing comparisons, with selected cases, between films that sought to respond to these different historical moments and also between the agendas related to the promotion and regulation of the film market at that time and today.

**KEYWORDS** Promotion policies; Cinema Novo; Screen quota; Documentary.

<sup>1</sup> Cineasta e professor do curso de graduação em Produção Cultural do RAE /IHS /UFF, em Rio das Ostras.

<sup>2</sup> Atriz, antropóloga e professora do curso de graduação em Teatro da CAL-RJ.

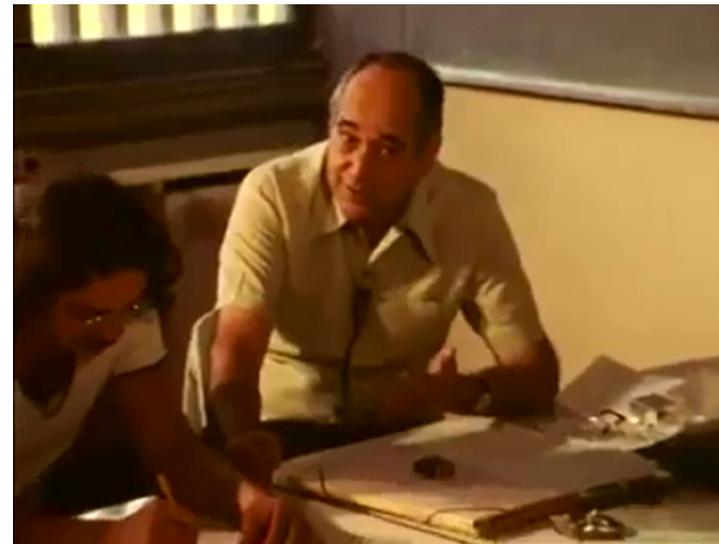
Em novembro de 1960, durante a realização da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, num período de forte efervescência do debate sobre as condições estruturais da produção cinematográfica brasileira, Paulo Emilio Salles Gomes apresentou seu célebre texto “Uma situação colonial?”, publicado em seguida no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. O escrito apresentava um diagnóstico claro e amargo do cenário vigente sem meias-palavras:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento. (Salles Gomes, 1981a, p. 286)

Mais de sessenta anos depois, nos primeiros meses de 2023, após uma mudança de governo bastante celebrada pela maior parte dos integrantes das várias atividades estabelecidas no setor audiovisual, temos indícios de que um novo ciclo deve se iniciar. Trata-se de um momento em que o acesso à produção através de plataformas de *streaming* mantidas por empresas multinacionais se consolida e se amplia de forma massiva; em que as políticas públicas passam a incluir em suas agendas mecanismos de redistribuição regional e de reparação histórica de minorias; em que o avanço tecnológico e a incorporação de novos equipamentos permitem que tanto a produção como o acesso se ampliem em níveis que seriam inimagináveis na década de 1960. Entretanto, se o passado não morre, seguindo com suas marcas no tempo presente, o cultivo da memória foi e segue sendo uma deficiência constante na nossa sociedade. A simples possibilidade de encarar as circunstâncias atuais como um novo “ciclo”, termo tão desgastado na análise historiográfica do audiovisual brasileiro, indica não apenas essa permanência do passado – indica também que se mantém a pertinência do sombrio diagnóstico de Salles Gomes. Porque o novo ciclo, vale repetir, deve-se à mera mudança de governo por via eleitoral. Uma imensa parte das atividades do setor audiovisual se viu fortemente reduzida, enfraquecida e até mesmo interrompida durante o período em que os problemas derivados de uma pandemia global se somaram a uma administração hostil ao setor, tendo como agenda reduzir praticamente a zero todos os investimentos de recursos públicos em cultura e a maior parte da regulamentação relacionada à área cultural. Assim, mais de sessenta anos depois do diagnóstico que a alguns parecia excessivo, a sombra da mediocridade voltou a marcar o cenário: ficou novamente evidente que a realização de algumas obras notáveis e a existência de outras tantas iniciativas de grande mérito ao longo dos anos não alteraram o aspecto geral, traçado a partir da relação entre a sociedade brasileira e o audiovisual que em seu meio se produz.

A tempestade perfeita realmente ocorreu de forma devastadora e pouco a pouco vai se tornando parte do passado, mas o fato de ter acontecido nos obriga a refletir sobre as condições que levaram a ela. Vale observar inclusive que o mal-estar que a produção brasileira provoca na sua recepção junto a boa parte do seu público, apontado no texto citado de Salles Gomes, não cumpre papel menor. Acreditamos então ser oportuno refletir sobre o contexto em que se dá a passagem para um novo ciclo de produção e estímulo às atividades do setor audiovisual. Por esta razão, a partir de uma releitura do clássico ensaio, este texto se propõe a comparar o momento atual àquele em que “Uma situação colonial?” foi publicado – observando tanto os aspectos estruturais do setor audiovisual como determinadas obras que buscaram responder a seu momento histórico. É preciso constatar antes de tudo que, apesar dos esforços notáveis de milhares de trabalhadores e da realização de muitas obras bastante expressivas em termos sociais ou estilísticos, a “*mediocridade*” apontada por Salles Gomes persiste na própria estrutura do sistema de produção e difusão das obras. Não são poucas as diferenças históricas relativas tanto a aspectos estruturais quanto aos esforços de criação, difusão, discussão, enfim, de realização de uma cultura cinematográfica e audiovisual brasileira, mas a maior parte da população brasileira continua sem ter acesso à maior parte da produção audiovisual do país – mais do que isso, sem sequer ser informada de sua existência. As exceções são notórias: chegam ao chamado “grande público” os eventuais sucessos de bilheteria (não por acaso chamados de *outliers* pelos agentes do mercado de distribuição e exibição), as ainda raras produções feitas para empresas de *streaming* e, sobretudo, a produção para TV aberta, feita pelas próprias empresas emissoras.<sup>3</sup>

Em 1960 foram lançados no circuito comercial de salas 35 longas-metragens (Silva Neto, 2009, p. 1151) – numa época em que a população brasileira era de aproximadamente 71 milhões de habitantes e as salas de cinema ainda eram o único meio de acesso aos filmes. Já em 2022, segundo dados da Ancine (2023), foram lançados 143 filmes de longa metragem (contando apenas as produções que estrearam no circuito de salas comerciais com exibições regulares, sem contar curtas e séries, nem filmes exibidos apenas no festival ou em plataformas online) num país com população estimada de cerca de 215 milhões de pessoas. Os efeitos da crise são visíveis quando observamos a trajetória dos números relativos ao público de filmes brasileiros nos últimos anos: se tanto em 2018 como em 2019 foram vendidos cerca de 24 milhões de ingressos para filmes brasileiros (tendo uma participação de cerca de 14% dos ingressos vendidos no ano, o chamado *market share*), em 2021 este número caiu para menos de um milhão de ingressos (1,74% de *market share*) e em 2022 ficou um pouco abaixo de 4 milhões de ingressos vendidos (4,2% de *market share*).<sup>4</sup>



3 Cabe registrar também a existência de um modelo ainda incipiente de micro-metragens produzidos e distribuídos através de plataformas e redes sociais, como se tem visto em casos bem-sucedidos de grupos como Porta dos Fundos e Choque de Cultura. Mas, vale observar, ainda são fenômenos bastante limitados em relação ao espectro social que conseguem atingir.

4 [Mercado Audiovisual Brasileiro - ANCINE e Exibição retoma crescimento em 2022, aponta Ancine](#) | TELA VIVA News.

É o caso de nos indagarmos: quantas pessoas no país teriam informações para listar uma parcela expressiva dos 143 longas-metragens lançados em circuito, dez filmes que fossem deste conjunto? Se incluirmos no cenário a crise que a Cinemateca Brasileira atravessou e a fragilidade da atividade crítica com o enfraquecimento dos jornais de papel, a mediocridade sistêmica se apresenta como um dado estrutural de incômoda evidência. Conforme afirma Salles Gomes logo mais à frente: “Todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista. Mesmo os que, como se diz, vencem na vida não se furtam à regra”. Em “Uma situação colonial?” é essa distância entre público e produção audiovisual independente num mercado dominado pelas produções estrangeiras, condição mantida desde os primórdios do cinema e visível em larga escala até hoje, que é apontada como o aspecto decisivo para a mesquinhez e a eterna crise do setor. E, se em alguns momentos históricos e em alguns setores específicos foi possível reduzir um pouco dessa distância entre público e produção (com realizações notáveis), é necessário reconhecer agora, depois que o castelo de cartas desabou no contexto da crise social e institucional, que essa distância se ampliou e corre o risco de ampliar cada vez mais. O que se vê é que a política de fomento à produção executada nas últimas décadas, sem fomento equivalente à demanda e difusão das obras, levou à formação de um verdadeiro fosso entre a maior parte da produção audiovisual brasileira e a grande maioria da população do país – com as exceções já mencionadas de ocasionais sucessos de bilheteria e de parte da programação televisiva. As décadas de fomento não conseguiram alterar esta situação devido a uma velha lei da economia: o aumento da oferta de filmes não corresponde a um aumento direto da demanda por eles. Sem mecanismos que impliquem na difusão dos filmes, muitos são produzidos e poucos são vistos.

Não foram poucas as críticas ao longo das últimas três décadas a este modelo de políticas públicas concentrado em fomentar a produção audiovisual sem criar ou fortalecer de forma equivalente os mecanismos correspondentes de difusão e sem estimular a demanda por esses filmes. O texto escrito a quatro mãos “Histórico de uma década”, que em 2005 analisava os dez anos anteriores, apontava então o seguinte problema: “O nó sempre esteve no mesmo lugar – faltou à maioria dos filmes um esquema eficiente de distribuição, exibição e divulgação. Numa palavra: difusão” (Caetano *et al*, 2005, p. 24). Dez anos depois, Marcelo Ikeda foi preciso ao apontar a manutenção do problema:

Não houve de fato a elaboração de uma política estratégica para o setor, que visasse a uma ocupação sistêmica do mercado cinematográfico. Em vez disso, criou-se uma política de oferta, que supunha que a ocupação do mercado se daria essencialmente com a produção de obras, mas sem a promoção de uma política de competitividade que fizesse

que essas obras, uma vez concluídas, fossem estimuladas a circular nesse mercado. Essa total despreocupação tanto com uma política de demanda quanto com as características específicas do mercado cinematográfico brasileiro foi o cerne do fracasso da política de incentivos fiscais como modelo industrialista que visava à autossustentabilidade. Ou seja, é possível afirmar que, em vez de uma política industrial de ocupação do mercado audiovisual, existiu simplesmente uma política de produção de longas-metragens cinematográficos. As leis de incentivo representaram apenas a retomada da produção audiovisual, mas não permitiram o aumento de competitividade das produções nacionais num mercado pequeno e concentrado, em que o produto hegemônico estrangeiro tem posição dominante. As características de criação da Ancine tornaram-na frágil para reverter este quadro (Ikeda, 2015, p. 147)

Em 1960, quando Salles Gomes publicou seu texto, ainda eram raquíticas as políticas de incentivo à indústria cinematográfica – embora poucos anos antes ele próprio já tivesse participado da Comissão Federal de Cinema, que fora criada pelo governo Kubitschek com alguns nomes relevantes do setor para criar propostas de desenvolvimento para o cinema brasileiro. Já existia o mecanismo da chamada cota de tela, que garantia um mínimo de exibições dos filmes brasileiros no circuito; e também já existia desde a década de 1930 o Instituto Nacional do Cinema Educativo, que em 1966 daria lugar ao Instituto Nacional de Cinema. Antes disso, em 1963, o governador Carlos Lacerda havia criado no Estado da Guanabara a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, CAIC, que pela primeira vez investiria regularmente recursos públicos no fomento à produção de filmes independentes. O diagnóstico sombrio de Salles Gomes foi apresentado num momento de mudanças animadoras não apenas nos aspectos estruturais de fomento, mas também no panorama dos filmes que vinham sendo realizados: a década anterior testemunhara a falência do modelo de grande estúdio representado pela companhia Vera Cruz e o fortalecimento da tendência neorrealista apresentada em filmes como *Agulha no Palheiro* (1952), *Rio Quarenta Graus* (1955), *O Grande Momento* (1958) e *Bahia de Todos os Santos* (1960). Justamente em 1960, quando Salles Gomes apresentou seu texto, estavam sendo lançados *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mario Carneiro, hoje considerados os marcos iniciais do movimento cinemanovista. A efervescência promissora não obscureceu a visão para a raiz do problema apontado em “Uma situação colonial?": o movimento por vir conseguiu obter uma repercussão internacional sem paralelo até hoje na produção brasileira e entrou para a história do cinema mundial, mas a cinematografia brasileira seguiu sendo uma desconhecida distante da maior parte das pessoas do país. O problema desde então não residia no potencial artístico que eventualmente se revelaria em diversas produções que fugiam à regra geral da mediocridade, mas na incapacidade de integrar o interesse por estas produções no cotidiano da população brasileira.

Em pouco tempo, o próprio modo de registrar os conflitos sociais acabou se vendo marcado por esse dilema: para chegar às pessoas do país era preciso adequar as obras como produtos de consumo com alto valor de produção. Os cinemanovistas logo criaram a empresa distribuidora DiFilm para tentar superar os obstáculos de acesso aos filmes no mercado de salas e, anos depois, deram suporte para a criação da estatal Embrafilme com o mesmo intuito. Mas não foram raros os casos em que, movidos pelo desejo de retratar as relações políticas e sociais no país, os filmes procuravam espelhar uma sociedade que nunca chegou a tomar conhecimento da existência destes reflexos. As gerações atuais encontraram o mesmo dilema numa estrutura de exibição agora dividida em vários modelos (salas de cinema, canais de TV, plataformas de *streaming*) e ainda mais hostil à produção independente. A televisão, que naquele momento de 1960 era incipiente por aqui, hoje ocupa um espaço estratégico e dúbio. Com todas as sabidas vicissitudes das empresas do setor, a televisão hoje difunde uma produção audiovisual feita no país que é vista por uma imensa parcela da população – ao mesmo tempo que mantém à margem os produtores independentes, com a exceção notável dos efeitos da Lei 12.485/2011 sobre a programação dos canais de TV a cabo, graças à da definição de cotas para a produção independente.

Aquele momento histórico em que Salles Gomes diagnosticou a “situação colonial” do cinema brasileiro era justamente o do nascimento do movimento cinemanovista, fortemente contagiado pelo desejo de retratar a realidade brasileira. Na mesma semana em que publicou “Uma situação colonial?” (Salles, 1981a) num jornal de São Paulo, o autor publicou também a crônica-crítica “Fisionomia da Primeira convenção” (Salles, 1981b) – em que, entre outras coisas, ele tece comentários elogiosos sobre a exibição justamente de *Aruanda*, menciona o texto de Glauber Rocha sobre o filme e comenta que este não esteve presente ao encontro por estar filmando *Barravento*. O trauma do golpe militar – que, poucos anos depois, em 1964, iria cercar os direitos civis e mais tarde torturar, matar e até mesmo ocultar os cadáveres de opositores – levou a geração cinemanovista a refletir sobre aquele trauma, como é bem sabido. São filmes que Fernão Ramos caracterizou como nascidos de uma “*crise ética*” (Ramos, 2018, p. 125), apontando três exemplos marcantes em que esta questão se apresenta de forma evidente: *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl. Outros filmes já foram lembrados anteriormente (inclusive pelo próprio Glauber Rocha no seu *Revolução do Cinema Novo* (Rocha, 1981) por terem afinidades evidentes que os tornam parte deste conjunto, como *Cara a Cara* (1967) e *A Vida Provisória* (1968), entre outros, mas esses três inicialmente mencionados nos permitem delinear a perspectiva do cinemanovismo em relação ao trauma de pensar o seu próprio momento histórico e a sua incapacidade de ser uma peça socialmente decisiva no meio de uma crise política com efeitos gravíssimos.

Podemos então traçar alguns paralelos entre estes filmes que tentaram retratar aquela crise ética e alguns filmes que se propuseram a fazer o mesmo em anos recentes, após a crise política por que o país passou desde meados da década de 2010. Não pretendemos aqui dar conta de todos os filmes de nenhum dos dois universos citados: são muitos os filmes cinemanovistas sobre o golpe de 1964 e muitos mais filmes recentes feitos na linha *exploitation* da narrativa política envolvendo as grandes manifestações de 2013 e 2015, a derrubada do governo Dilma e tudo que se seguiu. Mas cabe apontar alguns aspectos que parecem permear estas produções: antes de tudo, uma presença constante do tom radicalmente desiludido. Isso se vê de forma incipiente, ainda oscilante em *O Desafio*, uma vez que o protagonista Marcelo parece estar decidido a abandonar a vida burguesa porque vive “um tempo de guerra, um tempo sem sol”, como diz a canção ao final – no seu percurso ainda há momentos breves de respiro e esperança. Mas esta desilusão radical já se torna marcante em *Terra em Transe*, em que o personagem Paulo Martins abandona tudo por uma luta armada sem chance de vitória depois de ter buscado mudar a sociedade junto a líderes de tendências opostas. E a marca da desilusão também se faz decisiva n’*O Bravo Guerreiro*, em que o protagonista Miguel Horta, após tentar de todas as maneiras aprovar os projetos que fez como deputado e fracassar, termina sua trajetória com aquela célebre imagem suicida – ainda que caiba matizar que esse suicídio pode ser lido como uma tomada de consciência do personagem, que imediatamente antes tinha sido bem-sucedido em propor uma greve geral e fazer os proletários se mobilizarem, sendo então um metafórico suicídio de classe de um parlamentar frustrado com sua impotência diante do sistema político. Seja como for, são filmes de ficção em que os protagonistas se veem enredados e massacrados pelo dilema histórico percebido pelos seus realizadores. Sentem-se inofensivos diante do sistema autoritário – como se vê no gesto desesperado de Paulo Martins ao metralhar os céus no final de *Terra em Transe* – e agem com todas as forças para deixar de sê-lo, sem chegarem a obter sucesso.

Nos dias recentes, a mais expressiva produção de registros sobre o período do impeachment e acontecimentos subsequentes foi a de documentários – alguns deles narrados pelos próprios diretores, como *Excelentíssimos* (2018) e *Democracia em Vertigem* (2019) e outros sem narração em *off* como *O Processo* (2018) e *Alvorada* (2021). Estes filmes tratam do processo de impeachment e têm na então presidente Dilma Rousseff uma personagem decisiva.

Não há na cinematografia brasileira muitos filmes de zumbis (embora tenham surgido alguns interessantes na última década), nem tampouco sobre a descoberta de portas do inferno se abrindo como em *Terror nas Trevas* (*L’Aldilà*, 1981). A realidade brasileira se tornou tão paradoxal que o melhor registro de uma abertura das portas do inferno no Brasil talvez não fosse mais um filme de ficção, fosse um documentário. Assim, talvez todos os filmes

desse gênero cultivado nessa última década (o documentário de golpe *exploitation*), cada um a seu modo, tenham sido filmes sobre a abertura das portas do inferno.

*Democracia em Vertigem* tem alguns aspectos interessantes para observarmos em comparação aos filmes cinemanovistas: a realizadora explicita a sua origem social e, de uma forma diferente à dos clássicos, também embaralha questões da trajetória pessoal com a descrição da crise que o país vivencia – chegando ao ponto de observar em certo momento que “*tem a mesma idade*” da democracia brasileira. É curioso que os sentimentos de impotência e má consciência, que angustiam e movem os filmes cinemanovistas, parecem ganhar uma nova forma no mundo atual: trata-se de encontrar um tom mais adequado para ser visto nas plataformas internacionais de *streaming*, uma perspectiva que concilia docemente a narrativa e a tomada de partido em relação às disputas políticas. A convicção de, como diz o clichê, “estar do lado certo da história” parecia desesperar os filmes cinemanovistas, conscientes da necessidade de uma traição classista e da insuficiência do seu gesto, enquanto o filme recente parece se ver imobilizado em suas constatações melancólicas. Sem pretendermos aprofundar aqui as discussões sobre o valor estético de obras militantes, é difícil negar que a perspectiva política se banaliza e se esvazia quando se vê encaixotada para se tornar um produto a ser disponibilizado internacionalmente pela plataforma Netflix: a própria descrição do cenário político feita pela narração em primeira pessoa trata de tornar claros quais são os heróis e vilões do filme. A perspectiva política se molda neste caso a partir da narração feita num tom pessoal sobre os eventos históricos, trocando a representação ficcional dos filmes cinemanovistas pela apresentação sentimental de uma cena de disputa política, trocando a angústia pela singeleza.

*Alvorada*, por sua vez, é um documentário bastante revelador e forte que nos permite observar o cotidiano do palácio em que vive a então presidente no período do processo da sua derrubada. A própria presidente Dilma Rousseff é novamente protagonista e em certo momento afirma a sua motivação para abrir aquele espaço para a produção do filme: é preciso disputar a narrativa e apresentar o que ela chama de “*o nosso lado*”. Sem fazer uso de narração em *off* relacionando questões pessoais a crises políticas, *Alvorada* consegue apresentar essa perspectiva livre do peso da solenidade ao voltar a sua atenção para o cotidiano dos trabalhadores por trás do teatro político, ainda que também seja consciente do seu lugar de registro melancólico.

Evidentemente, estes exemplos aqui apontados não pretendem dar conta do cenário vasto da produção de filmes brasileiros – entre as inúmeras obras retratando os filmes políticos de nossos dias há, por exemplo, filmes como *Cadê Edson?* (2020), em que a luta do movimento dos sem-teto é registrada com clara tomada de partido,

sem reduções heroificantes e reconfortantes. De todo modo, voltamos à situação colonial diagnosticada por Paulo Emilio Salles Gomes para insistir que, se a produção de obras audiovisuais hoje é vasta, a visibilidade é dada a pouquíssimas – e os efeitos dessa distância entre público e filmes são evidentes. Constatar uma certa subserviência a regras não escritas para obtenção de visibilidade provoca uma questão, agora que o cenário político parece menos tenebroso do que há pouco tempo: em que medida a produção audiovisual brasileira – que, apesar das exceções, segue sendo pouco conhecida e ainda é produzida majoritariamente por pessoas das classes mais ricas – consegue ser (ou pode vir a ser) um meio não apenas de registro e representação, mas de enriquecimento e aprofundamento do pensamento coletivo sobre as condições políticas e sociais da nossa sociedade?

É possível que a nova retomada que se anuncia no horizonte encha em breve o ambiente de otimismo, mas o alerta de Salles Gomes segue válido, por mais que o panorama tenha se alterado e se enriquecido largamente ao longo de mais de seis décadas desde a publicação de seu texto. Não se pode perder de vista a constatação da facilidade com que se interrompeu o fluxo de produção e de distribuição dos filmes e séries nos anos recentes: as fragilidades foram postas à mostra e se tornaram evidentes em diversas esferas institucionais. A mera retomada do modelo anterior sem uma reflexão crítica e sem quaisquer alterações seria uma atitude arriscada. Afinal de contas, a experiência de uma tempestade não deve ser esquecida. O modelo baseado no fomento à produção e à distribuição comercial sem criar mecanismos e ações correspondentes para gerar demanda (mostrando-se ausente também nas esferas de estrutura, preservação e pesquisa) pode permitir eventualmente a produção de obras de imenso valor, mas não superou até hoje a mediocridade sistêmica já apontada e, como se viu nos anos recentes, mostrou-se totalmente vulnerável a crises políticas devido à dependência da boa vontade dos administradores públicos (como ocorria nos tempos da CAIC criada por Carlos Lacerda, já mencionada anteriormente).

Neste contexto, é demasiado relevante a disputa política travada nas esferas institucionais acerca do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da regulação das plataformas de *streaming*.

Com relação ao primeiro ponto: criado e instituído já há mais de uma década, o Fundo Setorial investe valores anuais no setor audiovisual a partir de uma taxa sobre a própria atividade e a interrupção dos recursos nos anos recentes foi decisiva para a crise que se estabeleceu. A dependência considerável dos recursos públicos permitiu que, num momento de administração hostil às necessidades do setor, a prioridade fosse dada ao controle destes recursos, que a agência regulatória não conseguia fazer nos moldes exigidos pelo Tribunal de Contas mantido pelo Congresso Nacional. A crise das prestações de contas que levou à interrupção das atividades do FSA, vale lembrar,

não derivou de problemas nestes documentos enviados pelos produtores de projetos executados, mas da dificuldade da agência de fazer a análise a partir do grande número de regras que se acumularam (e se alteraram) ao longo da década. A crise do setor derivou da crise do Estado e novamente nos revelou sua dependência, sua mediocridade. Seria possível um novo arranjo dos investimentos do Fundo Setorial que impedisse nova tempestade? E mais: como evitar que o modelo leve a agência regulatória a se tornar, devido às exigências institucionais ligadas ao investimento de recursos públicos, um mecanismo de entrave jurídico para a entrada de novas empresas e para a manutenção regular das atividades de produção e difusão de filmes e séries?

Ao longo da última década que se passou, em conjunto com a euforia seguida de crise do investimento público no setor audiovisual, viu-se também a consolidação do modelo de distribuição de filmes através das plataformas de *streaming* pelos mecanismos de *vídeo-on-demand*. É o início do ciclo de um modelo que tende a se consolidar nos próximos anos como a TV se consolidou ao longo das décadas de 1950 a 1970 e o vídeo doméstico se consolidou nas décadas de 1980 e 1990. O que se tem no cenário atual, entretanto, repete os esquemas de exclusão da produção brasileira, com ainda raras exceções. E a pressão pelo estabelecimento de cotas para filmes brasileiros – mecanismo que foi determinante ao longo do período de melhor performance nas bilheterias e ocupação de salas, entre o final da década de 1970 e início da década seguinte – já se vê diante do desafio de dar visibilidade aos filmes dentro de um novo sistema em que o próprio conceito de cota é insuficiente, pois se torna inútil se não tiver visibilidade dada pelos algoritmos.

A garantia legal de cota mínima de exibição de obras audiovisuais independentes em diferentes meios de acesso, a “cota de tela”, é um mecanismo que ainda provoca debate e sofre oposição de alguns setores, mas há uma lógica de respeito à demanda nesta regulação. Suponha-se, apenas como exemplo, que a demanda pela produção local seja capaz de chegar a 30% do mercado e que na maior parte dos anos fique na faixa de 15% (ou seja, que num mercado de salas de cinema 15% dos ingressos vendidos fossem para este conjunto de filmes): se não há regra, todos os agentes do setor que trabalha diretamente na relação com os espectadores, o circuito exibidor, irão permanentemente investir sua agenda naquilo que interessa à maioria – deixando de lado uma demanda existente, ainda que minoritária. Se existe uma regra em que todos se adequam para que cada um cumpra um percentual mínimo, essa demanda minoritária é contemplada e, contraintuitivamente, pode inclusive gerar mais lucros. Isso tende a ocorrer porque os grandes sucessos de repercussão e consumo, embora sejam tão raros que chegam a ganhar o apelido de *outliers*, não costumam surgir de forma isolada na produção cinematográfica: o que se vê em geral é que somente no ambiente de uma produção de filmes numerosa tendem a surgir com regularidade os fenômenos de bilheteria e interesse social. A demanda pela produção estrangeira vem crescendo nas últimas décadas com regularidade constante (e se afunilando em um número

cada vez menor de filmes-eventos), mas a produção local é capaz de levar às salas (e eventualmente aos outros meios de acesso) um público diverso. O que, para os empresários, nos anos com filmes brasileiros de maior sucesso pode significar mais lucros do que na média – os *outliers* não favorecem apenas as estatísticas relativas aos filmes brasileiros.<sup>5</sup>

Assim, por esta lógica, a definição da cota não deve estar distante da demanda: se em anos recentes a procura por filmes brasileiros representar cerca de 15% dos ingressos vendidos, a cota se define em 15% das sessões. Praticado por anos, o mecanismo se revelou fundamental para alavancar o crescimento do interesse por filmes brasileiros no período áureo da Embrafilme – mas, limitado às salas de cinema, não acompanhou as transformações no acesso aos filmes ao longo das décadas. Foram necessárias décadas de inúmeros debates e esforços imensos de um grande número de pessoas para que a produção chegasse a conquistar mais de 30% da venda de ingressos para salas de cinema, mas isso aconteceu no final da década de 1970, quando já se consolidava uma opção ao circuito de salas: as emissoras de televisão. Por vicissitudes bem conhecidas, graças inclusive às circunstâncias ligadas ao próprio projeto de consolidação do governo militar que se instalou a partir do golpe de 1964, até os dias de hoje as emissoras de televisão (hoje chamadas de “televisão aberta”), que são criadas como concessões autorizadas pelo Congresso, nunca foram reguladas de forma a incluir em sua programação a produção audiovisual independente.

Se observarmos os predomínios de modelos de acesso como ciclos, vemos que a produção brasileira só conseguiu ter uma penetração mais significativa já no fim do ciclo em que as salas de cinema eram o modelo exclusivo de acesso; já ao longo do ciclo seguinte, em que a TV se tornou o principal meio de acesso à produção audiovisual para a maioria da população, a produção independente permaneceu radicalmente excluída e desprezada (sendo acessível nesse novo meio somente nas margens da distribuição de fitas VHS e em seguida de DVDs); no ciclo seguinte, com a chegada da TV a cabo, a marginalização se deu com o encaixotamento em canais exclusivos (e caros, pouco acessíveis para os interessados), após uma luta inglória no início da década de 1990 – algo que só veio a ser corrigido em 2011 com a já citada Lei 12.485, que desde então gerou resultados animadores. O novo ciclo se iniciou há mais de uma década e já está consolidado: o acesso à produção audiovisual pelas plataformas de streaming é crescente não apenas no Brasil, mas em diversos países.

Neste contexto, como observamos, o desastre recente tornou clara a mediocridade estrutural. Para além de todos os questionamentos possíveis e de gestos de repúdio legítimo, é evidente para todos que a administração passada conseguiu captar velhos anseios e rancores de grupos socialmente expressivos. Que, em suma, a representação política, por mais detestável que fosse, de fato representava um grupo numeroso, um grupo que criou o clichê da

5 Esta perspectiva favorável às cotas foi apresentada a um dos autores deste texto por Luiz Severiano Ribeiro Neto - diretor-presidente da empresa que, fundada por seu avô em 1917, é a mais antiga rede de exibição cinematográfica em atividade no país. Severiano é membro da Câmara Técnica que foi criada pela Ancine em 2016, com representantes do setor para regular o mercado de salas, e esteve inativa nos últimos anos.

“Mamata da Lei Rouanet”. Desconfiamos que isso não provocaria surpresa em Salles Gomes, que noutros ensaios reconheceu o valor dos filmes do dito Cinema Marginal em representar uma boçalidade latente que, mesmo não sendo fotogênica, sempre foi parte constituinte da nossa tradição.

Mas, para além de se fazer existir num meio hostil, a produção brasileira ainda se vê diante do desafio de superar essa situação estrutural amesquinhante. Decerto que existiram e existem inúmeras exceções a serem apontadas. Sejam filmes, sejam criações de espaços de debate e difusão, sejam mostras e festivais que consigam ter penetração no cotidiano das pessoas de sua região, sejam projetos de restauração, pesquisa e reflexão, há muitas iniciativas cujo mérito merece ser reconhecido, celebrado e divulgado. Mas o cenário tenebroso continua visível. Numa época em que não há mais escassez e sim abundância de produções audiovisuais em vários formatos, cada vez mais os espectadores se concentram em um número restrito de grandes produções – e os demais são produzidos e lançados como garrafas ao mar, que são atiradas por naufragos que torcem para um dia elas serem encontradas. É nesse contexto que foi protelada ao longo da última década a regulação das plataformas de *streaming* e que as ações da Ancine focaram mais no controle de gastos (dificultando as ações das empresas produtoras, muitas vezes de forma bastante equivocada) do que no incentivo à demanda por filmes brasileiros. Neste momento de maior crise, com a interrupção dos investimentos e com os efeitos da pandemia, o setor se dividiu. Num cenário de interrupção do fluxo de recursos públicos, em que as empresas de *streaming* se tornaram as únicas fontes de recursos do setor, a regra geral foi a desunião em meio à total falta de regulação.

Vale registrar que este cenário de tempestade, embora fosse possível devido às características das políticas públicas já mencionadas, não estava previsto pela maior parte do setor audiovisual há cerca de uma década. O erro não reside em conduzir as ações na esperança de que não haja tempestade, mas de não levar em conta o risco – por isso é preciso manter na agenda uma revisão de cada uma das fragilidades estruturais. Voltamos a citar o texto de Marcelo Ikeda, que é talvez o resumo mais completo das transformações por que passaram as políticas públicas até 2015, ano em que foi publicado o livro, e acaba com esta observação que naquele momento o autor já reconhecia como otimista: “Muito há por se fazer, mas os avanços da política pública para o audiovisual nas últimas duas décadas são indiscutíveis. Existe, portanto, um cheiro de esperança no ar” (Ikeda, 2015, p. 248). Ikeda é um analista dos mais argutos, bem-informados e sóbrios – e este otimismo não era exclusivo do seu texto: era um sentimento difuso por grande parte do setor a partir de alguns resultados expressivos desde a implementação da Lei 12.485 e do FSA, já mencionados. Se antes parecia totalmente improvável ocorrer a tempestade perfeita, cabe agora reconhecer que essa crise não aconteceu apenas por causa de um governo especialmente ruim, mas também porque a produção, a

distribuição, a preservação, a pesquisa e tudo mais se mantiveram numa posição institucionalmente frágil, inteiramente dependentes dos humores do governo de plantão.

Diante desta constatação são muitas as questões que se apresentam. Uma delas: em que medida essa fragilidade institucional gera reflexos na produção de obras e também na recepção a elas? Agora que se configura uma nova administração, a política a ser posta em prática é de mera reativação do sistema anterior – e a máquina irá voltar a funcionar nesse modelo pouco eficaz até a próxima crise? Ou talvez venha a ser possível se consolidar um cenário mais promissor a partir da retomada do FSA e de uma regulação que fortaleça a produção independente, em toda a sua diversidade, nas plataformas de *streaming*? Esta reativação, com mecanismos de cotas e afins, poderia levar a um novo aumento expressivo de produções retratando perspectivas diversas sobre a sociedade? E será que esse aumento da produção e dos meios de acesso pode ser capaz de gerar maior interesse por parte desta sociedade, num ciclo virtuoso ideal?

É possível alimentar perspectivas otimistas diante destas disputas políticas a se definirem ao longo dos próximos anos, mas a experiência recente sugere cautela e alguma dose de pessimismo: a desunião devido à disputa por recursos não parece ter acabado e a maior parte dos filmes continua inacessível para boa parte da população. Podemos talvez concluir que esta incerteza é própria de um setor que ainda se encontra amesquinhado por uma situação neocolonial?

## REFERÊNCIAS

- ANCINE, “Mercado audiovisual brasileiro”. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acesso em: 08 de maio de 2023.
- CAETANO, D.; OLIVEIRA JR., L.C.; ROCHA MELO, L.A.; VALENTE, E. “1995-2005: Histórico de uma década”. In: CAETANO, D. (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- IKEDA, M., *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.
- LAUTERJUNG, F. “Exibição retoma crescimento em 2022, aponta Ancine”. Disponível em <https://telaviva.com.br/16/03/2023/exibicao-retoma-crescimento-em-2022-aponta-ancine/>. Acesso em: 08 de maio de 2023.
- PESSOA RAMOS, F., “Cinema Novo/Cinema Marginal: entre curtição e exasperação”. In: PESSOA RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2018. volume 2.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALLES GOMES, P. E. “Uma situação colonial?”. Publicado originalmente em 19/11/1960 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. In: SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a. volume 2.
- \_\_\_\_\_, P. E. “Fisionomia da Primeira convenção”. Publicado originalmente em 19/11/1960 no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. In: SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b. volume 2.
- SILVA NETO, A.L., *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2009.

## FILMES CITADOS

- A VIDA Provisória. Direção de Maurício Gomes Leite. Brasil: Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Filmes, 1968 (88 min.).
- AGULHA no Palheiro. Direção de Alex Viany. Brasil: Flama Filmes, 1953 (95 min.).
- ALVORADA. Dirigido por Lô Politi e Anna Muylaert. Brasil: Cup Filmes, 2021 (90 min.).
- CADÊ Edson? Dirigido por Dácia Ibiapina. Brasil: Trotoar, 2019 (73 min.).
- ARRAIAL do Cabo. Direção de Paulo Cezar Saraceni e Mario Carneiro. Brasil: Saga Filmes, 1960 (17 min.).

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962 (80 min.).

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Brasil: Noronha e Vieira, 1960 (21 min.).

BAHIA de Todos os Santos. Direção de Trigueirinho Neto. Brasil: Ubayara Filmes, 1960 (102 min.).

CARA a Cara. Direção de Julio Bressane. Brasil: DiFilm e TB Filmes, 1967 (80 min.).

DEMOCRACIA em Vertigem. Dirigido por Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2019 (121 min.).

EXCELENTÍSSIMOS. Dirigido por Douglas Duarte. Brasil: Com Domínio Filmes, Esquina Produções, 2018 (151 min.).

O BRAVO Guerreiro. Direção de Gustavo Dahl. Brasil: DiFilm, 1969 (78 min.).

O DESAFIO. Direção de Paulo Cezar Saraceni. Brasil: Mapa Filmes, 1965 (100 min.).

O GRANDE Momento. Direção de Roberto Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos, 1958 (80 min.).

O PROCESSO. Dirigido por Maria Augusta Ramos. Brasil: Nofoco Filmes, Autentika, Canal Brasil, 2017 (139 min.).

RIO Quarenta Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacir Fenelon, 1955 (100 min.).

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967 (107 min.).

TERROR nas trevas (L' ALDILÀ). Direção de Lucio Fulci. Itália: Fulvia, 1981 (87 min.).