

CINEMA BRASILEIRO NO SÉCULO 21

Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores,
exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos
da cinematografia nacional

Franthiesco Ballerini



CINEMA BRASILEIRO NO SÉCULO 21
Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores,
artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional
Copyright © 2012 by Frantjesco Ballerini
Direitos desta edição reservados por Summus Editorial

Editora executiva: **Soraia Bini Cury**

Editora assistente: **Salete Del Guerra**

Capa: **Alberto Mateus**

Imagens da capa: **acima – Bicho de sete cabeças – Marlene Bergamo/Ed. Viggiani/Divulgação;**
da esquerda para a direita: Tropa de elite 2 – Zazen Produções; Cabra-cega – Divulgação;
Se eu fosse você – Divulgação; Cidade dos homens – Divulgação

Projeto gráfico e diagramação: **Crayon Editorial**

Impressão: **Sumago Gráfica Editorial**

BIBLIOTECA FUNDAMENTAL DE CINEMA – 7

Direção: **Francisco Ramalho Jr.**

Summus Editorial

Departamento editorial

Rua Itapicuru, 613 – 7º andar

05006-000 – São Paulo – SP

Fone: (11) 3872-3322

Fax: (11) 3872-7476

<http://www.summus.com.br>

e-mail: summus@summus.com.br

Atendimento ao consumidor

Summus Editorial

Fone: (11) 3865-9890

Vendas por atacado

Fone: (11) 3873-8638

Fax: (11) 3873-7085

e-mail: vendas@summus.com.br

Impresso no Brasil

SUMÁRIO

Prefácio – Por um cinema brasileiro ilógico	11
<i>Jean-Claude Bernardet</i>	
1. História – O que o século 20 tem a dizer	17
2. Produção – A hora e a vez dos produtores	51
3. Direção – Cinefavela: uma nova estética da miséria ganha as telas	69
4. Roteiro – Adaptar é sobreviver	93
5. Distribuição – Há espaço para tudo isso?	105
6. Exibição – Quer ser visto? Seja famoso	123
7. Legislação – Uma eterna montanha-russa?	147
8. Atuação – Entre o aplauso e o silêncio	175
9. Internacionalização – <i>Made in Brazil</i>	187
10. Espectador – Rir é o melhor remédio	207
11. O ensino do cinema – Na sala de aula	239
12. Documentários – É tudo verdade?	255
Posfácio: Só o hábito salva a arte e a indústria	267
Referências bibliográficas	273
Anexos	277

PREFÁCIO POR UM CINEMA BRASILEIRO ILÓGICO¹

Jean-Claude Bernardet

TEÓRICO DE CINEMA, CINEASTA, CRÍTICO E ESCRITOR

Ao refletir sobre os rumos do cinema brasileiro neste século 21, propósito central deste livro, minha principal impressão é que, embora não conheça a fundo as leis de financiamento do audiovisual, quer o filme obtenha lucro ou não, ninguém perde dinheiro nesse negócio no Brasil desde a implantação das normas de dedução fiscal nos anos 1990. Ou seja, se o filme não der dinheiro o diretor não ganha, mas tampouco perde. Se perder, não será na área de produção, mas sim na área de comercialização, na qual ficam a distribuição e a exibição. Começo minha reflexão por aqui pois acredito que isso gera vários problemas para o cinema nacional. Um deles é sua grande dependência em relação ao departamento de marketing das grandes empresas, que escolherão os projetos por meio dos quais buscarão incentivos de dedução fiscal. No meu livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (Companhia de Bolso, 2009), Nora Goulart, da Casa de Cinema de Porto Alegre, deixa muito claras essas limitações, como o fato de não haver incentivos fiscais ou leis que permitam captar dinheiro para montar uma equipe de roteiristas. Ela, por exemplo, estava interessada em montar um grupo de roteiristas que pensasse em histórias de baixo orçamento, mas isso as leis não possibilitam. Então tudo se volta para essas pessoas do marketing de grandes empresas, o que leva ao surgimento de profissionais especializados em convencer esses diretores de marketing a dar dinheiro para seus filmes, numa espécie de lobby que não necessariamente está a favor do melhor projeto cinematográfico.

Outra questão fundamental do cinema brasileiro neste novo século é que ainda se pensa como se pensava nos tempos da Embrafilme, nos anos 1970, ou seja, projeto por projeto. Não se pensa nas empresas cinematográficas, nos produtores cinematográficos, mas apenas na proposta de cada projeto individual apresentado para a Agência Nacional do Cinema (Ancine). O mesmo produtor tem de passar pelos mesmos processos todas as vezes, não importa quantos filmes ele já tenha feito na carreira. Isso vale também para as empresas cinematográficas, cujos recursos ao governo devem necessariamente tratar de produtos cinematográficos, e não

¹ Este prefácio foi montado em forma de depoimento com base nas reflexões e nos pensamentos desenvolvidos por Jean-Claude Bernardet durante longa entrevista concedida ao autor em 15 de fevereiro de 2011.

de equipamentos, equipes etc. Embora eu não seja economista, acredito que isso dificulte a capitalização das empresas, sendo que esse problema – o cinema sendo pensado filme por filme – já existe desde os anos 1960. Pode-se até argumentar que não há dirigismo cultural no sentido da imposição de temas, artistas ou tendências. No entanto, há dirigismo quando a análise é feita projeto por projeto, sem levar em conta uma continuidade da produção. Eliminar as leis seria uma grande besteira, pois tudo desapareceria. Mas as leis deveriam ser mais bem elaboradas, considerando um sistema mais complexo, que envolva capitais de risco na produção, nas empresas e nas fases de transição da produção cinematográfica. A esperança, a meu ver, são os fundos setoriais da Ancine, entre outras alternativas.

A estrutura das leis de financiamento tampouco favorece um intercâmbio entre a produção e o público, ou seja, não se produz pensando no público. Se o filme se paga com os recursos advindos da própria produção, via leis de incentivo, o público não é uma necessidade, ele é um bônus. Isso viciou muito a relação entre as duas partes, entre a produção e o público. Quando havia uma relação mais intensa entre a produção e o público, o público ia ao cinema, como foi o caso das chanchadas nos anos 1940 no Rio e das pornochanchadas nos anos 1970, quando o exibidor – o Cine Marabá em São Paulo, por exemplo – também se envolvia na produção.

Eu costumo dizer a um amigo cineasta, produtor do típico cinema de autor, que, já que cineastas como ele não fazem uma indústria cinematográfica, empresas como a Globo Filmes estão aí tentando fazer. Não pensar no público é fruto de toda uma concepção desenvolvida pelos intelectuais sobre o cinema brasileiro, desde os anos 1960, referente a um cinema totalmente centrado em um diretor, na ideia de um autor, cinema de arte. Em determinado momento, os grandes filões de cinema popular, como a chanchada, a pornochanchada, o cangaço e a Boca do Lixo, desapareceram. Hoje, no lugar deles, você tem a Xuxa, o Didi e o padre Marcelo Rossi. A interrupção dos gêneros populares, intensificada pelo Celso Furtado no governo José Sarney, criou esse vácuo que vai até os anos 1990.

No entanto, ocorre algo fundamental nessa época, quando o Adhemar Oliveira se articula com o Banco Nacional e começa a criar uma nova rede de cinemas, um novo circuito possível para o cinema brasileiro. É um momento fundamental porque o Adhemar não se restringiu à mentalidade cineclubística, ele se posicionou de acordo com uma mentalidade empresarial, considerando o sustento das salas, os contatos com os bancos etc. Sem essa mentalidade, o cinema de arte com potencial de público não conseguiria manter espaço no circuito comercial. Portanto, a partir de certo momento, a exposição pública do cinema brasileiro passa a ocorrer por meio desse espaço. Contudo, o público do circuito do cinema de arte é diferente daquele que acompanhava as chanchadas, a Boca do Lixo. É um público que tem outra cultura e que é capaz de se satisfazer com cinema de autor nacional.

Sem esse circuito, esses filmes seriam engavetados, mesmo tendo público garantido, embora até hoje restrito. Iniciativas como a do Adhemar Oliveira geram também um espaço de imprensa, que passa novamente a se interessar pelo cinema nacional, após uma fase de desconfianças.

Isso tudo se dá com base em uma mobilização da classe média, o que não é necessariamente positivo. Esse sistema só seria totalmente positivo se fosse mais complexo, se englobasse outros públicos, e não apenas a classe média. Criou-se um sistema um tanto monolítico, com pouca diversidade. Apenas a Globo Filmes, de uma forma mais sistemática, consegue escapar desse esquema. No entanto, a televisão também é um problema, uma vez que, mesmo sendo uma concessão pública, faz lobby no governo para impedir uma reformulação das leis audiovisuais. Na França, por exemplo, a lei obriga os canais abertos a investirem parte de seus lucros em filmes franceses.

Há, portanto, um problema de mercado e um problema cultural. O cinema brasileiro, a partir de 1910, quando se interrompe a produção em série, passou a caracterizar-se como um cinema sempre protegido, o que se intensificou a partir dos anos 1930. Enquanto os cineastas recorriam à proteção do Estado por não conseguirem dar conta da enxurrada de filmes estrangeiros – inicialmente europeus e, depois, dos Estados Unidos – chegando aos cinemas brasileiros, nas emissoras de rádio pensou-se desde o início de forma empresarial, para garantir uma independência financeira. A TV é herdeira dessa mentalidade empresarial do rádio, o que a opõe totalmente a um cinema culto, protegido. Não se pode esperar que a televisão aberta seja o INSS do cinema, ou seja, forme o público que o cinema não sabe formar. A Globo não é um ambulatório.

Quanto à questão da produção cultural, se essas produções televisivas não tocassem o imaginário do público de alguma forma, elas não teriam sucesso. Não se podem desprezar as novelas apenas porque elas constituem uma indústria. Há excelentes profissionais nessa indústria. A atitude de simplesmente renegar a televisão é ridícula. Quando eu escrevi o livro *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema* (1983), junto com Maria Rita Galvão, descobrimos uma pequena nota do Fernando de Barros, publicada por volta de 1950, após a formação da Vera Cruz. Nessa nota, ele se dirigia claramente ao pessoal da Vera Cruz, dizendo que eles precisavam fazer uma aliança com a televisão naquele momento, antes que fosse tarde demais. Ou seja, o Fernando de Barros já tinha percebido algo fundamental para o futuro do cinema brasileiro pouco tempo depois do surgimento da televisão. Apesar disso, o seu alerta até hoje não gerou uma aproximação de fato do cinema com a televisão.

No filme *Terra em transe* (1967), do Glauber Rocha, há algo muito interessante no que diz respeito a essa relação tão difícil entre cinema e televisão no Brasil. Em

determinado momento, o personagem do Jardel Filho, Paulo Martins, faz comentários críticos sobre o cinema da época em um programa de televisão. O curioso é que o Glauber não mudou o enquadramento nem a câmera para retratar aquela televisão fictícia, conservando o sentido de imagem cinematográfica – e obtendo imagens, por sinal, belíssimas. Isso é um indício de que os cineastas não percebiam as particularidades da televisão. O Glauber só as percebeu bem depois. A grande convicção por trás do cinema de autor fez que esses cineastas ignorassem a crescente relevância da televisão, aumentando ainda mais o fosso entre ela e o cinema. Além disso, quando esses cineastas fazem a crítica do intelectual, deles próprios, qual é a figura que utilizam para representar esse intelectual? É o escritor, o jornalista, o Paulo Martins. Isso é uma boa indicação de que o cinema se concebia como um prolongamento da literatura, do ambiente intelectual e artístico do poeta e do escritor. Consequentemente, essa associação com a figura do escritor também é bastante indicativa da pouca percepção dos cineastas de autor em relação à indústria cultural. O primeiro indício de mudança desse pensamento aparece em *Patriamada* (1984), da Tizuka Yamasaki, porque o intelectual desse filme é um homem que trabalha com o audiovisual. *Patriamada* marca o fim da metáfora literária e o início da metáfora audiovisual.

Uma possível mudança no perfil do público cinematográfico brasileiro neste século 21 pode acontecer graças à implantação de salas de cinema em redes de supermercado, fazendo que uma faixa da população ainda não acostumada a ir ao cinema comece a ter esse hábito – e levando à produção para esse público. Paulo Emílio Sales Gomes afirmou, nos anos 1960, que dizer “Vou ao cinema” significava ir ver um filme estrangeiro, pois do contrário a frase seria “Vou ver um filme brasileiro”. Isso foi mudando aos poucos, mas ainda existe de certa forma. Existe ainda o complexo de inferioridade latente em certa elite cultural brasileira, refletida pela crítica cinematográfica. Muitos filmes brasileiros passam a receber um tratamento diferente da crítica e dos intelectuais após voltarem do exterior com um prêmio oferecido por algum festival de cinema. É uma necessidade constante da chancela de alguma cultura tida como respeitada, o que garante certa segurança. Tenho a impressão de que isso vem mudando paulatinamente. Enquanto nos anos 1960 os cineastas ainda não eram considerados artistas, hoje isso não existe, graças a nomes como Paulo César Saraceni. A geração seguinte à sua, de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, já teve seu caráter artístico reconhecido.

O cinema brasileiro deste século 21, alvo das reflexões e indagações que este livro propõe, também pode – e precisa – passar por uma mudança de valores. Até hoje, trabalhar para o público não é algo bem-visto entre os cineastas. Pensar em um projeto que corresponda ao gosto do público é tido como algo não artístico; assim, o cineasta com esse pensamento passa a ser visto como um comerciante, alguém que faz concessões etc.

O ideal é vislumbrarmos um cinema absolutamente diversificado, que corresponda ao gosto do público e do grupo dos intelectuais, sem que seja necessário optar por um deles e excluir o outro do mercado. Não se pode pensar o cinema como uma totalidade. O cinema deveria ser tão complexo a ponto de não poder ser classificado apenas como cinema brasileiro, num bloco homogêneo. Falar de cinema brasileiro não deve ser algo lógico. A lógica excessiva é sinal de falta de complexidade, de diversidade.

1. HISTÓRIA

O QUE O SÉCULO 20 TEM A DIZER

Paulo Emílio Sales Gomes, um dos mais importantes estudiosos do cinema brasileiro de todos os tempos, certa vez disse: “Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na óptica do ocupante” (1996, p. 111). Essa excelente reflexão, feita nos anos 1960, em meio ao calor ideológico do Cinema Novo, ainda é pertinente no século 21, pois indica que, para trilhar caminhos melhores, mais eficientes, no cinema brasileiro, é preciso conhecer os erros do passado, e também seus acertos. Só assim é possível evitar que o maquinário do cinema gire em falso, para que se alcance uma cinematografia bem menos dependente de recursos públicos, capaz de se pagar, de aumentar a presença de espectadores, sem deixar de surpreender em festivais e premiações internacionais por sua ousadia e diversidade.

Desse modo, em um livro que propõe uma reflexão sobre a cinematografia brasileira no século 21, convém começar pela análise da história do cinema brasileiro no século 20, para que o leitor consiga compreender como se chegou ao cenário atual no que diz respeito a direção, roteiro, produção, legislação, atuação, festivais, internacionalização, estética, formação de público etc.

Então, vamos aos apontamentos históricos, detalhando o que de mais importante aconteceu na cinematografia brasileira desde o seu nascimento, porém sem a pretensão de esgotar o tema.

O nascimento e a era de ouro

O cinema surgiu no Brasil pouco tempo depois de sua criação pelos irmãos Lumière na França, em 1895. Alguns livros de história do cinema brasileiro afirmam que o cinema foi trazido para cá pelas mãos de imigrantes italianos, em meados de 1896. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, o cinema só não chegou antes ao Brasil devido ao razoável pavor que a febre amarela causava aos viajantes estrangeiros, a qual os aguardava pontualmente a cada verão. O crítico Ismail Xavier declara que a chegada do cinema gerou grande entusiasmo tanto entre a minoria letrada como

entre a população analfabeta do Brasil, naquele final de século 19. Apesar da preocupação moralista de uma parcela mais conservadora dos brasileiros, o cinema se tornou rapidamente um espetáculo de massas nos grandes centros urbanos, e diversos documentos da época, mostrando expressões de entusiasmo, saudações e homenagens ao novo veículo, comprovam isso.

Não há um consenso sobre quem fez o primeiro filme no Brasil. Para alguns autores, como Sales Gomes, foi Afonso Segreto, que, no dia 19 de junho de 1898, filmou a baía de Guanabara a bordo de um navio que estava chegando ao Rio de Janeiro. Tal película, porém, que seria uma prova incontestável, não foi preservada. Já para outros estudiosos, o primeiro filme brasileiro foi realizado pelo advogado José Roberto da Cunha Salles, que, em 27 de novembro de 1897, relatou ter feito “fotografias vivas” na Seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Foram anexados ao relato doze fotogramas, com cerca de um segundo de imagens.

Todas as filmagens brasileiras até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita de enredo, o “filme posado”, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. [...]

Vicente de Paula Araújo localizou uma comédia projetada em 1908, no Grande Cinematographo Pathé: *Nhô Anastácio chegou de viagem*. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção. (Gomes, 1996, p. 24-5)

Não tardou muito para que o Brasil vivesse seu primeiro grande ciclo de produção nacional, ocorrido entre 1907 e 1911. A “belle époque” do cinema nacional se deu graças à regularização da distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro. A implantação da usina de Ribeirão das Lajes possibilitou, no segundo semestre de 1907, a instalação em torno da avenida Central de mais de vinte salas de cinema, cujos donos passaram também a produzir filmes, atraindo técnicos estrangeiros e profissionais de fotografia de estúdios e jornais.

Esse ciclo se deveu também a uma aliança de interesses entre produtores e exibidores nacionais, além da ampliação das salas de cinema. Durante esse período, foram lançados filmes como *Os capadócijs da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909), *A gueixa* (1909) e *Sonho de valsa* (1910). Entre os filmes de sucesso, estavam os que retratavam grandes crimes urbanos da época, como *Os estranguladores* (1906) e *O crime da mala* (1908). Paulo Emílio classifica essa fase como a idade de ouro do cinema nacional e destaca o papel da literatura na produção cinematográfica nacional da época, cuja influência permaneceria na fase seguinte.

De acordo com Ismail Xavier, nunca houve na história do cinema brasileiro outro ciclo como esse, apesar de ter ocorrido em um período em que a produção cinematográfica ainda se encontrava em um estágio de produção mais artesanal. Contudo, nessa época o mercado internacional (Hollywood) não havia ainda se organizado como um monopólio, o que só aconteceria após a Primeira Guerra Mundial. Por isso, os produtores brasileiros puderam se tornar também exibidores. Essa vinculação entre os papéis de produtor e exibidor – tão almejada no século 21 por diversos países – garantia um lugar nas telas para os filmes brasileiros, transformando o ato de assistir a filmes nacionais em rotina, sem que houvesse a supremacia das produções internacionais.

No período posterior à Primeira Guerra, Hollywood se organizou mundialmente, fazendo que vários países, inclusive o Brasil, perdessem o controle dos três vértices do triângulo de ouro do cinema: produção, distribuição e exibição. Sem o controle de um ou mais vértices, não há indústria autossustentável. Assim, por não dominar o mercado exibidor e distribuidor, o cinema brasileiro apresentou no decorrer do século 20 uma alternância de ciclos de alta e baixa produtividade, até praticamente morrer nos anos 1990. Sobre esses ciclos, o cineasta Eduardo Escorel (2005, p. 14) fez a seguinte observação:

[...] O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. É um eterno recomeçar que viveu um dos momentos de expectativas mais positivas, posteriormente frustradas, nos anos 70, e que estaria então, ainda uma vez, vencendo uma doença terminal. A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido.

Quando Hollywood se organiza nos oligopólios representados pelas *majors*, ou grandes irmãs (Warner, MGM, Fox, Universal, Columbia...), não só o cinema brasileiro passa a se caracterizar por essa alternância de ciclos como o modelo de produção passa a ser o norte-americano, sendo adotado nas diversas tentativas de implantação de uma indústria do cinema nacional (Atlântida, Vera Cruz, Companhia Sul-Americana de Filmes...).

Vale destacar que, no período inicial do cinema no Brasil, não houve nenhuma tentativa de sua transformação em indústria. Aliás, isso nem era cogitado, já que, no início do século 20, ainda se pensava no estabelecimento de indústrias ligadas a itens básicos, como produtos alimentícios, roupas, calçados. “Como desenvolver uma consciência ao mesmo tempo nacionalista e industrial frente a algo de respei-