



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS**

CRISTHINE LUCENA ROLIM

**ESTRATÉGIAS ALTERNATIVAS DE PRODUÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O CASO DA COOPERATIVA FILMES A GRANEL**

João Pessoa
2017

CRISTHINE LUCENA ROLIM

**ESTRATÉGIAS ALTERNATIVAS DE PRODUÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O CASO DA COOPERATIVA FILMES A GRANEL**

Trabalho de dissertação apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Culturas Midiáticas
Audiovisuais da Universidade Federal
da Paraíba, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand Lira

João Pessoa
2017

R748e Rolim, Cristhine Lucena.
Estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo: o caso da Cooperativa Filmes a Granel / Cristhine Lucena Rolim. - João Pessoa, 2017.
138 f. : il. -

Orientador: Bertrand Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Paraíba. 3. Tecnologia Digital. 4. Produção Audiovisual Independente. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 791(81)(043)

CRISTHINE LUCENA ROJIM

**ESTRATÉGIAS ALTERNATIVAS DE PRODUÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: O CASO DA COOPERATIVA FILMES A GRANEL**

João Pessoa, 12 de junho de 2017

BANCA EXAMINADORA

Bertrand de Souza Lira

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (PPGC-UEPB)

Orientador

Pedro Nunes Filho

Prof. Dr. Pedro Nunes Filho (PPJ-UEPB)

Examinador

Marcel Vieira Barreto Silva

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC-UEPB)

Examinador

João Pessoa
2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, ao meu companheiro, ao meu orientador, aos professores do PPGC, aos meus amigos e ao cinema paraibano. Agradeço ao universo pelas experiências vividas e compartilhadas.

“Se não pode com o pote,
não pegue na rodilha.”
(Sabedoria popular)

RESUMO

Frente ao processo de evolução tecnológica e à democratização dos meios de produção audiovisual no século XXI, vivenciamos um momento de efervescência com as possibilidades de realização independente, através da utilização criativa das tecnologias digitais. A busca por estratégias alternativas no cinema brasileiro e o surgimento de novos modelos de produção audiovisual oferecem um terreno fértil para estudos acadêmicos sobre o contexto socioeconômico e as formas de organização no fazer fílmico. Pretendemos refletir sobre a produção recente, a partir da observação de experiências que buscam soluções diferentes do modelo hegemônico industrial e que constituem em uma mola propulsora para o cinema na era digital. A pesquisa aqui proposta considera como tripé de sustentação para uma produção audiovisual os seguintes elementos: os equipamentos, os recursos financeiros e a equipe. Sugerimos os campos técnico, econômico e afetivo para compreender tais pontos no cinema independente. Diante deste cenário, essa dissertação versa sobre modos de produção no cinema contemporâneo, tendo como estudo de caso o modelo paraibano da Cooperativa Filmes a Granel, que se insere no que chamamos de Fase Digital do cinema na Paraíba.

Palavras-chave: Cinema paraibano. Tecnologia digital. Cooperativa Filmes a Granel. Produção audiovisual independente.

ABSTRACT

In the midst of both technological evolution and democratization of the means for audiovisual production within the 21st century, we are experiencing a moment of effervescence in Cinema with new possibilities for independent film-making through the creative employment of digital technologies. Both the attempt at finding alternative strategies in Brazilian cinema and the arising of novel models for audiovisual production provide an advantageous field for academic studies on social and economic contexts and ways of organization within film-making. I intend to reflect about the recent production process in the Brazilian cinema by observing experiences that seek for solutions that are different from the hegemonic industrial model and that appear as a cornerstone for cinema in the digital era. The study here presented considers the following elements as a tripod for audiovisual production: equipments, funding, and the team. I suggest that the technical, the economic, and the affective fields are crucial for understanding the above mentioned elements within independent cinema. Within this scenario, the thesis examines modes of production in contemporary cinema by taking the model undertaken by Cooperativa Filmes a Granel from Paraíba state - which is part of what we call the Digital Phase of cinema in Paraíba - as a case study.

Keywords: Paraíba's cinema. Digital technology. Cooperativa Filmes a Granel. Independent film-making.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Público salas/veiculações.....	74
Figura 2- Reunião da Cooperativa Filmes a Grael	93
Figura 3 - Realizadores/projetos.....	98
Figura 4 - Blog Cooperativa Filmes a Grael.....	106
Figura 5 - Área do blog que dispõe informações extras da Cooperativa Filmes a Grael- TV a granel; loja e cineclube.	107

LISTAS DE GRÁFICOS

Gráfico 1- Ano/quantidade de filmes da Paraíba.....	65
Gráfico 2- Ano/investimento em audiovisual na Paraíba entre 2005 e 2015	82
Gráfico 3- Editais/valores investidos no setor audiovisual da Paraíba no período entre 2005 e 2015	83
Gráfico 4 - Desempenho em festivais dos filmes da Cooperativa / ano.....	111

LISTA DE TABELAS

Tabela 1– Festivais/Mostras de cinema na Paraíba	66
Tabela 2- Informações Prodecine 5	70
Tabela 3 – Dotação orçamentária anual do Fundo Setorial do Audiovisual	72
Tabela 4 - Investimentos públicos no setor audiovisual da Paraíba entre os anos de 2005- 2015:	81
Tabela 5 - Perfil dos participantes da Cooperativa Filmes a Granel	95
Tabela 6- Festivais e premiações dos filmes do primeiro DVD da Cooperativa Filmes a Granel	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CINEMA E INDÚSTRIA.....	19
1.1 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA E SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL	19
1.2 MODELOS DE ORGANIZAÇÃO PARA PRODUÇÃO NO CINEMA	29
1.3 CINEMA INDEPENDENTE	33
2. TRANSIÇÕES TECNOLÓGICAS - DO ANALÓGICO AO DIGITAL	39
2.1 O VÍDEO DA PARAÍBA	41
2.2 CONVERGÊNCIA MÍDIÁTICA AUDIOVISUAL - NOVAS JANELAS	43
2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE O CICLO DO SUPER-8 E O CINEMA DIGITAL NA PARAÍBA.....	54
2.4 CINEMA PARAIBANO CONTEMPORÂNEO - FASE DIGITAL.....	59
3. MECANISMOS DE FINANCIAMENTO PARA O CINEMA NO BRASIL.....	66
3.1 PANORAMA SOBRE AS FERRAMENTAS DE FINANCIAMENTO PARA O CINEMA BRASILEIRO A PARTIR DOS ANOS 2000.....	67
3.2 EDITAIS PÚBLICOS DE FOMENTO À PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL NA PARAÍBA NO SÉCULO XXI	77
4. COLETIVOS AUDIOVISUAIS	84
4.1 EXPERIÊNCIAS NO BRASIL	84
4.2 O CASO DA COOPERATIVA FILMES A GRANEL.....	91
4.2.1 Funcionamento	93
4.2.2 Projetos e cooperados	95
4.2.3 Processo de realização dos filmes.....	100
4.2.4 Distribuição e comercialização.....	104
4.2.5 Festivais e premiações dos filmes do primeiro DVD do grupo	109
4.2.6 Uma análise de produção.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS.....	119
ANEXO 1- Capas DVDs da Cooperativa Filmes a Granel	126
ANEXO 2- Encarte contendo informações da cooperativa que acompanha o primeiro DVD da Filmes a Granel.....	128
APÊNDICE 1- Sinopses e fichas técnicas dos filmes integrantes do primeiro DVD da Cooperativa Filmes a Granel.....	130
APÊNDICE 2 Filmes paraibanos- 2005 a 2015.....	135

INTRODUÇÃO

A transição do suporte tecnológico utilizado para a captação de imagens, do analógico para o digital, propõe reflexões acerca dos termos cinema e audiovisual. Sobre o significado de audiovisual, Aumont & Marie (2012) comentam que o cinema é audiovisual, pois está relacionado à indústria audiovisual. Segundo Stam (2013, p. 24), “a teoria do cinema, como toda a escritura, é palimpséstica; exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas”. A história da teoria do cinema apresenta diversas correntes de pensamento que evoluem com o desenvolvimento tecnológico e mudanças na sociedade, promovendo um cruzamento de ideias entre as teorias em consonância com a história da arte. Assim, para efeito de análise, seguiremos a premissa de que o cinema é um produto audiovisual, mas nem tudo que é audiovisual é cinema.

A materialidade do cinema sofreu transformações profundas, e, nesse percurso de mudança tecnológica, também observamos que a concepção artística pôde experimentar as possibilidades estéticas trazidas pelo vídeo digital. Em virtude das alterações na própria dinâmica de realização de um filme e dos processos incorporados à criação, o debate se expande para searas que adentram na linguagem do cinema. Sobre as mutações tecnológicas, Pedro Nunes (1996, p. 22) ressalta:

Com o aprimoramento tecnológico do suporte cinematográfico, edificou-se por meio da articulação da montagem, o jogo fácil de sedução entre o espectador e o filme, aprofundando cada vez mais os mecanismos de identificação. Tudo isso a partir da perspectiva de um cinema de concepção dominante porque também explodiram experiências e movimentos estéticos que dignificaram a história da sétima arte por um nódulo muito mais artístico, destruindo a concepção dominante de cinema difundida e cristalizada a partir de Hollywood. Essas experiências de vanguarda acabaram por aprimorar uma possível linguagem do cinema e também terminaram por influenciar o próprio cinema comercial, que também considerou uma parcela do público muito mais exigente com formação cineclubista.

A sucessão dos avanços da tecnologia digital nos anos subsequentes permeia a construção da pesquisa aqui proposta. Aliada à democratização dos meios e à aplicação de estratégias de produção no cenário cinematográfico contemporâneo brasileiro, propomos a análise do contexto audiovisual na Paraíba. Para tanto, utilizaremos a Cooperativa Filmes a

Granel como estudo de caso. O nosso estudo se concentra no contexto da produção independente e perpassa a esfera da indústria audiovisual no Brasil.

Portanto, o trabalho aqui proposto pretende estudar o cinema por uma perspectiva híbrida, em virtude de congregar as questões que envolvem o contexto do mercado e indústria, bem como o cinema enquanto expressão artística com suas especificidades.

A Ancine (Agência Nacional do Cinema) apresenta uma distinção entre a obra audiovisual e a cinematográfica, referindo-se ao processo de captação das imagens e meio de exibição do conteúdo. Segundo a Ancine¹,

I - obra audiovisual: produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão;

II - obra cinematográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritária e inicialmente o mercado de salas de exibição;

Nesta pesquisa tratamos principalmente do universo de filmes independentes². Para esta análise não utilizamos as definições propostas pela Ancine, que acreditamos não abranger o amplo espectro da circulação e produção independente digital contemporânea. Segundo Ramos (2003), o cinema deve ser entendido como forma narrativa, podendo ser exibido em mídias diferentes, a exemplo da televisão, salas de cinema, dispositivos móveis e internet. Portanto, se levarmos em consideração apenas esta acepção da Ancine, estaremos excluindo da categoria de obra cinematográfica grande parte da produção independente, a começar pelo curta-metragem.

Quanto à linguagem cinematográfica e a produção da obra cinematográfica, Christian Metz (1980) comenta a distinção entre o fato cinematográfico e o fato fílmico, categorias propostas em 1946, por Gilbert Cohen-Séat. Nessa diferenciação, o filme constitui uma parte

¹Art. 3- Instrução normativa nº 23, de 28 de janeiro de 2004. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/?q=node/5016>> Acesso em: 29/04/2016.

² À respeito do conceito de cinema independente, consideramos na nossa pesquisa filmes com produções que dispõem de poucos recursos, provenientes ou não de editais públicos. Outra questão importante é o papel do diretor no filme, que pode estar presente em todo o processo. No âmbito da criação, observamos que filmes independentes tendem a trazer propostas narrativas e estéticas diferenciadas dos padrões de filmes com pretensão majoritariamente comercial. No aspecto da distribuição, a produtora do filme ou mesmo o diretor assume a função de negociação com o exibidor. Discorreremos sobre o assunto mais adiante no primeiro capítulo.

do cinema. Ainda segundo Christian Metz (1980, p. 11), o filme é o “discurso significativo localizável”, enquanto o cinema consiste num campo complexo que compreende um vasto conjunto de fatos, antes, durante e depois do filme. Nossa proposta de análise adentra nos aspectos do fato cinematográfico.

Para efeito de periodização do nosso trabalho, adotamos o termo “contemporâneo” para tratar do período do cinema no Brasil e na Paraíba entre o ano 2005 até 2015. Esta delimitação considera o contexto político, social e econômico no qual se insere a produção cinematográfica. Em uma tipologia ideal estabeleceremos três campos para compor o estudo sobre o modo de produção no cinema no contexto independente. São eles os campos: técnico, econômico e afetivo.

O campo técnico é composto pelas tecnologias que constituem os meios de produção e o seu manejo na produção cinematográfica. No campo econômico, destacamos as condições financeiras que envolvem a realização de um filme. O campo afetivo se refere às relações entre as pessoas envolvidas no trabalho dentro e fora dos *sets* de filmagem. Este último campo é um elemento relevante na construção dos modelos de produção colaborativos no contexto dos coletivos audiovisuais. No nosso estudo de caso investigamos o funcionamento dessa lógica que se diferencia dos modelos de produção industrial.

Para auxiliar no debate sobre o cenário atual e seus desdobramentos recorreremos aos autores João Guilherme Barone (2009), Marcelo Ikeda (2015) e Cezar Migliorin (2013), ambos com pesquisas voltadas para as questões econômicas do fazer cinematográfico brasileiro. Buscaremos também referências em outros momentos da história do cinema, utilizando ainda os autores Jacques Aumont (2008), Sidney Ferreira (2005), Leite, André Bazin (2014) e Anatol Rosenfeld (2002).

Acreditamos que diante das inovações tecnológicas, que permeiam o setor audiovisual, novas formas de ver e fazer filmes parece despontar na sociedade contemporânea. O reflexo desse cenário apresenta uma reorganização da produção cinematográfica brasileira. A democratização dos meios de produção, através do barateamento e miniaturização dos equipamentos, propicia um cenário de renovação com a participação de novos realizadores e produtores independentes. A internet também constitui um elemento importante na conjuntura de produção contemporânea, em virtude da sua utilização para criação coletiva, o acesso às obras das mais diferentes cinematografias e para a difusão de conteúdo na rede.

A pesquisa aqui proposta é motivada pela nossa experiência prática na área de cinema na Paraíba, com participação em produções, inclusive no curta-metragem *Escravos de Jó*, integrante da filmografia da Cooperativa Filmes a Granel. Frente à nossa realidade percebemos a necessidade de refletir sobre questões teóricas e práticas que circundam a produção de cinema contemporâneo brasileiro. O primeiro passo de investigação sobre o tema teve início no curso de especialização em Produção e Gestão Cultural na UFCG, concluído em 2014. Com a monografia intitulada “Modelos de Produção Audiovisual no Brasil- um recorte sobre a tendência da produção coletiva no cinema contemporâneo independente”, sob a orientação do prof. Arthur Lins (UFPB).

Em nível de mestrado, a proposta é aprofundar a pesquisa acerca da produção de cinema e audiovisual na Paraíba, utilizando como referência os modelos alternativos e o contexto econômico, social e político. Uma iniciativa que pretende estudar e observar um perfil diferenciado do modelo hegemônico das grandes produções. Nosso olhar localiza a filmografia da Cooperativa Filmes a Granel em um período do cinema paraibano, o qual denominamos de Fase Digital.

A metodologia de pesquisa para análise sobre os temas abordados neste trabalho apoia-se na pesquisa do tipo híbrida, com dados qualitativos e quantitativos. Para tanto, utilizamos o primeiro DVD da cooperativa. Um produto de realização no modelo colaborativo que possibilita a reflexão sobre o cenário do cinema contemporâneo na Paraíba e as correlações no contexto nacional. Fazem parte desta coletânea os filmes *A Felicidade dos Peixes* (Arthur Lins, 2011); *Escravos de Jó* (Daniel Araújo, 2011); *O Diário de Márcia*, (Bertrand Lira, 2011); *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011) e o longa-metragem, *Luzeiro Volante* (Tavinho Teixeira, 2011).

De acordo com seus objetivos, a pesquisa é exploratória e descritiva, pois tem como finalidade a descrição dos fatos, buscando analisar os aspectos encontrados no contexto estudado. É de natureza histórico-crítica, pois busca a reconstrução do passado, não muito distante, para ponderar o fenômeno pesquisado. Flertamos com a teoria, buscando conceitos relacionados com o tema nas referências. Quanto aos procedimentos de coleta de dados, utilizamos informações obtidas a partir de fontes bibliográficas e através dos realizadores envolvidos no processo, fazendo uso de entrevistas. Elaboramos um questionário com perguntas pré-definidas para os realizadores que fazem parte da primeira coletânea de filmes da Cooperativa Filmes a Granel. Estas entrevistas foram registradas através da gravação em

áudio em encontro presencial e também via *email*. Além dos realizadores do primeiro DVD da Filmes a Granel, fizemos entrevistas via *email* e redes sociais com outros protagonistas da história do cinema paraibano. Nestes casos as perguntas se referem à coleta de dados específicos para a construção do texto. Outros elementos também auxiliam no material de análise: as matérias de jornais, críticas divulgadas na internet, análise das condições de produção de cada filme, coletâneas de DVDs e a trajetória dos filmes e realizadores. Seguimos, portanto, o método fenomenológico, no qual, a partir da observação do fenômeno comunicacional, o conhecimento produzido será fruto da nossa interação e do sentido que forneceremos a essa observação.

Como objetivo geral da pesquisa, propomos investigar os modos de organização dos coletivos na produção independente, tomando como unidade de análise a Cooperativa Filmes a Granel.

Dentre os objetivos específicos, almejamos compreender os aspectos criativos de produção percebidos na cooperativa, de acordo com as diretrizes para a execução dos projetos. Pretendemos identificar como se comporta a produção independente no contexto atual do mercado audiovisual e avaliar, a partir dos dados encontrados na pesquisa, os aspectos que diferenciam os coletivos do modelo industrial. Buscamos também apontar, na perspectiva das estratégias alternativas, a viabilidade financeira dos projetos e os desdobramentos dessa produção para os realizadores. Outro ponto importante no debate em questão se relaciona com as atuais condições de mercado para o audiovisual e como as produções independentes se inserem nesse admirável mundo novo das tecnologias digitais.

Para a investigação do nosso caso partimos da observação de características próprias do grupo na realização dos projetos, bem como as questões estéticas e temáticas que possam unir a produção. Dentre os questionamentos que movem o interesse pelo tema, podemos propor algumas reflexões: o cinema proposto pelo modelo da Cooperativa Filmes a Granel é pré ou pós-industrial? Podemos chamar de indústria do audiovisual o que temos no Brasil? A produção no modelo independente favorece de alguma forma a entrada do realizador no mercado audiovisual? O fenômeno analisado tem repercussão na filmografia dos realizadores que participaram da cooperativa?

No primeiro capítulo, refletimos sobre a relação entre cinema e indústria no Brasil, através de um breve panorama histórico, buscando compreender o contexto dos meios de produção disponíveis e as transformações provocadas nos modos de fazer cinema. Nessa

perspectiva, pensamos o cinema no contexto da indústria e dos modelos de produção independentes, proporcionando uma reflexão sobre as condições de realização dos filmes, a organização com vistas à produção e o uso da tecnologia a favor da arte.

Ainda neste primeiro capítulo, ponderamos sobre a cena do cinema contemporâneo a partir de algumas considerações propostas por pesquisadores que trabalham com o universo do cinema independente. Aplicamos, para efeito de análise, os conceitos, “Cinema de Garagem” proposto por Delani Lima (2012) e Marcelo Ikeda (2015) e “Cinema Pós-industrial” encabeçado por César Migliorin (2013).

No segundo capítulo, abordamos questões relacionadas ao campo técnico, que dizem respeito ao desenvolvimento tecnológico e seus desdobramentos na cinematografia. Situamos o cinema paraibano contemporâneo na ótica histórica da evolução das tecnologias, fazendo também uma analogia do ciclo de cinema Super-8 e o cinema digital. Apontamos como Fase Digital de cinema na Paraíba o período que compreende os anos entre 2005 e 2015. Disponibilizaremos no apêndice 2 um levantamento dos filmes produzidos neste período. Levamos em consideração ainda a formação dos profissionais na área audiovisual e o aumento do número de cursos superiores e técnicos.

Acerca do terceiro capítulo, referente ao campo econômico da produção, fazemos um panorama dos modelos de financiamento para o cinema e audiovisual, apresentando as políticas públicas de editais, nacional e da Paraíba. Apresentamos o papel da Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) na reestruturação econômica do setor para o fomento da indústria de cinema e audiovisual no Brasil.

No último capítulo, abordamos a experiência dos coletivos audiovisuais no Brasil com exemplos de grupos que desenvolvem projetos no modelo colaborativo. Neste capítulo tratamos do nosso estudo de caso, a Cooperativa Filmes a Granel, da Paraíba. Numa dinâmica de consórcio, cujo prêmio é a realização de um filme, a iniciativa paraibana, criada em 2010, congregou pessoas com o intuito de realizar filmes de baixíssimo orçamento. Abordamos neste capítulo também a influência do campo afetivo nos modelos de produção independente.

A cooperativa sobre a qual discurremos neste trabalho de pesquisa sugere uma reflexão sobre o cinema contemporâneo na Paraíba, com seus protagonistas e condições de realização. Para tanto, aprofundamos as questões que envolvem seu funcionamento, assim como analisar as nuances que abrangem o modelo de produção proposto e seus desdobramentos. O contexto do cinema atual oferece argumentos para repensarmos os

modelos de produção, o destino dos filmes nas novas janelas de exibição e o cinema da Paraíba no cenário nacional.

Durante as páginas que se seguem buscamos adentrar no universo vasto e profícuo que nos instiga à continuidade da pesquisa. Um estudo envolto no cenário sociocultural de novidades tecnológicas no cinema e audiovisual.

1. CINEMA E INDÚSTRIA

1.1 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA E SEUS DESDOBRAMENTOS NO BRASIL

O cinema está diretamente relacionado à tecnologia, a começar de sua origem, com o desenvolvimento de aparelhos que pudessem captar e reproduzir imagens em movimento, buscando a melhor representação de semelhança com o real. Desde a realização da primeira exibição pelos irmãos Lumière, datada de 1895, no Grand Café de Paris, a atividade cinematográfica segue na busca pela melhor qualidade das imagens e pela conquista do público. Segundo Sidney Ferreira Leite (2005), historiadores e pesquisadores discordam sobre o marco estabelecido como início do cinema ser a exibição dos irmãos Lumière em 1895.

Para alguns, o surgimento do cinema acontece desde a invenção das primeiras máquinas de fixar imagens em movimento. Outros defendem que o cinema inicia com a produção de filmes que utilizaram técnicas que o diferenciaram da narrativa teatral, criando assim uma linguagem própria do cinema. De acordo com Leite (2005), dentre os diretores citados na realização de filmes importantes para esse marco do cinema, no que diz respeito à criação e às inovações de linguagem, estão Georges Mèliés, Griffith e Eisenstein.

Pretendemos abordar o cinema enquanto arte que se utiliza da tecnologia para existir e se reinventar. Na discussão crítica sobre indústria de entretenimento e arte, o cinema se insere em posição polêmica, em virtude do debate histórico sobre o espaço ocupado pelo cinema comercial em detrimento do cinema independente. Para Anatol Rosenfeld (2002, p. 42), “o fato, portanto, de que o cinema é uma indústria de entretenimento não exclui a produção de arte”.

O conceito de indústria cinematográfica tem como base a dinâmica que se estabelece no processo chamado industrial, em que a manipulação de matérias-primas transformam-se em produtos, bens de consumo. Como afirma Luiz Gonzaga de Luca (2004 citado por SILVA, 2010, p. 12-13), a produção industrial assume a condição de produto que passa pelas etapas de produção, de distribuição e a disponibilização do produto aos consumidores. No caso de produção artesanal, o autor afirma que nesse modelo não encontramos a figura do distribuidor, a cadeia produtiva se baseia no produtor/diretor e consumidor, atendendo a um número menor de pessoas.

Entendemos que nessa perspectiva, podemos encaixar alguns filmes independentes, onde o produtor ou mesmo o diretor negocia diretamente com o exibidor. Mesmo nestes

casos, o campo econômico exerce influência nas etapas de realização e circulação de um filme. Assim, o coloca na posição de produto, considerando que ao ser consumido pode gerar receita e retorno do investimento. Fernão Ramos (1987, p. 16), quando debate a questão do Cinema Marginal e a sua proposta ideológica, afirma,

A estrutura de produção que envolve a elaboração de um filme, enquanto objeto cultural e mercadoria numa sociedade capitalista coloca como central a questão da marginalidade. Ao nos aproximarmos desta questão é imprescindível termos em mente o processo de produção característico do cinema numa sociedade capitalista industrial, assim como o conflito existente entre a realização do valor de mercadoria cultural no mercado e suas pretensões de refletir ou abordar uma realidade em contradição com esta estrutura.

Nesse percurso que aponta a citação de Fernão Ramos (1987), o cinema independente busca se diferenciar da produção industrial nos aspectos criativos com a construção colaborativa de um modelo de trabalho. Entretanto, no que se refere às etapas de realização de um filme, está atrelado à estrutura que forma o tripé de sustentação do cinema enquanto atividade numa sociedade capitalista. A estrutura que compõe o sistema industrial do cinema está alicerçada na tecnologia, economia e mão de obra especializada.

A dinâmica da produção cinematográfica provoca uma reflexão acerca do modo de produção adotado na indústria cinematográfica, que se apresentava, na era dos estúdios, nos moldes do fordismo para a produção de mercadorias. Segundo Antonella Corsani (2003, p. 17), no modelo fordista, “a valorização repousava essencialmente sobre o domínio do tempo de reprodução de mercadorias padronizadas, produzidas com tecnologias mecânicas”. Quando fazemos um paralelo deste pensamento com a produção cinematográfica, apontamos o cinema independente em um contra fluxo da homogeneização dos produtos industriais.

A indústria tende a nivelar a produção realizada para grandes públicos, pensando no retorno dos investimentos. Nesta lógica, as grandes empresas produtoras que atuam no mercado cinematográfico apostam em fórmulas de sucesso já estabelecidas, ocasionando uma tendência à uniformização dos filmes. É notória a hegemonia do modelo americano nas etapas de produção, distribuição e exibição em quase todos os países.

Na perspectiva de um debate sobre a existência de outros modelos de produção, observamos na história do cinema brasileiro a busca por estratégias alternativas. Percebemos, neste universo, a tentativa de uma produção que reverencia a liberdade criativa e a manutenção de uma cena independente. Este caminho traçado em diversas épocas do cinema

brasileiro tem dificuldade de se estabelecer, em virtude de fatores que estão ligados diretamente ao funcionamento de uma indústria cinematográfica brasileira.

Podemos identificar na corrida pela instalação desta indústria a inclinação para padrões de produção importados, seguindo os modelos praticados em outros países, bem como a ausência de uma ação política mais efetiva, de cunho econômico. Em contraponto, no contexto atual notamos uma reestruturação da dinâmica para a consolidação da indústria audiovisual brasileira, na qual o cinema está inserido. Com proposta de reconhecimento das condições existentes no país e suas especificidades, o processo contemporâneo revela transformações que envolvem a televisão e as novas mídias.

No Brasil, o pensamento industrial no setor cinematográfico, desde o princípio, se revela frágil e dependente de modelos importados. Para contextualizar, faremos um breve panorama das primeiras tentativas de industrialização no cinema brasileiro, seguindo o modelo de produção apoiado em grandes investimentos e estúdios. De acordo com relatos históricos, nos primeiros anos de atividade cinematográfica, a ideia era de que a instalação de um padrão com base em estúdios e grandes investimentos resultaria em filmes de boa qualidade. Portanto, seria a solução para impedir a dominação do cinema estrangeiro nas salas de cinema brasileiras.

A criação de empresas produtoras nos anos 1930, com objetivos de implantar uma indústria cinematográfica no país, marca um momento histórico do cinema nacional, a “era dos estúdios”, como afirma Leite (2005). A proposta era a construção de estúdios para possibilitar uma produção em série e de alta qualidade técnica, no intuito de competir com os filmes estrangeiros. Percebemos que a preocupação existente na época fundamentava-se nas questões técnicas e buscavam o reconhecimento do público pelo cinema brasileiro. Sobre o período da implementação de estúdios cinematográficos no Brasil, Sidney Ferreira Leite (2005, p.63) comenta:

Os equipamentos sofisticados e os estúdios transformaram-se nos principais mitos do pensamento cinematográfico nacional nesse período. A crença dominante indicava que a existência de ambos resolveria todos os problemas do cinema brasileiro, pois, na concepção então dominante, o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados. Em suma, fábricas de filmes capazes de produzir em quantidade e em condições adequadas que permitissem a produção de qualidade.

Com maior representatividade na história do nosso cinema, no que se refere à estrutura de produção e tentativas de instalação de uma indústria cinematográfica nos moldes americanos, podemos citar a criação da Cinédia, em 1930, a Atlântida, em 1941 e a Vera Cruz, de 1949, esta última, funcionou até 1954.

A Cinédia, segundo Leite (2005, p.66), “nasceu com o objetivo de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando as produções brasileiras ao padrão dos filmes estrangeiros, notadamente as produções hollywoodianas”. A Cinédia, apesar de alguns sucessos de bilheteria, a exemplo do filme *O ébrio* com roteiro de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, a empresa não conseguiu se manter e abandona a ideia de se estabelecer como indústria cinematográfica brasileira.

Ainda segundo Leite (2005), a experiência da Atlântida se diferencia da Cinédia desde a constituição do seu capital, no qual foi formado pela venda de ações populares. A empresa tinha um pensamento voltado para a diminuição de despesas e roteiros simples, tendo como proposta “conseguir a qualidade desejada, porém com baixos custos de produção”. (LEITE, 2005, p. 70). A produção era voltada para as camadas populares da sociedade e foi considerada um sucesso de bilheteria.

A proposição era que os filmes fossem financiados com a arrecadação das próprias produções, assim seria viável a continuidade da atividade. Leite (2005) aponta como relevante para a história da produção nacional o período que se estende da década de 1940 ao início dos anos 1960. Alguns fatores contribuíram para o sucesso neste período, dentre eles o fato da televisão não fazer parte da vida dos brasileiros e a existência de um grande número de salas de cinema de rua. Outro ponto que chamava a atenção do público era a presença de artistas reconhecidos, a exemplo de Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves.

No caso da Vera Cruz, em São Paulo, o Banespa, banco estatal, deu suporte financeiro para a instalação da produtora. Nas prioridades da empresa estava a contratação de técnicos europeus para o trabalho de produção em série nos padrões industriais. Os dirigentes da Vera Cruz, de acordo com Leite (2005), criticavam a produção da Atlântida, assumindo o compromisso de elevar a qualidade técnica dos seus filmes. É citado como maior sucesso da Vera Cruz o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, com prêmio de melhor filme de aventura e menção especial pela música no Festival de Cannes, em 1953. Paulo Emílio Gomes (1996) também se refere à Companhia Vera Cruz como uma iniciativa com proposta de realizar mais

filmes e com maior qualidade do que a Atlântida, trazendo São Paulo para o centro da produção cinematográfica no Brasil.

Outras tentativas de consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil foram a PAM Filmes, de Amâncio Mazzaropi, e a Maristela Filmes. Esta última tinha como proposta a realização de filmes baratos, inspirados no modelo italiano do pós-guerra. Nomes como Nelson Pereira dos Santos foram revelados pela produtora. A chegada de Mazzaropi no cenário cinematográfico na década de 1950, segundo Gomes (1996), trouxe a figura do caipira e foi a principal atração da cena paulistana.

As empresas de iniciativa privada, através dos empresários fundadores, tinham a pretensão da instalação de uma indústria cinematográfica com glamour e rentabilidade. Dessa forma, ocupariam um setor que anunciava crescimento, entretanto com a dominação de filmes estrangeiros nas salas de exibição do Brasil e a ausência de uma política de proteção ao produto brasileiro, o setor estava fadado ao fracasso.

No nosso entendimento, o modo de produção deve estar ligado às condições locais de realização, considerando a tecnologia disponível e o mercado existente, assim, cada contexto propiciará um desenvolvimento de formas de concepção artísticas diferenciadas. A existência de modelos exitosos pode servir de alicerce para uma ressignificação de processos que são viáveis economicamente, consolidando um cenário com suas particularidades. Nessa perspectiva de fazer cinema com os recursos existentes, buscando métodos próprios de produção dos filmes, observamos a virada para um pensamento diferente daquele que buscava o modelo dos estúdios como salvação para o cinema brasileiro.

O neorrealismo italiano do período pós-guerra inspirou a nova produção brasileira dentro de uma perspectiva que se baseava em temáticas políticas e sociais, com estrutura mais simples para a produção, utilizando as condições existentes e cenários reais.

A revolução contida nas produções italianas chegou ao Brasil num contexto de redefinições e redundou na elaboração da proposta de um novo tipo de produção: artesanal, rápida, barata, feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios – a ideia de que o estúdio conduzia ao falseamento da realidade impunha-se cada vez mais – e de certo modo sem exageradas preocupações técnicas, uma vez que se procurava enfatizar a necessidade de dar maior atenção ao conteúdo dos filmes do que ao refinamento formal. (LEITE, 2005, p.93).

A inspiração do neorrealismo italiano trouxe novos horizontes para o cinema brasileiro, principalmente pela possibilidade de uma produção mais econômica e

independente dos grandes estúdios. Esse movimento de liberação do modelo industrial mostrou aos cineastas que era possível fazer cinema de forma mais simples.

Em 1955 chega aos cinemas *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Um filme que marca uma mudança estética e na forma de produção no cinema brasileiro. A película utilizou um modelo de produção cooperativado, com poucos recursos de produção e equipamentos emprestados, como conta Mendonça (2007).

No final dos anos 1950, com a chegada do Cinema Novo, os realizadores e críticos começam a propor outro cinema, com temáticas que dialogassem com a situação do país e valorizasse as questões culturais e políticas. As escolhas estéticas, a inovação na *mise-en-scène*, o uso da câmera na mão foram propostas adotadas pelos novos realizadores.

Na cartilha do Cinema Novo alguns cineastas se destacaram e reafirmaram a mudança de paradigma da produção cinematográfica no Brasil, antes apoiada nos estúdios e narrativas com referências hollywoodianas. De acordo com Leite (2005), o Cinema Novo contribuiu para a renovação do cinema brasileiro e surgimento de uma geração de cineastas ligados direta ou indiretamente ao movimento, a exemplo de Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor.

Segundo Fernão Ramos (1987), no início, o Cinema Novo privilegiava a etapa de produção, sem maiores preocupações com a distribuição e exibição, enfatizando o trabalho de autor do diretor.

O cinema de autor permitiria a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do último elo (a realização do valor) e, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do “artista” da dialética da mercadoria. (RAMOS, 1987, p. 17).

A propositura de fazer filmes autorais com discussões sociais e políticas do Cinema Novo colocava a produção em um lugar de destaque na crítica cinematográfica, entretanto se distanciava do público. Além do difícil acesso aos filmes, em virtude da política de exibição que privilegiava os filmes estrangeiros, as películas inovavam na forma de contar as histórias. Esta característica provocava uma reação de negação para um público acostumado às narrativas clássicas.

Neste contexto, o Cinema Novo passa por momentos de questionamentos e dilema entre seus seguidores, alguns mais radicais se recusam ao mercado. Outros cineastas passaram

a pensar em como se aproximar do público para que seus filmes fossem vistos. Para que o viés político presente nos filmes provocasse reações na sociedade, estes precisavam ser vistos. Os realizadores mais radicais se reinventam com o movimento do Cinema Marginal e assumiram uma posição de produção autoral com despreocupação total em relação ao mercado exibidor. Fernão Ramos (1987) considera o ano de 1973 como o marco dessa produção.

O processo de reinvenção do cinema brasileiro encabeçado pelo movimento do Cinema Novo, com o cineasta baiano Glauber Rocha na linha de frente, era alicerçado no manifesto “Estética da Fome”, o qual trazia as diretrizes deste ciclo. A proposta do grupo se baseava no uso dos poucos recursos disponíveis e da precariedade técnica como marca estética.

Assim, apesar do respeito alcançado junto à crítica cinematográfica nacional e internacional, a linguagem hermética e na maioria das vezes sem concessões afastou os brasileiros do cinema. Em outras palavras, o Cinema Novo não trouxe alteração na situação do mercado de filmes no país, que continuou dominado pelas produções oriundas dos Estados Unidos. Todavia, não é exagero ou ufanismo afirmar que do ponto de vista artístico, estético e narrativo foi o melhor momento da história do cinema brasileiro e a grande contribuição da cinematografia nacional para a sétima arte em geral, pois o Cinema Novo obteve projeção internacional como nunca antes fora alcançada pelos filmes brasileiros. (LEITE, 2005, p. 104).

O movimento do Cinema Novo e, em seguida, seu desdobramento, o Cinema Marginal, buscam, nas condições de precariedade, a força para a realização dos projetos com criatividade e liberdade de produção. Além das questões técnicas, o momento político vivido na época promovia um reflexo na temática dos filmes do período compreendido entre 1960 e final da década de 1970.

No caminho da produção independente e rompimento com o ideal de modelo industrial de produção, em 1970, segundo Fernão Ramos (1987), Júlio Bressane e Rogério Sganzerla criam a produtora *Belair*, com recursos próprios e uma proposta desvinculada do esquema industrial. “O clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem, com influências diretas sobre o produto final, aqui transparece nitidamente”. (RAMOS, 1987, p. 97). A proposta de modelo de produção do Cinema Marginal tem reflexo em outros períodos históricos do cinema independente brasileiro.

A chegada da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), em 1969, trouxe transformações para o setor cinematográfico no Brasil. Neste período o segmento passa a contar com a sua atuação como coprodutora e, em 1973, também como distribuidora. Segundo André Piero Gatti (2007), o propósito inicial era de uma empresa que atuasse na promoção do filme brasileiro no exterior.

A Embrafilme foi uma iniciativa governamental de criar uma empresa que atuasse nos diversos elos da cadeia produtiva cinematográfica (co-produção, financiamento, distribuição e regulação por meio do Concine³). Após dez anos de atividades, obteve o mesmo destino das outras experiências, ficando clara a situação de fragilidade do mercado cinematográfico nacional. (SILVA, 2010, p. 35).

A Embrafilme coproduziu e distribuiu durante o período de atuação no cinema uma diversidade de filmes. Com o governo Collor e a desestruturação de instituições culturais, a Embrafilme é extinta oficialmente, segundo André Piero Gatti (2007, p. 67), em 27 de abril, pelo Decreto nº 99.226/1990.

No ano de 1990, na cidade de São Paulo, a Embrafilme ainda chegou a distribuir alguns filmes: *Os sermões*, de Júlio Bressane e *O grande mentecapto*, de Hugo Carvana, entre outros, mas a repercussão do lançamento ficou bastante aquém da média que a distribuidora chegara a manter ao longo da sua trajetória.

Críticas foram feitas à Embrafilme durante sua atividade. Alguns cineastas acusavam a empresa de conceder privilégios e de má administração. Entretanto é evidente a ação da empresa no fomento da produção nacional.

Com o fechamento da Embrafilme, o cinema brasileiro passa por um momento de redução drástica na produção, voltando a dar sinal de vida no período denominado de “Retomada”. Segundo a diretora Carla Camurati (1995) o marco desta nova fase é o filme *Carlota Joaquina*.

Percebemos que o Brasil passou por tentativas de instalação de uma indústria cinematográfica, entretanto entendemos que os fracassos advêm da ausência de uma política estruturante para o setor. Um dos grandes desafios é fazer o filme chegar ao público e garantir

³ Concine (Conselho Nacional de Cinema) órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1976 e extinto em 1990. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Concine>> Acesso 07/09/2016.

o retorno financeiro para os investidores. Segundo Marina Soler Jorge (2002, p. 23), “não há indústria sem mercado e não há mercado sem consumidor (no caso, o público)”.

O setor cinematográfico não pode existir enquanto indústria sem a inserção de suas demandas no planejamento econômico e político do país. Em sua tese de doutorado, Arthur Autran (2004), traz a discussão sobre o que deveria existir para que tenhamos uma industrialização de fato no setor cinematográfico. Para tanto, ele recorre à concepção sociológica de que “a industrialização é um “processo” (AUTRAN, 2004, p. 9).

Neste contexto, Autran (2004) cita em seu texto um trecho do autor Gabriel Cohn (1974), que trata do conceito aplicado às transformações econômicas que acontecem em um processo de industrialização de um país. Gabriel Cohn citado por AUTRAN (2004, p. 9), afirma que “seu sentido [o da industrialização] é dado pela transformação global de um *sistema* econômico-social de base não industrial (no caso brasileiro: de base agrária-exportadora)”. Neste caminho apontado pelo autor, a abertura de indústrias não significa a industrialização, ou seja, é necessária uma mudança de ordem mais profunda na economia do setor.

Para o cinema, podemos fazer uma analogia quando nos referimos à produção de filmes, pois o aumento desta e a abertura de mais empresas produtoras não necessariamente garantem a constituição de uma indústria cinematográfica. Neste raciocínio colocado por Autran (2004) e Cohn (1974), a mudança para que ocorra uma industrialização no setor deve passar por transformações de base econômica e de mercado.

No nosso entendimento, estamos vivendo um período que se diferencia das iniciativas anteriores em decorrência da existência de uma política ampliada para a indústria audiovisual no Brasil. Através de uma articulação maior entre os setores de produção e distribuição com mecanismos de fomento estatal, observamos a abertura de novas janelas de exibição e o fortalecimento da cadeia produtiva.

Este cenário tem como protagonistas as grandes produtoras que contribuem para uma produção continuada apoiada em grandes recursos investidos, assim como a relação entre a televisão e a produção de conteúdo. Em paralelo, a cena independente auxilia este movimento com a diversificação de olhares e descentralização da produção. Este contexto se mostra promissor quando nos referimos ao processo de industrialização com possibilidade de novos modelos de negócios para a comercialização dos produtos audiovisuais.

Percebemos que as políticas de fomento encabeçadas por instituições do Estado, a exemplo da Ancine (Agência Nacional do Cinema), ligada ao Ministério da Cultura, tendem a confluir as ações em direção à conquista do mercado interno, bem como a divulgação do produto brasileiro para o mercado exterior. Sobre este tema discorreremos a seguir, no terceiro capítulo.

Outra questão importante a ser apontada, como parte integrante da engrenagem da indústria audiovisual, é o setor exibidor e as nuances que influenciam na consolidação da atividade nacional de cinema. A exibição do filme constitui a entrega do produto ao consumidor. A dificuldade de circulação e exibição dos filmes brasileiros tem sido percebida intensamente desde a época do movimento cinema novista. Este tema ainda é recorrente nos debates do setor audiovisual, principalmente no universo dos filmes contemporâneos independentes.

Um dos fatores que podemos destacar é o fato de que alguns destes filmes têm um público menor, se compararmos com os *blockbusters*⁴, porém não menos relevante para a construção da relação entre espectador e filme. Assim, os exibidores, em sua maioria, não se interessam pelos filmes com menor apelo comercial, cerceando o espaço para a diversidade nas telas dos cinemas.

Fábio Earp e Rodrigo Souza (2009) utilizam o termo *blockbuster* no cinema brasileiro para filmes com grande número de cópias para distribuição nas salas de cinema e investimento alto na divulgação. Nas despesas com *marketing*, consideram a parceria com a Globo Filmes, empresa ligada à Rede Globo de Televisão, um elemento importante para a etapa de comercialização deste tipo de filme.

O debate sobre o cinema brasileiro e o encontro com seu público se amplia na medida em que os avanços da tecnologia disponibilizam mais opções de entretenimento e informação. A concorrência torna-se mais acirrada entre as salas de cinema e outras plataformas de exibição na era digital. Por outro lado, este cenário favorece a difusão de filmes e o acesso do público aos conteúdos produzidos.

No horizonte da industrialização, o Brasil está inserido em um processo que aposta na redescoberta do seu potencial produtivo e criativo, com suas particularidades. A trajetória em

⁴O termo *Blockbuster*, quando aplicado ao cinema, teatro, ou às vezes, também a games, significa uma obra com apelo comercial, grande orçamento e massivo *marketing* e *merchandising*, que geralmente se torna uma obra muito popular ou bem-sucedida. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_arrasa-quarteir%C3%A3o> Acesso em: 15/07/2016.

andamento indica que a indústria audiovisual existente no país se estrutura através de uma política de valorização e fomento da produção nacional, abrindo espaço para a produção independente.

1.2 MODELOS DE ORGANIZAÇÃO PARA PRODUÇÃO NO CINEMA

No cenário da produção de cinema e audiovisual acreditamos ser importante o debate sobre modelos de produção enquanto estratégia alternativa ao modo estabelecido de trabalho. A relação entre a criação e a realização de um produto audiovisual envolve elementos que atendem à lógica capitalista das relações de trabalho. De um modo geral, o filme é um produto que será comercializado para ser visto pelo público. Segundo Fernão Ramos (1987, p.16),

Os altos custos envolvidos em qualquer produção cinematográfica fazem com que este esquema clássico de efetivação do valor de uma mercadoria na sociedade capitalista tenha para o cinema — para além de seu aspecto de lugar-comum — um especial interesse. Mais do que em qualquer outra arte, a produção do objeto cultural no campo cinematográfico se relaciona de forma estreita com a circulação do produto final e sua exibição.

Podemos fazer um paralelo entre o modelo de produção cinematográfica com o modo de produção industrial fordista, aplicado na relação de trabalho a partir do século XX. Para Ricardo Antunes (1998, p. 17), no fordismo os elementos constitutivos básicos eram dados,

Pela produção em massa, através da linha de montagem e de produtos mais homogêneos; através do controle dos tempos e movimentos pelo cronômetro *fordista* e produção em série *taylorista*; pela existência do trabalho parcelar e pela fragmentação das funções; pela separação entre elaboração e execução no processo de trabalho; pela existência de unidades fabris concentradas e verticalizadas (...).

Alguns processos contemporâneos de produção cinematográfica apresentam-se como opção para a quebra deste paradigma. Nesta ótica, percebemos um fenômeno de ressignificação da lógica industrial, considerando os campos técnico, econômico e afetivo. A nova conjuntura apoiada nas tecnologias mais acessíveis favorece outro cenário de produção de cinema, com novas formas de relação de trabalho e produção de conhecimento em rede. Sobre a conjuntura dos modelos propostos como alternativas ao padrão industrial, Cristhine Rolim (2014, p. 53) comenta,

Nesta nova configuração há uma recusa do processo de produção concentrado do estilo *fordista*, apoiando-se em um processo descentralizado para um mercado local. As novas formas de produção diminuem as fronteiras entre execução e criação, assim a troca de conhecimento favorece um ambiente criativo e coletivo. Na lógica capitalista a estrutura é alicerçada na ideia de que o dono dos meios de produção exerce domínio sobre os trabalhadores que operam as máquinas. Nos novos modelos de produção colaborativos, existe uma relação criativa estreita entre os trabalhadores e o produto final.

Diante de um cenário favorável à criação, alguns integrantes da cadeia produtiva do setor audiovisual buscam se reorganizar para a realização descentralizada, com a proposta de estabelecer novos processos produtivos divergentes do padrão fordista. As críticas ao modelo industrial de produção dos filmes estão fundamentadas na observação de alguns aspectos comuns, a exemplo da tendência à homogeneização e o vínculo estreito às demandas de mercado.

Os coletivos audiovisuais contemporâneos trabalham numa lógica que privilegia a criação colaborativa. Neste horizonte podemos perceber outra dinâmica de trabalho, onde o campo afetivo também constitui um elemento essencial para a construção de um trabalho coletivo. Segundo Cezar Migliorin (2011)⁵, “no capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva”.

As transformações vividas pela sociedade refletem na produção de bens e na relação de trabalho, fazendo repensar a economia industrial. Os modos de produção transformam os modos de percepção. A organização em rede e a utilização das tecnologias digitais reconstróem e reformulam ideias referentes às estruturas de produção artística numa sociedade capitalista.

Na construção de uma alternativa, os objetivos estéticos e os resultados econômicos estão dissociados de um pensamento essencialmente industrial, reafirmando uma preocupação com a liberdade do processo produtivo e propondo novos horizontes para um cinema independente.

⁵ MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: **Revista Cinética**. Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acesso em 06/12/2013.

Nesta perspectiva, vislumbramos um cenário mais autônomo na produção e na difusão do conteúdo. A quebra desta dependência de fórmulas prontas se concentra com mais força nos modos de fazer e de se relacionar com o mercado cinematográfico em tempos de projeção digital e de outros canais de escoamento da produção contemporânea.

De forma semelhante ao movimento de transformação vivido pela sociedade no século XX, com as modificações na indústria decorrentes da evolução das máquinas, neste século presenciamos as mudanças na economia, em virtude da era digital e seus desdobramentos nas relações de produção.

O trabalho imaterial é um ponto importante na inovação e ressignificação de processos de produção estabelecidos. Ressaltamos que a denominação do período que acontece em seguida ao fordismo, passou a ser chamado de pós-fordista, referente às modificações na dinâmica do capitalismo industrial. Os teóricos que defendem a hipótese do capitalismo cognitivo consideram que este está além de mudanças na lógica do capitalismo industrial, sendo, portanto, outro tipo de capitalismo. De acordo com Antonella Corsani (2003, p. 15),

De fato, a passagem do fordismo ao pós-fordismo pode ser lida como a passagem de uma lógica da reprodução a uma lógica da inovação, de um regime de repetição a um regime de inovação. Nossa hipótese de trabalho é que as transformações em curso não constituem mutações no âmbito do paradigma do capitalismo industrial. Elas põem em evidência a passagem do capitalismo industrial a algo que poderíamos denominar *capitalismo cognitivo*.

Perante este pensamento, observamos uma reestruturação na economia industrial, surgindo a hipótese do capitalismo cognitivo que se une à integração das novas tecnologias da informação aos processos produtivos. Sobre esse movimento de transformação, Giuseppe Cocco, Geraldo Silva e Alexander Patez Galvão (2003, p.11) comentam:

Nas mudanças econômicas, tecnológicas, sociais e culturais que acompanham a emergência e a ampla difusão das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC) e a dimensão cognitiva da economia, a produção constante e intermitente do “novo” impõe-se como um elemento comum, evidenciando deslocamentos paradigmáticos com profundas implicações na própria relação entre trabalho e vida.

No nosso entendimento, esse conceito descrito acima de “capitalismo cognitivo” dialoga com o cinema contemporâneo em virtude dos processos produtivos envolverem as mudanças tecnológicas, formação de redes no desenvolvimento de trabalhos colaborativos e

promoverem novas formas de relacionamento de trabalho. A mudança da materialidade no processo de produção cinematográfica também provocou modificações nas formas de organização das equipes, facilitando e barateando as etapas.

Este cenário de transformações na própria estrutura técnica, que envolve os equipamentos nas etapas de produção, finalização e exibição, indica avanços que concorrem para o surgimento de novos realizadores. A facilidade de manuseio dos equipamentos favorece um efeito que podemos observar nos modos de produção colaborativos do século XXI, a troca de funções entre as equipes. Anteriormente, com câmeras de 35mm, a exigência de especificidade técnica dos profissionais obrigava uma segmentação do trabalho mais rigorosa.

Os avanços tecnológicos têm promovido a democratização dos meios de produção com a popularização da tecnologia digital em câmeras e *software* de fácil acesso no mercado. Entretanto, não podemos deixar de ressaltar que há um crescente aprimoramento técnico dos equipamentos acompanhado por sua valorização. Nestes casos é necessário mais recursos para aquisição e conhecimentos específicos para o manuseio. Não obstante, o universo de possibilidades técnicas se amplia na era digital e promove o aumento de opções, de acordo com cada necessidade e recurso financeiro disponível, para adquirir os meios de produção.

O debate sobre os modelos de organização para a produção audiovisual nos faz refletir sobre como a sociedade tem vivenciado modificações com as ferramentas disponíveis para a comunicação. O surgimento de coletivos de produção audiovisual aponta para novos horizontes na realização, entretanto, mesmo com propostas inovadoras na forma de organização e criação, alguns aspectos da dinâmica de uma produção audiovisual se mantêm.

Podemos dizer que existe certa obrigatoriedade em seguir os rituais que compõem o funcionamento de uma equipe de produção, cujo produto final seja um filme. Por mais que tenhamos uma fluidez nas funções com a introdução das facilidades técnicas, uma equipe precisa ter papéis definidos no momento da execução de um projeto audiovisual.

Entendemos que a segmentação de trabalho é um fator fundamental para que durante um *set* de filmagem os procedimentos sejam realizados de acordo com a necessidade de cada projeto. Esta segmentação pode ser trabalhada de diversas formas a partir da condução coletiva ou não, porém ela existirá minimamente na etapa de produção. Visto que em virtude de orçamentos reduzidos, é comum o acúmulo de funções, principalmente do diretor do filme, que muitas vezes, também é o roteirista, produtor executivo e editor.

1.3 CINEMA INDEPENDENTE

A definição do termo “cinema independente” é proposta por diversos autores e pesquisadores. Na história da cinematografia mundial, observamos movimentos com propostas de cinema independente, bem como nomenclaturas recentes que buscam caracterizar a produção contemporânea independente no Brasil.

Nesta perspectiva, historicamente encontramos relatos de grupos brasileiros que passam a produzir dentro das condições existentes, preservando a liberdade criativa e propondo formas diferentes de fazer cinema. No período da implantação dos estúdios no Brasil, dentre eles a Atlântida e a Vera Cruz, nas décadas de 1940 e 1950, observamos a presença de realizadores que contestavam o modelo de produção industrial e foram chamados de independentes. Segundo Luiz Alberto Rocha Melo (2016), para esses realizadores um cinema independente deveria ter um caráter de reafirmação da cultura brasileira, provocando o debate sobre as condições econômicas e políticas no Brasil, assim teriam mais proximidade com o público.

Os independentes foram bastante ativos na organização das mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema (1951) e dos Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro (1952-53), além de realizarem alguns filmes emblemáticos, tais como *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Alameda da Saudade*, 113 (Carlos Ortiz, 1953), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1959), entre outros. (MELO, 2016, p.1035)

A atitude política de um movimento independente, que fazia o contraponto ao modelo industrial com ênfase nos grandes estúdios, serviu de base para o Cinema Novo e para o Cinema Marginal. As produções desses períodos da cinematografia nacional também deixaram suas marcas estéticas e ideológicas na história do cinema brasileiro, com propostas que desafiavam a lógica de produção das suas épocas.

O cinema se reinventou e descobriu em determinados períodos de crises novas saídas para suas demandas. De acordo com Carlos Gerbase e Karine Ruy (2015), na década de 1960 surge a Difilm Distribuidora de Filmes Ltda que era encabeçada por diretores do movimento independente. A iniciativa tinha como proposta distribuir os filmes do Cinema Novo, que não encontravam espaço nas distribuidoras que atuavam no mercado.

Nossa pesquisa trabalha na perspectiva de utilizar o termo independente para os filmes brasileiros com uma estrutura reduzida de produção, geralmente com poucos recursos. Na dimensão criativa, consideramos filmes independentes aqueles que buscam trilhar caminhos estéticos e narrativos que divergem do padrão de mercado e que a figura do diretor pode estar presente em todo o processo. Sobre o universo do cinema independente, consideramos neste estudo não só os curtas-metragens, que já são independentes na sua origem, mas também longas-metragens que assumem um perfil diferenciado do padrão comercial.

Quando nos referimos à relação do cinema independente com o mercado exibidor, constatamos uma dificuldade de inserção deste tipo de filme nas salas de cinema. O cinema de nicho, segundo Hadija Chalupe da Silva (2010), se refere aos filmes que tem mais dificuldade em entrar no mercado exibidor, em virtude de apresentarem uma proposta de novidade estética que podem estar ligadas à equipe, a exemplo de diretor estreante e elenco, com atores e atrizes não conhecidos do público. Sobre o conceito de independente, Carlos Gerbase e Karine Ruy (2015, p. 2) afirmam:

O termo cinema independente traz a noção de oposição a um sistema predominante. Entretanto, o conceito de independente, para ser válido, perpassa uma série de condições além da dicotomia sistema-contra-sistema. Refletindo sobre o significado da expressão, que diz respeito à possibilidade de autonomia em relação à ordem social, econômica cultural e simbólica.

A partir do que comentam os autores na citação acima, a discussão sobre o que define a produção independente nos oferece uma gama de aspectos que devem ser considerados na conceituação do termo. No nosso entendimento, devemos atentar para as condições econômicas e políticas que se apresentam em um contexto de realização, bem como as questões relacionadas à dimensão criativa dos filmes.

Frente à análise do contexto que estão inseridos os filmes independentes, consideramos como pontos importantes na conceituação do termo “independente” três elementos: o modelo de produção, a dimensão artística e a expectativa de público. O modelo de produção diz respeito ao orçamento de realização do filme, geralmente, os filmes independentes dispõem de orçamentos menores, buscando soluções e estratégias alternativas para a realização do projeto.

Sob o ponto de vista da dimensão artística, apontamos as possíveis inovações estéticas e narrativas que alguns diretores propõem em seus filmes. E na questão da distribuição, os filmes independentes tendem a ter um público menor nas salas de cinema, quando

comparados aos *blockbusters*. Para além do perfil do filme, a etapa de distribuição, nestes casos, não contempla um trabalho forte de *marketing*, em virtude das condições financeiras do projeto. Por último, algumas vezes, o próprio diretor negocia a exibição em salas de cinema, canais de TV a cabo e em plataformas digitais de compra de conteúdo.

Atualmente profissionais da área audiovisual estão tratando os filmes independentes com uma nomenclatura que propõe uma categorização a partir de sua aceitação no mercado exibidor, sendo filmes de pequeno e médio porte. Os termos se referem à carreira de exibição do filme nos cinemas, ou seja, à expectativa de público.

Sílvia Cruz (2016)⁶, fundadora da Vitrine Filmes⁷, discorda desta nomenclatura proposta pelo setor, pois, segundo ela, a carreira de um filme não pode ser mensurada apenas pela exibição nas salas de cinema. Sílvia Cruz (2016) considera ainda que diante de tantas janelas possíveis para venda e exibição, é viável prolongar a vida comercial dos filmes. Com a venda para canais a cabo e VOD (*vídeo on demand*), por exemplo, a distribuidora consegue prorrogar o tempo de trabalho daquele filme.

A Paraíba é um estado com uma tradição na produção de curtas-metragens, o que nos faz compreendê-lo como um produtor independente, considerando a inexistência de uma estrutura de produção industrial e de mercado local. Além deste contexto ainda incipiente de produção, o formato de curta-metragem não era, até bem pouco tempo, absorvido pelo mercado audiovisual.

Este cenário está mudando com a lei da TV Paga que promove a compra de conteúdo audiovisual brasileiro pelos canais de TV a Cabo, favorecendo as produções independentes. O cinema paraibano tem, historicamente, um perfil de produção independente, com base no apoio de instituições, a exemplo da UFPB (Universidade Federal da Paraíba) e, mais recentemente, programas de fomento via editais.

Esta marca percorre toda a trajetória do cinema na Paraíba, com formação e empréstimo de equipamentos desde a época do Ciclo Super-8, passando pelo vídeo analógico e na atual Fase Digital. A produção independente ganha aliados importantes para a realização de projetos com a tecnologia digital, dentre eles, as câmeras digitais e a internet como janela

⁶ Sílvia Cruz participou como debatedora na mesa Desafios da Produção Cinematográfica de Pequeno e Médio Porte, realizada no dia 17/11/2016, no Encontro SPCine, em São Paulo-SP.

⁷ A Vitrine Filmes foi fundada em 2010 por Sílvia Cruz. A distribuidora atende ao mercado de filmes com perfil diferenciado dos filmes comerciais. Disponível em: <<http://www.vitrinefilmes.com.br/site/>> Acesso em: 20/11/2016

de difusão. Neste caminho de oportunidades surgem os coletivos que trabalham de forma colaborativa para produção de filmes.

No Brasil, a atividade cinematográfica vive uma batalha por reconhecimento do cinema nacional no seu território. Em consequência de uma história dominada por filmes estrangeiros, a cultura cinematográfica no Brasil apresenta um atraso no seu desenvolvimento. A influência da cultura eurocêntrica presente na formação do olhar da sociedade brasileira, desde os primeiros momentos da atividade no Brasil, reverbera na recepção dos filmes brasileiros até os dias atuais.

A contínua busca pela consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil é tema de diversos estudos que revelam tentativas e fracassos. Os movimentos em prol de um cinema com bases industriais sólidas resultaram em períodos intermitentes como apontamos anteriormente, caracterizando-se como ciclos no cinema brasileiro com suas peculiaridades no modo de produção e proposta artística.

Para debatermos o cinema contemporâneo na perspectiva do cinema independente resultante de produções colaborativas, a exemplo do nosso estudo de caso, a Cooperativa Filmes a Granel, recorreremos a alguns autores e fatores que possam definir esse cinema que estamos pesquisando. Rosenfeld (2002, p.76) afirma que “a arma dos independentes é o aperfeiçoamento da mercadoria e uma produção mais pessoal e variada”. Esta proposição colabora para a discussão sobre o conceito de cinema independente e sua dinâmica de produção, bem como as condições para distribuição dos filmes realizados sem grandes financiamentos.

Ainda sobre as definições do termo, cinema independente, Pearson e Simpson (2001 citados por SUPPIA, PIEDADE, FERRARAZ, 2012, p. 235) afirmam que,

O termo “cinema independente” refere-se a uma prática cinemática que, de alguma maneira, apresenta-se como alternativa, ou oposição, ao cinema dominante ou *mainstream*. O termo em si abarca uma variedade de práticas cinematográficas, tanto comerciais quanto não comerciais, e se estende para além da produção, incluindo os sistemas de distribuição e exibição. Como em todas as formas de realização cinematográfica, a prática independente é fundamentada e conformada por fatores ideológicos, tecnológicos e econômicos.

Na seara do cinema independente, apontamos na nossa pesquisa a produção colaborativa estruturada nos campos técnico, econômico e no afetivo, que constitui uma

marca das produções de coletivos audiovisuais. No nosso ponto de vista, existe uma semelhança em todos os processos de produção cinematográfica que está ligada aos fatores que condicionam a atividade, como a tecnologia e os recursos financeiros. Nossa ponderação recai sobre o que diferencia as produções com caráter industrial e perfil comercial do que chamamos de cinema independente.

Sobre o universo deste cinema que se contrapõe às relações de produção estabelecidas, podemos identificar modelos de produção de caráter artesanal, quando não há a figura do distribuidor e o diretor detém o total domínio de todo o processo, desde a captação até a difusão do produto. Outra vertente do cinema independente se constitui de filmes que apresentam uma dinâmica de trabalho mais convencional com segmentação das funções. Encontramos ainda os filmes que são resultantes de processos colaborativos.

Identificamos algumas marcas no cinema independente contemporâneo que estão ligadas às relações de trabalho, considerando a tecnologia e internet como aliados nas produções. O trabalho passa a ter um caráter que transcende as barreiras físicas e elimina distâncias com o uso da internet. Esta funciona como canal de envio de arquivos durante o período de produção, pós-produção e na etapa de exibição.

Longe das questões técnicas, identificamos a flexibilidade nas relações que se estabelecem entre os integrantes de coletivos, os quais trocam saberes e força de trabalho na realização dos filmes. Outra marca é a inquietação que está presente em todas as gerações que produziram cinema de forma independente.

Unido às questões que se referem às novas tecnologias digitais e à descentralização da produção, observamos um quadro de evolução quantitativa e qualitativa dos filmes independentes. Assim, configura-se um período de desenvolvimento da produção independente, destacando o papel dos coletivos que trabalham com o modelo colaborativo. Para designar este momento vivido pelo cinema brasileiro contemporâneo, Cezar Migliorin (2011)⁸ propõe o conceito de Cinema Pós- industrial.

O cinema pós industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que

⁸MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: **Revista Cinética**. Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acesso em 06/12/2013.

temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial.

A conceituação de cinema pós-industrial está inserida no que denominamos de cinema independente, em virtude da inovação do processo produtivo e da relação com a criação. Outro conceito que permeia nosso debate é o cinema de garagem, proposto por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2012). Entusiastas da produção independente contemporânea, os dois pesquisadores e curadores procuram debater assuntos de produção e principalmente questões estéticas presentes nos filmes produzidos de forma independente, destacando modelos que valorizam o fazer cinema nas condições existentes.

Proponentes da “Mostra Cinema de Garagem - panorama do cinema independente do novo século”, em 2012, e da segunda edição, em 2014, os pesquisadores produziram além da mostra de filmes e debates, catálogos com textos pertinentes ao nosso objeto de estudo. Para eles, “o ‘cinema de garagem’ não é o ‘cinema de bordas’ nem o ‘cinema *trash*’ e nem se resume simplesmente ao filme barato ou sem incentivo público”. (IKEDA; LIMA, 2012, p. 10).

O Cinema de Garagem diz respeito, segundo Dellani Lima (2012), a um cinema com atitude política, pensando em outra forma de se colocar no mundo e de se expressar através do audiovisual. E diante das novas tecnologias, esse debate tende a ficar mais complexo em virtude dos novos rumos que o cinema tem tomado com a convergência midiática e a abertura da televisão para difusão da produção.

Na tendência dos coletivos e produtoras que atuam de forma independente, com propostas inovadoras e criação coletiva, podemos citar alguns que possuem uma produção significativa e realizadores destacados no cinema brasileiro. Dentre alguns grupos, coletivos e cooperativas, ressaltamos a Alumbramento (CE), Teia (MG) e o Filmes do Caixote (SP), além da nossa unidade de análise, a Cooperativa Filmes a Granel (PB).

A análise sobre o cinema independente no Brasil traz nuances que são particularidades de determinadas épocas da nossa cinematografia. No escopo do cinema contemporâneo, os conceitos que elencamos traduzem as características que visualizamos na produção mais atual, compreendida entre 2005 e 2015. A evolução da tecnologia e os desdobramentos desse processo na produção de filmes apontam para novos caminhos de realização e escoamento da produção independente.

2. TRANSIÇÕES TECNOLÓGICAS - DO ANALÓGICO AO DIGITAL

Para explorarmos o campo técnico que se refere aos equipamentos e equipe, conforme propusemos nesta pesquisa, é importante ter em mente que as ferramentas tecnológicas são necessárias para a produção de um filme. Assim, o universo tecnológico é uma condição para que o cinema exista. Entretanto, o resultado que se vê na tela está diretamente ligado à criação do diretor e sua equipe, ou seja, a tecnologia utilizada não, necessariamente, é responsável pelo sucesso de um filme. Nessa linha de pensamento, iremos debater neste capítulo os desdobramentos dessas transformações tecnológicas na sociedade e a partir do surgimento de novos caminhos para o audiovisual. Não nos prenderemos a detalhes técnicos referentes aos equipamentos, pois acreditamos não ser o ponto mais importante para o estudo aqui proposto.

A evolução da arte do cinema pode ser analisada tomando como base questões técnicas, desde a introdução do som sincronizado à chegada do digital, os processos de desenvolvimento de novas tecnologias sempre estiveram associados ao desejo de atrair o público para a experiência do cinema. As invenções tecnológicas foram causando modificações na relação da sociedade com a arte cinematográfica.

O cinema tem passado por diversas transformações no campo técnico ao longo de sua existência. O suporte com base nas fitas de celuloide deu lugar a outros materiais de captação de imagem e som. O processo de digitalização da produção no cinema suscitou a discussão sobre a continuidade da atividade cinematográfica no modelo clássico de veiculação dos filmes. O surgimento da internet e a relação das produções audiovisuais, com dispositivos móveis individuais, mexeram com a dinâmica do cinema como meio de comunicação. Esta nova perspectiva coloca o setor cinematográfico com outras condicionantes que promovem uma renovação no pensamento sobre o cinema inserido numa indústria audiovisual, enquanto arte e indústria.

Os avanços no que diz respeito à democratização dos meios de produção são notáveis quando pensamos, por exemplo, na miniaturização dos equipamentos de câmera, na mudança do suporte fílmico, no barateamento de equipamentos e na facilidade, com a tecnologia digital, de edição de filmes em um computador pessoal. O cinema passou a ser acessível para jovens realizadores logo no início das suas incursões pela linguagem cinematográfica.

Organizações da sociedade civil e pesquisadores passaram a ter a oportunidade de fazer registros etnográficos de forma simplificada. Esses casos se tornariam inviáveis se

pensarmos na tecnologia em película de 35mm, em virtude dos custos da película, da revelação e da necessidade de uma maior especialização técnica para utilização dos equipamentos de câmera e som. No nosso entendimento, é importante ressaltar a importância das modificações de ordem técnica no cinema para a construção de uma sociedade mais autônoma e uma arte mais criativa.

A apropriação pela sociedade do processo de captação de imagens em movimento se inicia com as câmeras de bitola 8mm e Super-8, que eram aparelhos portáteis e com mecanismo simplificado. Com a chegada do videocassete e as câmeras de vídeo a cultura da filmagem caseira se intensifica. A relação com o nosso tema se dá com o uso dessas ferramentas para a produção independente, que se utiliza desses fenômenos tecnológicos para a criação artística.

As tecnologias se desenvolvem com rapidez, buscando inovações nas formas de fazer e ver filmes, assim, abre novos horizontes para a experimentação estética e da linguagem. Segundo Arlindo Machado (2011), o primeiro filme captado e finalizado em vídeo, para em seguida ser transferido para a película, foi um filme de Frank Zappa, *200 motels*, em 1971. Considerado, segundo o Machado (2011), um típico produto do *underground* americano. O vídeo possibilitou inserções de pós-produção durante o período de filmagens, a exemplo de efeitos especiais.

A visualização prévia das imagens filmadas e a edição imediatamente após filmar constituem-se em mecanismos importantes para o trabalho do diretor e sua equipe. Este processo não era possível em produções com película fotoquímica. O tempo e os custos de produção são reduzidos com o uso de tecnologias eletrônicas e digitais que permitem uma maior repetição de cenas. Com a película, a etapa de filmagem deveria ser bastante controlada para evitar desperdícios de material.

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013), as câmeras digitais de cinema passaram a ser utilizadas na década de 1990 e início dos anos 2000. Gradativamente, foram se tornando de uso comum no cinema.

Sobre o hibridismo no audiovisual, Arlindo Machado (2011, p. 196) afirma que:

Em algumas áreas da produção audiovisual, o termo cinevídeo designa especificamente uma técnica que consiste em captar a imagem em filme fotoquímico e depois fazer a telecinagem do material para a pós-produção em vídeo, de modo a tirar proveito do que cada tecnologia tem de melhor.

Frente ao discurso de Arlindo Machado (2011), podemos refletir sobre como as tecnologias sofrem mutações no decorrer do tempo e a importância do aproveitamento de cada técnica na reinvenção do cinema. André Gaudreault e Philippe Marion (2016) chamam a atenção para o fato de que as transformações vividas na era digital não constituem na primeira grande mudança que o cinema atravessa. As mutações tecnológicas fazem parte do desenvolvimento desta mídia desde o surgimento do cinema falado, chegando aos dias atuais com a presença dos arquivos digitais e da internet.

É notório que a arte cinematográfica está mais presente no cotidiano, através da multiplicação das telas e plataformas de exibição de conteúdo. A forma narrativa também passou por transformações e a inovação tecnológica propicia novos caminhos estéticos. O poder de registro de imagens em movimento, através da utilização de ferramentas audiovisuais promove uma liberdade de produção que modifica a comunicação na sociedade. Nesse horizonte observamos formas de resistência política, questionamentos sociais e experimentações artísticas em diversos segmentos, utilizando os equipamentos disponíveis e mais acessíveis.

2.1 O VÍDEO DA PARAÍBA

A tecnologia do vídeo analógico surge na década de 1970 e é popularizada na década de 1980. Em 1971, surge a fita U-matic⁹ que era bastante utilizada em substituição ao 16mm em gravações de reportagens para televisão. O sistema VHS (*vídeo home system*) é criado pela empresa JVC em 1976. O vídeo passa a ser mais uma opção para registro caseiro e expressão artística com menor custo quando comparado à tecnologia Super-8. O sistema de captação de imagem com câmeras de vídeo aliado ao videocassete caracteriza um novo ciclo de produção e exibição de conteúdo audiovisual.

No Brasil, apesar de muitas dessas câmeras já terem entrado no país também desde o final dos anos 1970, a primeira dessas câmeras filmadoras de produção nacional foi lançada em agosto de 1983, pela empresa Sharp, apenas um ano e cinco meses após o lançamento do primeiro vídeo-cassete. (DIOGO, 2011, p. 117)

⁹Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/U-matic>

A chegada da tecnologia do vídeo trouxe mudanças nos modos de produção audiovisual e na relação entre o consumidor e os produtos ofertados. Tais mudanças apontam para uma maior autonomia do espectador. Esse movimento afetou as salas de cinema, em virtude da opção de ver filmes em casa. Além disso, os programas de televisão poderiam ser gravados em fitas cassetes e assistidos quando o espectador desejasse. Este processo, no nosso ponto de vista, provocou modificações também na maneira de consumir televisão, considerando o poder de escolha de horário para assistir uma programação fora da grade estabelecida. Para além das questões ligadas à televisão, o vídeo se popularizou não só para cineastas dispostos a investigar a linguagem audiovisual, mas também outros segmentos artísticos, a exemplo da videoarte.

Na Paraíba, o apoio institucional da UFPB foi fundamental para o fomento do cinema, desde o ciclo Super-8 e segue durante a década de 1990, com empréstimo de equipamentos do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC), câmeras de VHS, Super-VHS e 16mm, bem como uma ilha de edição. Esse período de produção em vídeo na Paraíba ainda é pouco estudado e com registros escassos.

As informações aqui descritas foram disponibilizadas por meio de entrevistas e conversas com realizadores paraibanos, assim como coletâneas de DVDs com os filmes da época. A produção mais significativa desse período, que compreende a década de noventa, foi realizada em VHS, Super-VHS, Betacam e 35mm, destacando os filmes de Marcus Villar, Torquato Joel e Vânia Perazzo, integrantes da geração que também viveu o Ciclo Super-8.

Podemos citar outras produções de jovens estudantes dos cursos de Comunicação Social da UFPB na época, dentre eles, Rodrigo Rocha, Renato Félix, Águia Mendes, Renato Alves e João Carlos Beltrão. No universo dos filmes¹⁰ produzidos neste período, citamos: *O Reino de Deus* (Vânia Perazzo e Ivan Hlebarov, 1991), captado ainda em 16mm; *Rock em João Pessoa* (Rodrigo Rocha, 1995); *Terra de Morada* (Durval Leal, 1997); *Sertão Mar* (Marcus Vilar, 1994); *Antonio Rasga Rua* (Águia Mendes, 1989); *O Verme na Alma* e *Passadouro* (Torquato Joel, 1998-1999).

Alguns remanescentes do ciclo Super-8, com mais experiência, produziram filmes através de editais de financiamento ou com investimento próprio e utilizaram captação em 35mm, a exemplo do filme *Árvore da Miséria*, do cineasta Marcus Vilar. Neste caso, a

¹⁰ Os filmes citados encontram-se na caixa produzida pela Associação Brasileira de Documentaristas-seção Paraíba, dentro do projeto 'Panorama do Curta-metragem Paraibano'. O material contempla filmes da década de 1960 aos anos 2000.

realização do projeto foi viabilizada através de um edital do Ministério da Cultura, em 1997, para curtas-metragens.

No final da década de 1990, surgem as produções do coletivo Las Luzineides, formado também por estudantes do curso de Comunicação Social da UFPB. Os vídeos produzidos pelo grupo foram realizados com equipamentos em VHS emprestados da UFPB, seguindo a dinâmica de outros períodos da produção paraibana. Retornaremos ao coletivo Las Luzineides mais adiante.

2.2 CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA AUDIOVISUAL - NOVAS JANELAS

O complexo universo do audiovisual na era da tecnologia digital impõe um debate mais amplo sobre a convergência midiática. O cinema não está mais relacionado ao suporte fílmico. A inserção do digital na captação e exibição de imagens aproximou o cinema de outros meios de comunicação.

Para Robert Stam (2013), o cinema pode ser abordado sobre sua especificidade, considerando algumas categorias próprias que o distingue das outras artes. Sobre as abordagens a respeito dessas especificidades cinematográficas ele apresenta como possibilidades de análise a tecnologia que diz respeito ao equipamento necessário para a produção, a linguagem que considera os materiais de expressão do cinema, a história que se relaciona com as origens da atividade cinematográfica, a questão da organização para a realização de um filme (que se revela coletiva e ligada à indústria) e a recepção no cinema que ocorre de forma coletiva em salas de cinema.

No nosso estudo recorreremos às especificidades apresentadas por Stam (2013) para alimentar o escopo teórico sobre a análise do cinema em relação às outras linguagens no campo do audiovisual.

O valor simbólico presente na relação do cinema com o público, os aspectos estéticos e de linguagem, o colocam numa posição ainda diferenciada da produção para a TV e outros meios de comunicação. De acordo com Robert Stam (2013), desde o surgimento do cinema como meio, críticos e pesquisadores buscam elementos singulares que possam revelar a essência do cinema.

A respeito da convergência midiática audiovisual, que coloca em questão os termos cinema e audiovisual na academia, Fernão Ramos (2003, p. 35) comenta,

Cinema deve ser entendido como o eixo central, a medula, de um conjunto de disciplinas que trabalham com o universo de imagens sonoras em movimento. Neste sentido, formas próximas como a vídeoarte, as artes performáticas, as instalações imagético-sonoras, e mesmo formas narrativas derivadas como novelas, minisséries ou telefilmes, ou ainda um campo imagético de forte tradição cinematográfica como o documentário, - podem e devem ser trabalhadas em cursos de cinema. Para tal, não é necessário inflexionar a área, como um todo, de modo indiferenciado, em direção à geléia geral da audiovisualidade. Cinema, televisão, fotografia, infografia, são fascinantes campos de estudo no universo das mídias contemporâneas que só tem a perder quando vistos através da lente da confluência.

A discussão sobre o terreno do audiovisual e suas diversas facetas encontra pontos de interseção quando estabelecemos uma relação de confluência entre as janelas de difusão para a produção cinematográfica na contemporaneidade da era digital. Abordamos o tema com o viés da democratização do acesso ao público, que se acentua com a convergência das mídias e a proliferação de telas. Nesse contexto, a evolução da tecnologia e seus reflexos no comportamento da sociedade têm papel importante nesse debate. Sobre a relação entre as diferentes formas que estão presentes na expressão audiovisual, Arlindo Machado (2011, p. 175) comenta:

Tudo no universo das formas audiovisuais pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar.

O cenário audiovisual recente no Brasil avança no processo de convergência midiática para exibição de conteúdos independentes e acompanha, paralelamente, as mudanças socioculturais. Nessas circunstâncias, as políticas públicas caminham na direção da transformação da lógica de distribuição dos conteúdos audiovisuais e fortalecimento do mercado nacional.

Com a evolução da tecnologia digital, a democratização dos equipamentos e as mudanças no comportamento da sociedade, a televisão se reinventa na cadeia audiovisual no que diz respeito à programação disponibilizada. As mídias se adaptam ao processo de produção de conteúdo para acompanhar as transformações ocorridas nos modos de fruição dos produtos de comunicação. Esse panorama promove a abertura de novas janelas para os filmes independentes produzidos por coletivos e/ou pequenas produtoras.

Propomos uma reflexão sobre a relação entre o cinema e a televisão no Brasil na perspectiva de mudanças mercadológicas, sociais e a convergência midiática, observando os novos mecanismos propostos pelo Estado brasileiro para o fomento da cadeia audiovisual, na qual se insere a produção cinematográfica.

As transformações ocorridas desde a época da exibição em película e chegando às salas digitais resultam em um quadro de facilitação da produção e do acesso aos produtos audiovisuais com a democratização dos meios de produção (câmeras de vídeo digital e ilhas de edição caseiras). Nessa conjuntura, os conteúdos produzidos estabelecem relações com diversas mídias e as narrativas podem se adaptar às novas formas de consumir e fazer audiovisual. Os canais de exibição se multiplicam e para fruição de um filme utilizamos ferramentas diversas, a exemplo de celular, *tablets*, TV com internet e as salas de cinema. Estas últimas, por sua vez, estão cada vez mais sofisticadas e com aparatos tecnológicos para atrair o público.

No Brasil, a televisão e o cinema não compunham inicialmente uma cadeia econômica, apesar da relação da primeira com outros produtos audiovisuais. Com a popularização da televisão no Brasil, na década de 1960, o setor cinematográfico perdeu espaço para a nova mídia que chegava como atrativo de entretenimento sem sair de casa. Essa relação entre televisão e cinema, formando uma unidade audiovisual se observa fortemente na construção da indústria cinematográfica norte-americana.

O rompimento da fronteira entre as duas mídias propiciou o desenvolvimento do setor audiovisual e fortaleceu a indústria cinematográfica nos EUA. Sobre o histórico da convergência midiática no período de surgimento da televisão, João Paulo Rodrigues Matta (2010, p. 42) observa:

O governo brasileiro, como acontecera na maioria dos países, quando do advento da televisão, ao não criar uma legislação que proporcionasse sua integração com o cinema, possibilitando o alcance dos filmes nacionais à nova mídia, como fizeram os EUA--antecipando a convergência que originou a indústria do audiovisual--acabou fazendo com que o cinema e televisão trilhassem caminhos diferentes de evolução.

A postura de separação entre as duas mídias no Brasil causou um declínio de público nos cinemas, pois a população estava curiosa pelo novo aparelho de reprodução de imagens que chegava ao Brasil na década de 1950 e se popularizou alguns anos depois.

Sob o ponto de vista econômico e social, a convergência das mídias é um fator relevante para a democratização de acesso aos conteúdos audiovisuais. Segundo Jenkins (2008), a convergência está ligada às modificações mercadológicas dentro da lógica de ampliar os modos de ter acesso a um determinado produto.

Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. (JENKINS, 2008, p. 27).

O público tem uma função importante na construção da indústria audiovisual e os caminhos da programação. A maior oferta de produtos busca atender aos diversos segmentos de espectadores, cada vez mais exigentes. Para Alfredo Bertini (2008), o público é um fator importante no mercado audiovisual no que diz respeito à demanda para o consumo de bens culturais.

Diante do papel do público na cadeia audiovisual, no entender de Bertini (2008), podemos levantar a questão sobre a necessidade de que as políticas de fomento devem destacar também o consumo e não apenas a etapa de produção. Sobre as ações de fomento ao setor audiovisual, o autor afirma,

Pelo que se pode perceber até o presente, o conhecimento prévio sobre os fatores determinantes da demanda por produtos audiovisuais representa um fator de extrema importância, para efeito do entendimento das políticas de proteção e incentivo, que são especificamente dirigidas para o cinema. (BERTINI, 2008, p. 29).

Entendemos que para o fortalecimento da indústria audiovisual no Brasil, todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual devem estar contemplados nas políticas públicas para o setor. A convergência midiática e as ações de ocupação dos canais de TV a cabo pelo produto nacional constituem, ao nosso ver, um panorama favorável de abrangência para a etapa de exibição audiovisual.

A migração dos espectadores da TV para outras mídias, principalmente a internet, reafirma a tendência de ver conteúdo audiovisual onde e quando quiser. Nessa conjuntura, a TV passa por um processo de interação com outras mídias, incluindo o cinema. Essa aproximação tardia da TV brasileira procura acompanhar uma tendência de convergência que

se consolidou com a internet. Sobre esse panorama, João Paulo Rodrigues Matta (2009, p. 73) constata,

Além de evitar que cinema e TV evoluíssem separadamente, o governo dos EUA estimulou a convergência entre as duas mídias, ao criar meios para que a televisão e o cinema se desenvolvessem como vertentes produtivas diferentes, mas integradas numa mesma estrutura, conformando assim a indústria audiovisual.

A história da televisão no Brasil tem início na década de 1950, capitaneada pelo empresário Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, que consistia em um conglomerado de revistas, jornais e rádios. Para a realização da transmissão televisiva no Brasil, o paraibano importou dos EUA os equipamentos. Neste primeiro momento de implantação da televisão, o rádio emprestou profissionais e parte da linguagem para a programação televisiva.

Segundo, Mattos (2002 citado por GARCIA, 2011) duas evoluções tecnológicas são significativas na TV: o *videotape*, que possibilitou a gravação das telenovelas e *replays* em transmissões esportivas, e a chegada da cor. A programação elaborada para funcionar com grade fixa de horários e conteúdo diário atendia à elite brasileira, pois diante do custo da novidade, inicialmente poucas famílias eram proprietárias do eletrodoméstico.

A televisão brasileira inicia sua programação com os teleteatros, programas de auditório, festivais de música, telenovelas, além dos telejornais. De acordo com Amorim (2007), a consolidação da indústria televisiva no Brasil avança com o *videotape* e o surgimento da TV Excelsior na década de 1960. A empresa passa a dar ênfase à produção de telenovelas, valorizando assim o horário nobre que estava dominado por seriados estrangeiros. Ainda segundo Amorim (2007, p. 24),

A contribuição maior desse novo canal de televisão, cujo reflexo é sentido até a atualidade, foi a filosofia de programação com o objetivo de industrialização de seus produtos, a formação de rede nacional e a valorização do profissional.

A evolução tecnológica na televisão segue sua trajetória com o surgimento da cor na captação e exibição das imagens. Na década de 1970, período de censura, a programação das emissoras passava pelo aval do regime militar. Após a abertura política, a programação

televisiva foi reavaliada e sofreu modificações, acompanhando as transformações socioculturais do Brasil.

Duas décadas depois, com a chegada da internet e das novas mídias, as emissoras começam a se preocupar com a redução na audiência, em virtude da migração dos espectadores para o mundo virtual e as inúmeras possibilidades de navegação. Para além das questões de variedade de conteúdos de informação e entretenimento, a internet promove a autonomia do público para decidir sobre suas escolhas.

A programação televisiva ofertada como uma sequência programada e com anúncios publicitários não se configura atualmente como a única forma de ver TV. Nessa lógica, surge o vídeo sob demanda (*on demand*) que funciona como uma locadora, onde o espectador paga um valor mensal para ter acesso ao catálogo na hora e local, que queira assistir o conteúdo, seja no celular, *tablet*, computador ou na própria televisão, via *streaming*. Como exemplo desse modelo de oferta de conteúdo, podemos citar a *Netflix*, atuando desde 1997.

Com a televisão integrada à internet surgem outras possibilidades de acesso aos conteúdos disponíveis e organizados de uma forma diferente a que estávamos habituados, mesmo quando nos referimos à TV a Cabo. Essa fase de múltiplas opções e modelos de oferta de conteúdo favorece a revisão dos conceitos básicos do que consideramos televisão.

A abordagem do conceito de conteúdo televisivo provoca um debate entre alguns pesquisadores sobre o que é televisão. O vídeo sob demanda é televisão? Sobre o tema, pesquisadores, a exemplo de Cecília Almeida Lima (2015), Diego Gouveia Moreira (2015) e Janaína Costa Calazans (2015) citam o pensador Raymond Williams (2004) ao se referir às questões ligadas à televisão para refletir sobre as mudanças ocorridas na sociedade. Segundo Williams, (citado por LIMA; MOREIRA; CALAZANS, 2015, p. 239).

Em todos os sistemas de *broadcasting* desenvolvidos, sua organização característica e, portanto, sua experiência característica é de sequência ou de fluxo. Tal fenômeno de fluxo planejado talvez possa ser a característica definidora do *broadcasting*, simultaneamente enquanto tecnologia e enquanto forma cultural.

A partir da análise desses conceitos, observamos que a organização da programação da televisão passa por um processo de reestruturação para a incorporação das tecnologias ao seu dispositivo primário, o aparelho televisor, ocasionando modificações na forma de assistir televisão.

O processo tecnológico promove uma nova conjuntura para o mercado audiovisual. Além das transformações tecnológicas, vivenciamos a construção de um novo paradigma na relação com o espectador. Sobre o atraso da televisão brasileira em implementar as transformações que outros países experimentavam, como a dinâmica da TV por assinatura, Nelson Hoineff (1996, p. 29) afirma:

O fato é que durante um período muito longo a televisão brasileira aberta estendeu artificialmente sua competência massificante, na contramão da tendência internacional, que apontava para um rápido processo de desmassificação do veículo em todo o mundo, já a partir dos anos 80.

É notória a força da televisão no Brasil pela abrangência e envolvimento dessa mídia no cenário político. Segundo Hoineff (1996), desde as primeiras concessões de exploração de faixas de frequência, a televisão no Brasil apresenta uma característica de concentração familiar e barganha política.

A atuação da mídia televisiva na formação da sociedade brasileira é observada até os dias atuais. Em consequência da presença hegemônica da televisão, a população em sua maioria a tem como principal meio de informação e entretenimento. No Brasil, considerando as grandes regiões, as unidades da federação e as regiões metropolitanas, 97,2%¹¹ dos domicílios possuem televisão.

Uma iniciativa em direção ao mercado da produção e distribuição de cinema no Brasil pela televisão acontece em 1972, quando a Globo se associa a outra empresa para constituir a ICB (Indústria Cinematográfica Brasileira). Nesse período foram produzidos cinco longas-metragens, de acordo com Butcher (2006). Ainda segundo o autor, a relação entre cinema e televisão no Brasil inicia um processo de transformação com a criação, em 1998, da Globo Filmes, uma divisão da TV Globo com foco na produção e co-produção de filmes.

A criação da Globo Filmes, portanto, está articulada a um conjunto de ações bastante complexo, de fundo político, em que a produção de longas-metragens torna-se apenas uma peça de uma engrenagem bem mais ampla. Mas o fato é que, por intermédio da Globo Filmes, a TV Globo passaria a atuar diretamente sobre um produto do qual encontrava-se ausente, apesar de já vir exercendo sobre ele influência significativa. Ao mesmo tempo, passou a contar com a capacidade de organização política do cinema brasileiro em seu favor, desmobilizando a indiferença e/ou oposição que, no passado,

¹¹ Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2013 Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv93373.pdf>>. Acesso em 15/03/2016.

marcaram as posições do setor em relação à televisão. Essa movimentação, não por acaso, se deu no momento em que a produção nacional saía de mais uma de suas mais graves crises institucionais e produtivas e começava a marcar presença, novamente, em seu próprio mercado, predominantemente ocupado pelo cinema norte-americano. (BUTCHER, 2006, p. 15).

A chegada da Globo Filmes, enquanto empresa coprodutora nacional, auxilia na ocupação das salas de cinema com o produto brasileiro. O modelo de produção aplicado nos produtos da Globo Filmes é, ao nosso ver, o contraponto ao cinema independente.

Entendemos que a dinâmica de produção e distribuição nos moldes Globo Filmes tem papel preponderante no fortalecimento da indústria audiovisual na etapa de exibição no Brasil. Essa afirmativa leva em consideração os aspectos financeiros e de difusão que, nesse caso, caracterizam os filmes com investimentos altos e de grandes bilheterias.

Outro ponto que merece ser ressaltado é a inserção dos filmes coproduzidos pela Globo Filmes na grade de programação da emissora, após a circulação nas salas de cinema. Com o poder da mídia da TV Globo para a publicidade dos filmes e alguns mecanismos de atração do público, a exemplo da presença de atores consagrados na televisão, observamos um aumento de bilheteria para os filmes brasileiros produzidos nesse modelo.

Entretanto, nossa discussão segue na perspectiva de entendimento das condições oferecidas pelo mercado exibidor para a circulação da produção nacional em tempos de convergência midiática. Assim, a predominância de um só tipo de produto não contribui para a formação de público, considerando a existência da produção independente enquadrada fora do padrão Globo Filmes.

Para Marcelo Ikeda (2015), a Globo Filmes se propõe a ser a coprodutora minoritária nos projetos, em virtude da Lei do Audiovisual não permitir que o proponente que pretenda captar recursos públicos seja ligado a uma emissora de TV, aberta ou fechada. Para além das coproduções, a Globo Filmes entra como apoiadora de alguns projetos, sem repasse de recursos diretos, mas com o uso da emissora para a publicidade dos filmes apoiados. Em contrapartida, detém parte dos direitos patrimoniais da obra.

Na tentativa de ampliação da etapa de exibição, ações de fomento propostas pelo governo federal nos últimos anos têm influenciado o cenário audiovisual com a proximidade entre a televisão e o cinema. Através do fomento, via editais, para a produção de conteúdo nos formatos de séries, telefilmes e documentários para a exibição na TV a cabo e TVs públicas, o mercado se amplia para a produção audiovisual. Esse processo desencadeia um aumento da

produção independente e amplia as possibilidades de atuação para novos diretores e produtores. O panorama atual de conexão entre televisão e cinema tenta reparar as divergências anteriormente existentes entre essas duas mídias que compõem a indústria audiovisual nacional.

Em 2003 é lançado e realizado até 2010, sob o comando da SAV (Secretaria de Audiovisual) e Ancine (Agência Nacional do Cinema), o Programa de Formação e Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, mais conhecido como DOC-TV. Segundo Antônio Albino Rubim (2011, p. 56), o programa “garantiu que fosse contemplada uma diversidade de dimensões fundamentais, tais como o incentivo à produção documental continuada, estímulo à criação regional e à pluralidade de visões...”.

Para além do incentivo à descentralização da produção, o DOC-TV estimulou parcerias entre o Brasil e outros países, através das edições Ibero-América, lançada em 2005; América Latina, em 2009 e o DOC-TV CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Os filmes produzidos tinham como janela de exibição a rede de emissoras públicas no Brasil.

Recentemente com as variadas propostas de programação nos canais de TV, dentro da concepção de segmentação, observamos uma diversidade de caminhos para a produção independente. O formato de curta-metragem, com a Lei nº 12.485/11, que obriga os canais de TV a Cabo a exibirem conteúdo brasileiro independente, ganha outra janela além dos festivais de cinema.

O Canal Curta¹² é um exemplo de aposta nesse formato que surge a partir do site Porta Curta¹³. O site constitui uma plataforma de exibição de curtas-metragens brasileiros via *streaming*. Também utilizando esta ferramenta de exibição, podemos citar um aplicativo criado na Paraíba para exibição de curtas-metragens, o *Indie Cine*. Sobre os modelos de difusão de curtas-metragens, esse aplicativo se destaca pela rede de informações sobre os profissionais que fazem parte das equipes dos filmes.

O *Indie Cine* foi disponibilizado para o público em setembro de 2015. O consumidor baixa gratuitamente o aplicativo no celular, escolhe o filme e assiste via tecnologia *streaming*¹⁴. O realizador que quiser ter seu filme

¹² <http://canalcurta.tv.br/pt/>

¹³ <http://portacurtas.org.br/>

¹⁴ A tecnologia *streaming* é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que

disponível no aplicativo precisa se cadastrar e enviar o curta-metragem para análise da curadoria.

O aplicativo funciona como um canal de divulgação dos curtas e dos profissionais envolvidos e o processo ainda não prevê remuneração ao realizador que libera seu filme pra exibição. Até o momento são 83 curtas-metragens de diversos países disponíveis no aplicativo, com 2.637 visualizações. (PORTO, ROLIM, 2016, p. 69-70).

A nova ordem indica um incentivo para a produção independente no que diz respeito à abertura de novas janelas para a exibição de filmes de curta-metragem e documentários, que normalmente não têm espaço nas salas de cinema. Está em curso um período de construção para a organização dos produtores independentes.

O processo atual do mercado de exibição exige uma profissionalização para lidar com as regras estabelecidas nesse segmento. O entendimento da dinâmica que rege a compra e venda de conteúdo audiovisual é uma área recente para boa parte dos produtores e realizadores independentes. Assim como para as programadoras com perfil independente, a exemplo da Programadora Box Brasil¹⁵, que oferece quatro canais de televisão por assinatura para o mercado nacional.

O setor está passando por um momento de reordenamento das atividades e da relação entre produtores e consumidores. Nesse caminho de desenvolvimento se unem representantes da televisão, o Governo Federal, via Fundo Setorial do Audiovisual com a linha de financiamento para a televisão, e os produtores independentes. Nessa perspectiva, a Programadora Box Brasil¹⁶ realizou duas chamadas públicas, em 2015 e 2016, para recebimento de projetos de séries para televisão. O intuito é financiar a produção de conteúdo por produtoras independentes para inserção na programação dos seus canais, *Prime Box Brazil*, *Music Box Brazil*, *Travel Box Brazil* e *FashionTV*. O financiamento teria como fonte o FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), através da linha PRODAV/2, que contempla projetos de produção de conteúdo audiovisual pré-selecionados por canais de televisão aberta e por assinatura. Aprofundaremos o debate sobre o FSA e sua atuação no cenário audiovisual brasileiro, mais adiante, no capítulo 3.

torna mais rápido o acesso aos conteúdos online. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 20/02/2016.

¹⁵ <http://www.boxbrazil.tv.br/l4>

¹⁶ <http://www.boxbrazil.tv.br>

Frente ao panorama atual, seguindo a tendência nacional, produtoras na Paraíba vislumbram o horizonte da produção de conteúdo para TV. Os coletivos que atuam no setor, também buscam a formalização necessária para a entrada no mercado que agora contempla a compra de conteúdo independente para a programação televisiva. Os realizadores independentes que trabalham nas suas produções autorais e em regime coletivo se inserem como parte fundamental nessa cadeia, juntando-se às produtoras para elaboração e execução de projetos.

Diante de uma realidade tão recente e em processo de estruturação, observamos que estamos no estágio inicial de participação nesse movimento de produção de conteúdo para televisão. A profissionalização do setor na Paraíba é o ponto, que destacamos como principal, para o avanço do estado no sentido de veiculação de produtos audiovisuais nos canais de TV aberta ou por assinatura. Entendemos que é necessário mais do que a vontade de produzir e ter boas ideias, é preciso compreender a dinâmica exigida pelo mercado para fazer parte dele.

Dentre os projetos recentes da Paraíba na produção de conteúdo para a exibição em TV, podemos citar o projeto da série *Nó do Diabo*, da jovem produtora paraibana Vermelho Profundo¹⁷. O grupo se formalizou em outubro de 2013 e apresenta uma cartela de filmes de curtas-metragens premiados em festivais e um longa-metragem para ser realizado em 2017, aprovado no edital estadual Linduarte Noronha de 2014. A dinâmica da produtora se caracteriza pela elaboração coletiva de roteiros, assim como a troca de funções na equipe para realizar os projetos do grupo.

A produção da obra de ficção seriada da Vermelho Profundo teve seu financiamento garantido pelo edital PRODAV de chamada pública de produção para TVs Públicas de 2014, que se encontra nas ações do PRODAV¹⁸. Essa mesma produtora também comercializou alguns curtas para canais a cabo, dentre eles o Canal Curta, bem como disponibilizou seus curtas em plataformas de difusão, a exemplo, o site Porta Curtas¹⁹.

A dinâmica posta atualmente almeja a consolidação do mercado audiovisual como setor sustentável e rentável para os profissionais da área no Brasil. A concorrência aumenta na medida em que aumenta o número de produtoras aptas a fornecer conteúdos para a veiculação

¹⁷ www.vermelhoprofundo.com.br

¹⁸ PRODAV- Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro.
<http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodav>. Acesso em: 10/03/2016.

¹⁹ <http://portacurtas.org.br/>

nos canais de televisão. Essa diversificação da programação é benéfica para o mercado audiovisual, permitindo que novos olhares cheguem ao consumidor.

2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE O CICLO DE SUPER-8 E O CINEMA DIGITAL NA PARAÍBA

O período da produção em Super-8 na Paraíba se configura como um momento de reinvenção do cinema no estado, tanto nas questões estéticas e temáticas, como também no modo de produção dos filmes. Novos realizadores na década de 1980 utilizaram a tecnologia do Super-8 para suas experimentações artísticas, por ser bem mais acessível e de custo menor do que as bitolas 16mm e 35mm.

Entendemos que a Fase Digital se aproxima do ciclo Super-8 na questão do acesso aos meios de produção, surgindo novos realizadores e coletivos com o intuito de produzir com baixo custo. Os modelos de produção audiovisual que identificamos no movimento superoitista e, em parte do cinema contemporâneo, se assemelham nas questões de organização para produção, favorecendo um cinema artesanal numa conexão que favorece as experimentações coletivas.

Segundo a história da cinematografia paraibana, o momento de produção com câmeras Super-8 constitui o terceiro ciclo de cinema e diversos filmes são resultado desse período. Sobre essa fase, Pedro Nunes (2013, p. 58) relata:

No final dos anos 1970, ainda em plena vigência do regime militar brasileiro sob o comando do General Ernesto Geisel, a Paraíba vivenciou o surgimento de um terceiro ciclo de produção cinematográfica com características narrativas e modos de circulação distintos dos movimentos de cinema predecessores.

Para contextualizar os períodos vivenciados no cinema paraibano com suas particularidades, a cinematografia é dividida em ciclos. Anterior ao ciclo de Super-8, a Paraíba vive dois ciclos de cinema. Segundo Lara Santos de Amorim (2013), o primeiro ciclo de documentário foi inaugurado por Walfredo Rodriguez, em 1928, com o primeiro longa-metragem realizado na Paraíba, *Sob o Céu Nordestino*. Em 1960, após um período de estiagem na produção cinematográfica, é lançado o curta-metragem *Aruanda*, de Linduarte Noronha, um marco no cinema paraibano e reconhecido como a gênese do chamado Cinema Novo. *Aruanda* inaugura o Ciclo do Documentário Paraibano, que se estende de 1959 a 1979.

Buscamos aproximações entre o ciclo de produção em Super-8 e a filmografia resultante do uso da tecnologia digital, no que se refere às condições técnicas de produção e à relação com o campo afetivo na realização dos filmes. Essa analogia também é citada por Fernando Trevas Falcone (2013). A relação se dá não por questões estéticas e narrativas, mas pelas práticas de produção e difusão adotadas nos respectivos períodos históricos. A escolha temática presente nos dois períodos é uma característica que diferencia a produção em super-8 dos filmes produzidos na era digital. A Fase Digital apresenta uma diversidade temática, enquanto nos filmes do movimento superoitista na Paraíba há uma predominância de questões sociopolíticas e sexualidade.

A evolução tecnológica influencia não apenas o modo de fazer cinema, mas a forma de ver filmes. Assim, o surgimento da tecnologia de filmagem e projeção em Super-8 com seu mecanismo de filmagem mais simples, promove a aproximação entre o realizador e o público. Esse período se configura como o início de um processo de democratização dos meios de produção para realização de produtos audiovisuais.

A projeção também se apresenta descentralizada em virtude das características do material, possibilitando que o próprio diretor exiba seu filme no lugar escolhido com um projetor portátil. Sobre a facilitação de produção com custos reduzidos proporcionados pela evolução da tecnologia e o reflexo na prática cinematográfica, Bertrand Lira (2013, p. 92) discorre sobre a repercussão dos equipamentos mais acessíveis no movimento superoitista.

A tecnologia do cinema superoitista leva ao extremo a portabilidade e leveza dos equipamentos de captação de som e imagem, já que incorpora à câmera o registro do som. Considerada uma tecnologia amadora pelos profissionais do cinema, o Super-8 possibilitou a formação de uma geração de realizadores em todo o mundo.

Na mesma lógica, com a tecnologia digital o acesso do público às produções é facilitado pela possibilidade de exibições de filmes em locais adaptados para realização das sessões de cinema, através de aparelhos de DVDs, computadores e projetores do tipo *data-show*. O ritual coletivo de assistir filmes se expande para novos espaços.

As ferramentas utilizadas no processo de produção na era digital (câmeras portáteis, computadores e *softwares* de edição) se tornaram mais acessíveis aos realizadores e pretensos cineastas. Esse processo potencializa a abertura de um segmento antes elitizado e restrito para cineastas consagrados. O cenário torna-se propício para o aumento de produções

independentes e surgimento de novos realizadores em regiões fora dos polos cinematográficos tradicionais.

Situação semelhante acontece no movimento superoitista na Paraíba, período chamado de terceiro ciclo do cinema paraibano, de 1979 a 1983. Sobre o momento da produção em Super-8, Pedro Nunes (2013, p. 65) complementa:

A quase totalidade desta produção cinematográfica do terceiro ciclo foi concluída por jovens cineastas estreantes que optaram por efetuar leituras bem singulares da realidade paraibana. Isso demonstrou efetivamente a renovação no quadro cinematográfico com a entrada em cena de novos protagonistas no processo de produção cinematográfica.

Para além das questões técnicas, grupos independentes promovem inovações estéticas e realizam produções com custos reduzidos, apropriando-se da tecnologia disponível. Assim percebemos um aumento considerável da produção e da pluralidade dos filmes em relação aos períodos anteriores. Diante desse quadro, a compreensão dos movimentos ou ciclos de produção nos permite fazer uma reflexão sobre as questões que envolvem uma produção audiovisual, na perspectiva dos avanços tecnológicos e da democratização dos meios de produção. Esse processo é mutável e dinâmico, acompanhando o contexto sociopolítico e econômico vivido pela sociedade.

Na Paraíba, o movimento superoitista se consolida na década de 1980 com os desdobramentos do convênio entre a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e o Centro de Formação em Cinema Direto de Paris (Associação *Varan*). Este último disponibilizou equipamentos e incentivou a formação, através de estágios em João Pessoa e em Paris e na realização de documentários, inicialmente com câmera Super-8 e em seguida com câmeras em 16mm.

De acordo com Bertrand Lira (2013), esses estágios foram decorrentes de acordos firmados na VII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia, que excepcionalmente foi realizada na cidade de João Pessoa, em 1979. Na ocasião, alguns cineastas paraibanos mobilizaram instituições, a exemplo da UFPB, do Governo da Paraíba e da Embrafilme, em busca de apoio para a produção de cinema na Paraíba. Como resultado surge o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) em 1980, bem como a aquisição de equipamentos para produção, dentre eles, uma câmera 16mm, projetores e gravadores para a bitola Super-8. Sobre o período

de estruturação do convênio e os equipamentos disponíveis para fomentar a produção na Paraíba, Lira (2013, p. 91) nos informa:

Parte desse material veio do Centro de Formação em Cinema Direto de Paris, depois do acordo feito durante a Jornada, entre a UFPB e o comitê do Filme Etnográfico de Paris, representado por Jean-Rouch e o cineasta Jacques D'Arthuys, para a criação de um Atelier de Cinema Direto na universidade, no campus de João Pessoa.

Ainda segundo Lira (2013), o estágio para realização de documentários diretos em João Pessoa acontece em 1981 no NUDOC, com quatro meses de duração e, em 1982, é realizada a etapa de Paris, no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto na *Association Varan*.

A produção proveniente do convênio apresentava um viés antropológico, seguindo a estética do cinema direto, proposto por Jean Rouch²⁰. O cineasta estava diretamente ligado ao processo das experiências de formação em cinema direto na Paraíba. O termo cinema direto se refere a um modo de abordagem no cinema documental, que surge com a evolução tecnológica, possibilitando a gravação de som sincrônico com câmeras portáteis. Este período de inovação estética é inaugurado na década de 1960, com o filme *Crônicas de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin. Entretanto, segundo Lara Amorim (2013, p. 20), alguns realizadores da época não concordavam com as ideias do cinema direto e trabalhavam com outro modo de abordagem.

Não havia unanimidade quanto aos princípios do cinema direto no contexto da produção cinematográfica paraibana, o que gerou reações adversas dentro e fora do NUDOC. A mais clara delas foi a criação da marca NUCI (Núcleo de Cinema Indireto), por Jomard Muniz de Brito, que já produzia filmes experimentais em Recife, como *O Palhaço Degolado* (1977), ou ainda o *Inventário do feudalismo cultural nordestino* (1978).

Anteriormente às experiências resultantes do convênio, alguns realizadores utilizaram a tecnologia 8mm em 1973 para suas produções, mesmo sem a utilização do som sincrônico que surge com o Super-8. Em 1979, o filme *Gadanhô*, de João de Lima e Pedro Nunes, configura-se como um retorno ao uso da tecnologia em Super-8 e em seguida são produzidos filmes já com o som sincrônico, resultado dos estágios no NUDOC.

²⁰ <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rouch.htm>

Sobre o terceiro ciclo de cinema da Paraíba, que se inicia em 1979, Pedro Nunes (2013, p. 58) observa:

Esse surto de filmes revela marcas de ruptura simbólica quanto aos modos de produção, natureza da bitola, temática voltada para crítica social e sexualidade e exibições dos filmes através de circuitos paralelos ou itinerantes.

Outro ponto de convergência entre a produção em Super-8 e os filmes independentes realizados com tecnologia digital é o surgimento de diversos festivais para exibição da produção que não chega às salas de cinema, principalmente os curtas-metragens. Podemos perceber que a existência de um circuito alternativo para exibição do conteúdo também constitui um componente do processo de democratização promovido pelas tecnologias mais acessíveis.

Dentre os festivais para filmes em Super-8, segundo Lara Amorim (2013), citamos o Festival Nacional de Primeiros Filmes (1970) e o Super Festival Nacional do Filme Super-8 (entre 1973 e 1983), ambos realizados em São Paulo. Em Nunes (2013), encontramos o relato de um festival chamado Jornada Paraibana de Super-8, realizada em 1980. Ainda na década de 1980 podemos citar ações do Cineclube Cartaz de Cinema e a Mostra Independente de Cinema, ações ligadas ao Curso de Comunicação Social da UFPB.

No momento atual, além dos diversos festivais existentes no estado, podemos citar os cineclubes, com atividades permanentes, a exemplo do Tintin Cineclube com doze anos de atividade contínua em João Pessoa. Outros projetos itinerantes de exibição não comercial se destacam na promoção do acesso aos conteúdos produzidos na Paraíba e em outros estados. O Circulandô, um projeto do Cearte (Centro Estadual de Artes) ligado à Secretaria de Educação do Estado da Paraíba, é um exemplo de atuação recente. Outro projeto relevante no estado é o Viação Paraíba, projeto que promove sessão de filmes e oficinas em cidades que não possuem cinema. É coordenado pelo cineasta paraibano Torquato Joel.

Anterior à Fase Digital propriamente dita, no Departamento de Comunicação da UFPB, surge em 1998, o coletivo Las Luzineides, formado por estudantes de cursos na área de comunicação. Além dos filmes produzidos, o coletivo realizou na época mostras de cinema, feiras de *fanzines* e eventos culturais. As produções audiovisuais do grupo se destacam pela experimentação narrativa e irreverência nos registros de temas ligados à cultura alternativa.

De forma semelhante aos realizadores do período da produção em Super-8, o coletivo Las Luzineides apresenta uma dinâmica de produção baseada no modelo colaborativo. A espontaneidade e os filmes de baixo orçamento completam o panorama das produções do grupo. A UFPB mantém seu papel de apoiadora e disponibiliza equipamentos para a realização dos projetos, seguindo uma política de promoção do acesso aos meios de produção. Dentre os equipamentos emprestados, apontamos: câmera de 16mm, projetor de 16mm, câmeras de vídeo e ilha de edição.

Podemos citar alguns filmes do coletivo realizados em diversos suportes, dentre eles: *Videozine#1* (Ana Bárbara, 1998), *Inesperada Presença de uma Bailarina* (Ana Rogéria e Katiúscia Furtado, 2000) e *Sweet Karolynne* (Ana Bárbara Ramos, 2009). O filme *O Cão Sento*, de Bruno de Sales utilizou a câmera de 16mm do NUDOC, iniciando as filmagens em 2003.

2.4 CINEMA PARAIBANO CONTEMPORÂNEO - FASE DIGITAL

Estudar o contemporâneo nos coloca numa condição de parte do fenômeno, o que é proveitoso, pela possibilidade de aprofundar o processo de investigação através da vivência pessoal na área da pesquisa. O fato de estarmos inseridos no contexto pesquisado nos fornece elementos presentes que só a experiência vivida nos dá. Na forma que apontam Mauro Baptista e Fernando Mascarello (2012, p. 13),

Claro, nossas vivências do cinema mais recente são sempre particulares– em razão dos variados gostos, hábitos, repertórios e disposições individuais. Mas, de um modo ou de outro, essa filmografia corrente não apenas é parte integral de nossas formações e identidades sociais e culturais como foi experimentada como presente cinematográfico e cultural – diversamente dos filmes de Bogart ou Rossellini, que já nos chegaram mediados pelo tempo.

Nessa perspectiva de delimitação do estudo, nos deparamos com o questionamento sobre como estabelecer um marco para o início do cinema contemporâneo na Paraíba. Essa questão foi colocada por Luiz Zanin Oricchio (2012), quando se refere ao início do cinema brasileiro contemporâneo. Segundo Oricchio (2012), a opção usada para datar o início de períodos históricos no cinema é um ponto zero, ou seja, a partir do encerramento de um ciclo e um período de redução drástica na produção.

Neste caso, considera-se a década de 1990 como o marco zero, em virtude da desarticulação institucional e política do cinema nacional na época. O recorte do cinema paraibano contemporâneo, ao qual denominamos de Fase Digital, abrange o período entre 2005 e 2015. Com a popularização da tecnologia digital e surgimento de novos realizadores, consideramos uma nova etapa da produção paraibana.

Aspectos contribuíram para o fomento deste período, elencamos dentre eles: as ações governamentais com proposta de reparar as desigualdades de oportunidades nas regiões fora do eixo hegemônico de produção, o surgimento de cursos de cinema e o apoio de instituições, a exemplo do CANNE – Centro Audiovisual Norte Nordeste, que trabalham no fomento à produção e formação.

Na perspectiva de fomento à formação de novos realizadores, a Associação Brasileira de Documentaristas e curtas-metragistas-seção Paraíba (ABD-PB) teve um papel relevante na construção da cena de cinema da primeira década deste século. A associação foi fundada em 1982. Segundo o cineasta Torquato Joel²¹, ele ocupou o cargo de presidente entre 1999 e 2001. Além dele, o cineasta Marcus Vilar também participou da instituição. Em seguida a ABD-PB passou um período inativa e voltou a funcionar com Ana Bárbara Ramos, Bruno de Sales e Carlos Dowling à frente da presidência da associação.

Nesse período ocorreu uma mobilização para a inscrição do projeto de um ponto de cultura ligado à ABD-PB, no edital público federal do Programa Cultura Viva, em 2004. Após a aprovação, tiveram início as ações do ponto de cultura Urbe Audiovisual, em 2005. Além das atividades de formação, a difusão da produção paraibana se consolida com o Tintin Cineclube, realizando exhibições semanais de curtas-metragens paraibanos e de outros estados no Teatro Lima Penante, em João Pessoa.

Através do programa Cultura Viva, o Governo Federal selecionou propostas de grupos atuantes na cultura com o intuito de promover o suporte financeiro para a compra de equipamentos e desenvolvimento das atividades durante a vigência do convênio com o Ministério da Cultura (Minc). No caso do ponto de cultura da ABD-PB foram comprados equipamentos de projeção para exibição em formato DVD, tela e equipamentos de sonorização para as ações de difusão.

A Urbe Audiovisual também recebeu um *kit* básico de captação de imagem (câmera mini-DV) e som, que além de ser usado para registro das ações, era utilizado nos cursos

²¹ Entrevista concedida a autora via rede social em 05/12/2016.

realizados pelo ponto de cultura. Dentre as ações de formação, destacamos as oficinas nas áreas de assistência de direção, produção audiovisual e som. Em um segundo momento, a ABD-PB, com o então cineasta Carlos Dowling na presidência da associação, passa a fazer parte de uma rede de pontões de cultura.

O Pontão de Cultura Rede Nordestina Audiovisual inicia suas atividades em 2009 com a proposta de articular os agentes do audiovisual no Nordeste, após aprovação em edital no Ministério da Cultura para formação de uma rede de Pontões de Cultura²². Neste mesmo edital, surge também o Pontão de Cultura Multivisualnet Caatinga, um projeto proposto pela ONG Paraiwa- Coletivo de Assessoria e Documentação, com sede em João Pessoa.

Dentre os objetivos da Paraiwa estão a formação de jovens para utilização de ferramentas de tecnologia, incluindo a linguagem audiovisual. São vinculados ao pontão de cultura da Paraiwa os Pontos de Cultura Multivisualnet e Multivisualnet Brejo.

Neste período, destacamos a utilização de câmeras Mini-DV para realização de filmes com experimentações narrativas e estéticas, resultando em uma novíssima produção audiovisual. Alguns representantes que continuam produzindo: Tiago Penna, Taciano Valério, Marcelo Coutinho, Diego Benevides, Otto Cabral, Chico Sales, Gian Orsini, Ramon Porto Mota, Arthur Lins, André da Costa Pinto e Ana Bárbara Ramos.

Destacamos ainda na composição do cenário de fomento, o NPD (Núcleo de Produção Digital) que fazia parte do programa Olhar Brasil, projeto do Governo Federal, via Secretaria do Audiovisual, criado em 2005 e implantado em vários estados do Brasil. A proposta consistia na instalação de núcleos de fomento ao audiovisual com o objetivo de realizar cursos de formação na área e disponibilizar equipamentos para os realizadores independentes locais.

Na Paraíba, o NPD foi instalado no Polo Multimídia da UFPB em 2008. Dentre os equipamentos disponibilizados pelo NPD, destacamos câmeras digitais, equipamentos de iluminação e ilha de edição. Diversos filmes paraibanos independentes foram realizados com o apoio do NPD-PB, que assumiu o importante papel de fomentar uma produção autêntica e plural até meados de 2014. Atualmente os equipamentos estão sob a tutela da TV UFPB. O NPD (Núcleo de Produção Digital) se assemelha ao NUDOC (Núcleo de Documentação Cinematográfica) na época do movimento Super-8, quando consideramos os objetivos em fomentar a produção local.

²²<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/pontao>

No percurso da descentralização do acesso aos meios de produção e à formação em audiovisual é criado em 2008 o Canne (Centro Audiovisual Norte Nordeste)²³, uma parceria da Fundaj (Fundação Joaquim Nabuco) e a Secretaria do Audiovisual/Minc. A atuação do Canne atende às regiões Norte e Nordeste com a promoção de cursos de formação na área audiovisual e empréstimo de equipamentos profissionais para a produção de filmes.

O cenário audiovisual contemporâneo na Paraíba é resultante de uma conjuntura nacional favorável à produção independente. As ações governamentais e da sociedade civil na direção da democratização do audiovisual reflete uma tendência de maior participação da sociedade na produção de conteúdo, utilizando as ferramentas disponíveis para produção e difusão.

Frente às condições oferecidas pela tecnologia digital de fácil acesso e o desejo de seus integrantes de produzir filmes, surge em 2010 a Cooperativa Filmes a Granel. O grupo é fruto da articulação de realizadores que fizeram parte da cena audiovisual do final da década de 1990 e início dos anos 2000. O modelo colaborativo de produção, conforme já vimos nos relatos históricos, não é exclusividade da era digital, sobre esse contexto, Delani Lima (2012, p. 114), comenta:

Na arte, trabalhos coletivos ou totalmente independentes fazem parte da história. Quase todas as vanguardas trabalharam coletivamente. Mas isto acontece hoje em dia (principalmente por causa das novas tecnologias) de outra maneira. Espaços ficam cada vez mais próximos tanto virtualmente, com as redes geradas pela internet, quanto pelo acesso aos transportes físicos, cada vez mais acessíveis. Com muito mais alcance (distâncias, velocidades, indivíduos conectados...) em todos seus sentidos.

A Paraíba com essa iniciativa segue a tendência do audiovisual independente contemporâneo no Brasil que se apoia no agrupamento como forma de resistência, buscando alternativas em relação à lógica que privilegia essencialmente o mercado. Nessa lógica, as fronteiras entre amadorismo e profissionalismo tornam-se cada vez mais sem limites definidos, em virtude do acesso às tecnologias e o maior número de pessoas experimentando artisticamente no audiovisual. O audiovisual paraibano encontra-se imerso nesse contexto de produção independente com uma boa dose de herança histórica do movimento superoitista.

Uma questão que contribui para o avanço qualitativo na produção independente é a formação técnica das pessoas que têm interesse em cinema no Brasil. Boa parte dos

²³http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=296Itemid=231&Itemid=231

profissionais atuantes não possui conhecimento técnico formal, o aprendizado se dá, em grande parte das produções independentes, através da prática no *set* de filmagem.

Recentemente, iniciou-se um processo de criação de cursos superiores que pretendem dar suporte à demanda de profissionais para o setor. Segundo dados²⁴ fornecidos pelo Forcine (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual)²⁵ dispomos de formação superior e de nível técnico nas áreas de cinema e audiovisual nos estados: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Bahia, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe, Pará, Acre e Distrito Federal.

Esse panorama aponta para uma renovação do setor audiovisual com novos profissionais que terão atuação no cinema e na televisão. Outro tema importante que identificamos é a descentralização da produção. Esse processo tem influência dos cursos de formação identificados em instituições de nível superior, projetos de formação de curta duração e programas incentivados pelo Governo Federal.

Na Paraíba identificamos os cursos oferecidos pela Facisa, uma universidade particular situada em Campina Grande, e o curso de cinema da UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Este último foi criado em 2012 e segundo o professor Carlos Dowling²⁶, o curso inicialmente foi pensado com um perfil voltado para a realização, mas tem ampliado seus horizontes para a pesquisa.

Nessa proposta de fomento da produção local, o curso adquiriu uma série de equipamentos digitais de excelente qualidade técnica para utilização nas práticas dos alunos. Novamente, a UFPB mantém seu papel de formação e incentivo à produção local, de forma semelhante ao que acontecia na década de 1980 no ciclo Super-8 e no período da produção em vídeo analógico. Com mais estrutura e as ferramentas técnicas, a produção local se intensifica com a proposta de novos realizadores e suas formas de fazer cinema.

Identificamos também um movimento que surge no interior do estado, repercutindo em diversos festivais de cinema pelo Brasil e em outros países. A Paraíba se estabelece no patamar de estado produtor de cinema de curta-metragem de alta qualidade técnica e artística. Uma nova realidade se mostra com a política de editais públicos locais específicos para o

²⁴A lista dos cursos inclui instituições públicas e privadas. Disponível em: <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>. Acesso em: 22/11/2016.

²⁵Forcine- <http://forcine.org.br/site/>.

²⁶Entrevista concedida por *email* no dia 13/11/2016. Carlos Dowling é professor do curso de cinema e audiovisual da UFPB e coordena os laboratórios Cinemateca Aruanda e Laboratório Audiovisual de Produção LAP, ambos vinculados ao CCTA.

audiovisual, nos quais contemplam também longas-metragens e conteúdo para TV. Assim, a Paraíba avança na construção de um lugar na produção de longas-metragens. A Fase Digital nos coloca frente a frente com toda a efervescência da produção recente realizada com tecnologia digital.

A descentralização da produção tem demonstrado com êxito a força da produção no interior do estado. Esse processo caminha ao lado da evolução tecnológica e dá visibilidade à produção da Paraíba em festivais de cinema renomados, com críticas positivas aos trabalhos desses novos realizadores. Robert Stam (2003, p. 353) contribui com a discussão sobre a democratização dos meios de produção com a tecnologia digital e as mudanças ocorridas no setor de cinema, ao informar que,

Ao mesmo tempo, as câmeras digitais e a edição digital (AVID) não apenas disponibilizam novas possibilidades de montagem, como facilitam as produções de baixo orçamento. E em termos de distribuição, a internet permite que uma comunidade de desconhecidos troque entre si textos, imagens e sequências de vídeo, possibilitando a instauração de uma nova espécie de comunicação transnacional, que esperamos seja mais recíproca e multifacetada que o velho sistema internacional dominado por *Hollywood*.

Na direção da descentralização do conhecimento, ressaltamos a relevância dos projetos de formação, a exemplo do Cinema Adentro, da ABD-PB, do Viação Paraíba e do Jabre. O projeto Viação Paraíba tem início das atividades em 2006 e levou oficinas por mais de vinte cidades do interior do estado, a exemplo de Conceição, Nazarezinho, Coremas, Princesa Isabel, Patos, Congo, Picuí, Cuité, Nova Floresta, Rio Tinto, Pocinhos e Dona Inês.

O projeto Janela do Mundo²⁷ também promove formação e produção de filmes no interior do estado. O Jabre²⁸ - Laboratório Paraibano para Jovens Roteiristas, que está na sexta edição, realiza uma atividade de formação voltada para jovens que queiram ingressar no universo audiovisual. A proposta é promover a troca de experiência entre realizadores mais experientes e jovens com seus primeiros argumentos para elaboração de roteiros. O Jabre tem como monitores o cineasta Torquato Joel e Virgínia de Oliveira, professora da UFPB.

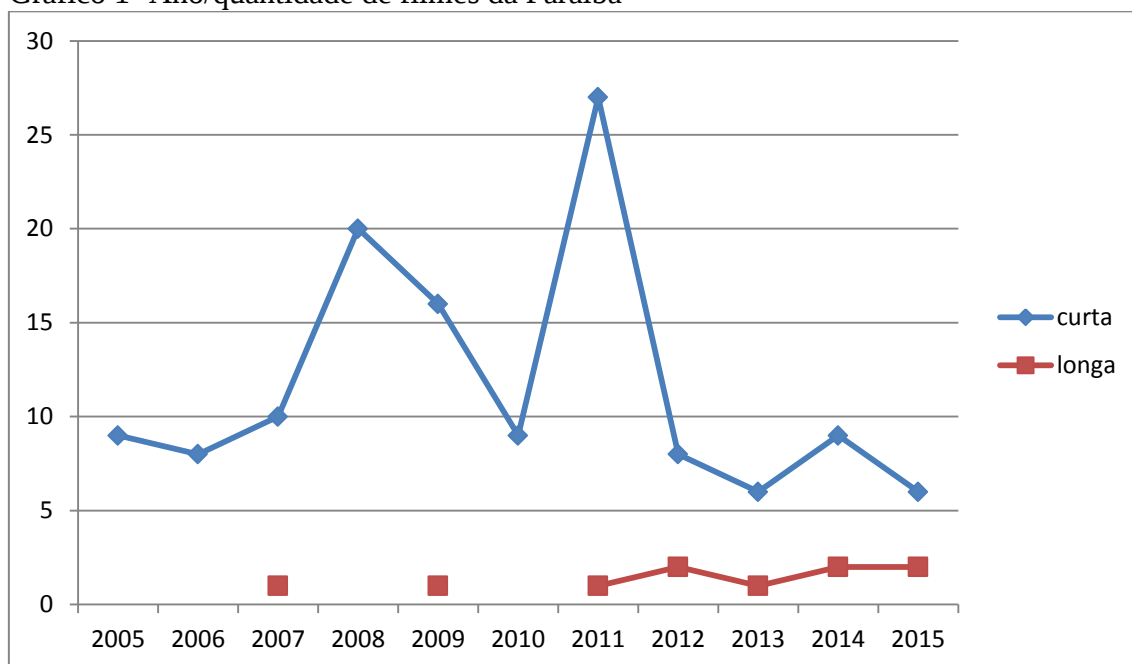
A realidade atual de produção audiovisual no estado tem se mostrado diversificada e descentralizada, apresentando uma renovação do cinema feito na Paraíba, com representantes em diversas cidades e não apenas na capital. Destacamos a predominância do formato digital

²⁷<http://www.paraiba.com.br/2015/07/23/42089-projeto-janela-do-mundo-leva-curso-de-cinema-para-o-interior-da-paraiba>. Acesso em 05/03/2017.

²⁸<http://jabrelaboratorio.blogspot.com.br/>

nas produções e a variedade temática. Nessa perspectiva, elaboramos uma lista com os filmes paraibanos produzidos entre 2005 e 2015, que representam uma amostragem do cinema contemporâneo na Paraíba, conforme apêndice ao final do trabalho. No gráfico a seguir, visualizamos a produção por ano no estado.

Gráfico 1- Ano/quantidade de filmes da Paraíba



Fonte: sites, blogs, coletâneas de DVDs, portais de notícias e informações fornecidas pelos realizadores.
Elaboração: Cristhine Rolim

Observamos o aumento da produção de longa-metragem em virtude das políticas públicas federais com a descentralização dos investimentos, via suplementação de recursos aportados pelos editais locais. Importante ressaltar a produção no ano de 2011, que demonstra o movimento crescente da produção local de curtas-metragens no período de atuação da Cooperativa Filmes a Granel. Os resultados apontados no gráfico nos permitem uma avaliação positiva do cenário estadual em relação à produção.

O estado também tem se destacado pelo circuito de festivais que acontecem em diversas cidades. Os eventos de difusão promovidos nas localidades que não possuem salas de cinema se configuram como um canal de exibição para os filmes produzidos nas próprias comunidades, bem como para as produções de outros lugares.

Tais iniciativas fomentam a relação com o público, movimentam as cidades pelo viés da cultura e economia. Uma pesquisa sobre os festivais de cinema da Paraíba está em andamento. O trabalho tem a colaboração do SEBRAE-PB e o setor de cinema da FUNESC

(Fundação Espaço Cultural da Paraíba). O levantamento, em fase de elaboração, nos permite ter uma ideia das mostras e festivais que acontecem no estado. A partir dos dados obtidos, até o momento identificamos os seguintes festivais e suas respectivas cidades:

Tabela 1– Festivais/Mostras de cinema na Paraíba

Cidade	Festival/Mostra de cinema
Campina Grande	Comunicurtas
Patos	Cinema com Farinha
Congo	Cinecongo
Coremas	Curta Coremas
Cuité	Curta Cuité
Juripiranga	Festival de Cinema de Juripiranga
Mataraca	Festival de Cinema de Guerrilha de Fronteira
Picuí	Curta Picuí
Sousa	Festissauro

Elaboração: Cristhine Rolim

A abrangência de ações no setor audiovisual favorece um cenário de expansão e envolvimento de regiões antes excluídas do mapa de produção no estado. As transformações tecnológicas que o cinema vivencia tem reflexo nos ciclos de produção, com variações estéticas e narrativas de acordo com as condições técnicas disponíveis na época.

Diante da existência de diversas invenções técnicas que favorecem o setor audiovisual, a produção tem se diversificado com novos realizadores e produtoras que buscam financiamentos para a realização de projetos na área audiovisual. Seguindo este caminho, abordaremos no próximo capítulo os mecanismos de financiamento criados para fomentar o setor no Brasil.

3. MECANISMOS DE FINANCIAMENTO PARA O CINEMA NO BRASIL

3.1 PANORAMA SOBRE AS FERRAMENTAS DE FINANCIAMENTO PARA O CINEMA BRASILEIRO A PARTIR DOS ANOS 2000

O cinema desde o surgimento está atrelado à necessidade de recursos financeiros para desenvolvimento de sua tecnologia e para os custos na realização de um filme. A atividade exige a disponibilização de recursos, desde a produção até a chegada do filme nas telas. Para a compreensão de como os modelos alternativos de produção articulam as questões de produção, propomos uma análise a partir das condições existentes para financiamento dos filmes. No campo econômico, buscamos refletir sobre as condições econômicas existentes para a realização da obra cinematográfica e audiovisual no Brasil.

A proteção do mercado interno, com marcos legais e o incentivo à produção, através de financiamento público, foram fundamentais para o desenvolvimento da indústria audiovisual existente hoje no Brasil. Nessa conjuntura, vivenciamos um cenário contemporâneo profícuo para a produção audiovisual brasileira, ainda com problemas a serem equacionados nas etapas de distribuição e exibição, mas com avanços no que diz respeito à descentralização da produção.

O cenário recente de convergência midiática também promove transformações no campo econômico no que diz respeito à ampliação dos modelos de negócios. A partir das possibilidades de financiamento, inclusive com recursos públicos para a distribuição e lançamento de filmes nos cinemas, a produção independente passa a ter acesso ao mercado de exibição, enfrentando a concorrência com grandes produções comerciais.

A tendência de difusão de conteúdo com diversidade também se reflete nas programações dos canais abertos e fechados de TV. Uma consequência desse processo de abertura de novas janelas para a difusão de conteúdo é o aparecimento de novos realizadores, coletivos e produtoras. Regiões fora do eixo hegemônico de produção realizam seus projetos audiovisuais a partir da perspectiva criativa, com foco na expressão das mais diferentes realidades existentes em um país de dimensões continentais como o Brasil.

Embora o setor cinematográfico no Brasil ainda apresente discrepâncias, o cenário contemporâneo já expõe alguns avanços na mudança de comportamento em relação ao filme nacional. A conjuntura socioeconômica atual permite que o público possa assistir a filmes com sotaques de várias regiões, com atores sem o selo das telenovelas e com equipe técnica

formada nas universidades públicas. Os horizontes se ampliam na ocupação das janelas de exibição pelas produções independentes.

A partir da criação da Ancine²⁹ (Agência Nacional do Cinema), em 2001, observamos diversas ações que favorecem o crescimento do setor audiovisual no Brasil. Dentre os mecanismos de fomento podemos citar como mais representativos, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) pela lei nº 11.437/06 e a lei nº 12.485/11, conhecida como Lei da TV Paga. O primeiro corresponde ao incentivo à produção independente através de suas linhas de ação voltadas para produção de conteúdo para a televisão e salas de cinema. O segundo mecanismo dispõe acerca da obrigatoriedade de exibição de conteúdo brasileiro nos canais a cabo e dispõe sobre a arrecadação da Condecine.

O FSA se apresenta como um mecanismo que busca uma atuação de forma integrada com os diversos segmentos que compõe a cadeia audiovisual, assim os investimentos são disponibilizados através de programas que visam atender às demandas e agir nos principais entraves do setor. O funcionamento do FSA segue uma lógica diferente das políticas de incentivo fiscal, pois nesse modelo, o próprio Estado seleciona os projetos e identifica as necessidades do investimento.

No mecanismo de renúncia fiscal, os agentes do mercado definem os critérios de seleção dos projetos, sendo a atuação do Estado indireta, como afirma Ikeda (2015). Outro ponto relevante na dinâmica de atuação do FSA é a previsão de retorno financeiro para o fundo, decorrente da exploração comercial das obras produzidas. Entretanto não dá ao Estado o direito patrimonial dos projetos financiados.

Os recursos são repassados por meio de investimento retornável e empréstimo reembolsável e em casos especiais por meio de valores não reembolsáveis (IKEDA, 2015). Os recursos do FSA são originários principalmente da arrecadação da Condecine³⁰. A partir da regulamentação da lei nº 12.485/11, a Condecine passa a ser cobrada às empresas que através

²⁹Ancine - Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>. Acesso em: 07/12/2016.

³⁰Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - foi instituída pela [Medida Provisória 2.228-1/2001](#). A contribuição incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, bem como sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega, aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo. Fonte: <<http://www.ancine.gov.br/condecine>>. Acesso em: 25/02/2016.

de seus canais podem distribuir conteúdos audiovisuais. Na lista dos prestadores de serviço encontramos as empresas de telecomunicações e operadoras de televisão por assinatura³¹.

No contexto da produção de conteúdo para a televisão, com as linhas de atuação do FSA, observamos um salto em direção à construção de um setor audiovisual profissional e dinâmico. Através dos editais do PRODAV³² e suas linhas de ação, o setor audiovisual cresce com a perspectiva de diversificação da programação. A transformação também mobiliza a formalização de pequenas produtoras, bem como a integração entre os profissionais do cinema e da televisão. Dentre as linhas de atuação do PRODAV, a seleção pode ser de fluxo contínuo ou através de edital público. As primeiras chamadas públicas foram lançadas em 2008.

Os investimentos para a produção de conteúdo para TV se dividem em linhas de ação que abrangem projetos ainda em desenvolvimento e projetos prontos para produção. As linhas do PRODAV estão organizadas em chamadas públicas que contemplam as áreas abaixo³³:

- Produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado da televisão (Linha B)
- Produção de conteúdos em projetos de programação
- Núcleos Criativos
- Laboratórios de Desenvolvimento
- Desenvolvimento de Projetos
- Suporte Financeiro Automático
- Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro
- Produção de Conteúdo para TVs Públicas

O edital para núcleos criativos, que propõe o apoio a grupos com projetos a serem desenvolvidos, dialoga com nossa pesquisa quando incentiva a produção de coletivos. De acordo com a Ancine, um Núcleo Criativo³⁴ é a reunião de profissionais criadores, com uma empresa produtora independente como organizadora do grupo e com a finalidade de desenvolver de forma colaborativa uma cartela de projetos de obras audiovisuais.

³¹ Disponível em: <<http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/fonte-de-receitas>>. Acesso em: 20/03/2016

³² PRODAV- Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro. <http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodav>. Acesso em: 19/03/2016.

³³ As linhas de atuação do PRODAV estão especificadas detalhadamente com suas funções e objetivos em: <http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodav>.

³⁴ <http://www.brde.com.br/fsa/chamadas-publicas/desenvolvimento/chamada-publica-brdefsa-prodav-032016/>

Os projetos são de obras seriadas e não seriadas de longa-metragem, destinados aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda. A política que se estabelece com o fomento da produção via editais públicos pretende inserir essa produção no mercado audiovisual, considerando a capacidade de público de cada projeto.

O FSA apresenta linhas de ação destinadas exclusivamente ao mercado das salas de cinema, o Prodecine³⁵ (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro), que apresenta as linhas a seguir:

- Produção de obras cinematográficas de longa-metragem (Linha A)
- Produção de obras cinematográficas de longa-metragem via distribuidora (Linha C)
- Comercialização de obras cinematográficas de longa-metragem (Linha D)
- Complementação à produção de obras cinematográficas de longa-metragem
- Projetos de produção de longas-metragens com propostas de linguagem inovadora e relevância artística
- Coprodução com países da América Latina

A chamada Prodecine 5 é o edital de investimento do FSA que contempla longas-metragens com inovação de linguagem e que tenha perfil para festivais. Os projetos podem ser de ficção, documentário e animação. Entendemos que a existência de uma linha de financiamento voltada para filmes que se diferenciam do padrão estético e narrativo hegemônico incentiva novos realizadores, amplia as possibilidades para a produção independente nos diversos estados do Brasil e auxilia na pluralidade de propostas artísticas no cinema brasileiro.

Na tabela 02 podemos visualizar os projetos aprovados nas chamadas para o Prodecine 5, destacando os projetos da região Nordeste.

Tabela 2- Informações Prodecine 5

	Estados do Nordeste contemplados/ Número de projetos
--	---

³⁵PRODECINE- Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro <http://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>. Acesso em: 18/06/2016.

PRODECINE 5/2013	Bahia/2 projetos -Projeto: “Abaixo a Gravidade” / Proponente: Truque Produtora de Cinema TV e Vídeo. -Projeto: “Sobradinho” / Proponente: Coisa de Cinema – Cinema e Vídeo. Ceará/1 projeto -Projeto: O Último Trago / Proponente: Alumbramento Produções Cinematográficas
PRODECINE 5/2014	Ceará/ 2 projetos -Projeto: “Greta Garbo” / Proponente: Drama Produções Artísticas -Projeto: “Lampião, o governador do sertão” / Proponente: Bucanero Filmes Pernambuco/ 1 projeto -Projeto: “O olho do camaleão - Siron Franco” / Proponente: Pacto Audiovisual.
PRODECINE 5/2015	Bahia/ 2 projetos -Projeto: “A pele morta” / Proponente: Araçá Azul Prod. -Projeto: “Rio de vozes” / Proponente: Santa Luzia Filmes e ProdArt Ceará / 2 projetos -Projeto: “Fortaleza Hotel” / Proponente: Hildebrando Mauricio Macedo ME -Projeto: “Sertânia” / Proponente: Cariri ProdArt Pernambuco / 1 projeto -Projeto: “Casa” / Proponente: Rec Produtores Associados

Fonte: Ancine

Elaboração: Cristhine Rolim

A análise dos dados mostrados na tabela 02 indicam a participação do Nordeste nos projetos contemplados pelas chamadas do Prodecine 5. Esse cenário aponta para o

investimento em estados com história no cinema brasileiro, mas que tinham dificuldade de acessar os investimentos federais. Com essa política a instância governamental fomenta a atuação de pequenas e médias produtoras em diferentes estados.

Segundo dados da Ancine o orçamento global³⁶ do FSA é definido anualmente a partir de projeções elaboradas pela Secretaria de Orçamento Federal (SOF) do Ministério do Planejamento. Na tabela 03 são informados os valores de orçamentos para o FSA no período entre 2007 e 2015.

Tabela 3 – Dotação orçamentária anual do Fundo Setorial do Audiovisual

Ano	Dotação	
	Inicial	Final
2007	37.963.007	37.963.007
2008	56.160.628	56.160.628
2009	97.825.804	97.825.804
2010	63.437.792	63.437.792
2011	126.305.011	216.305.011
2012	112.360.348	562.360.348
2013	870.497.525	870.497.525
2014	1.035.868.300	1.035.868.300
2015	992.757.366	992.757.366

Fonte: Ancine

Elaboração: Cristhine Rolim

Através da análise dos dados descritos na tabela 03, podemos verificar um aumento intensificado do orçamento destinado ao FSA a partir de 2011, chegando a 28 vezes o valor

³⁶ Fonte: <http://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/orcamento-global-anual>. Acesso em: 21/03/2016

do investimento inicial em 2014. Essa elevação na disponibilidade orçamentária tem relação direta com a criação da lei nº 12.485/11 e sua consequente atuação no aumento da arrecadação da Condecine.

Com a lei da TV Paga, segundo Ikeda (2015), as TVs por assinatura devem apresentar na sua programação uma cota de conteúdo nacional, favorecendo assim a produção independente. Com essa medida, a produção de conteúdo não fica restrita aos próprios canais de televisão. Com a obrigatoriedade de uma cota de programação brasileira, a demanda se amplia para produtoras de pequeno e médio porte. A proposta do marco legal é causar um reflexo que deve ir além do aumento de demanda e consequentemente de trabalho para o setor audiovisual. A mudança deve impulsionar uma programação diversificada com traços culturais das várias regiões do país, possibilitando o Brasil se ver em suas diferentes nuances.

Para que esse processo se consolide é necessário um tempo de maturação das ações, em virtude das mudanças recentes na dinâmica do setor audiovisual brasileiro. Existe uma demanda de organização das produtoras independentes que pretendem adentrar nesta lógica posta pelo mercado audiovisual.

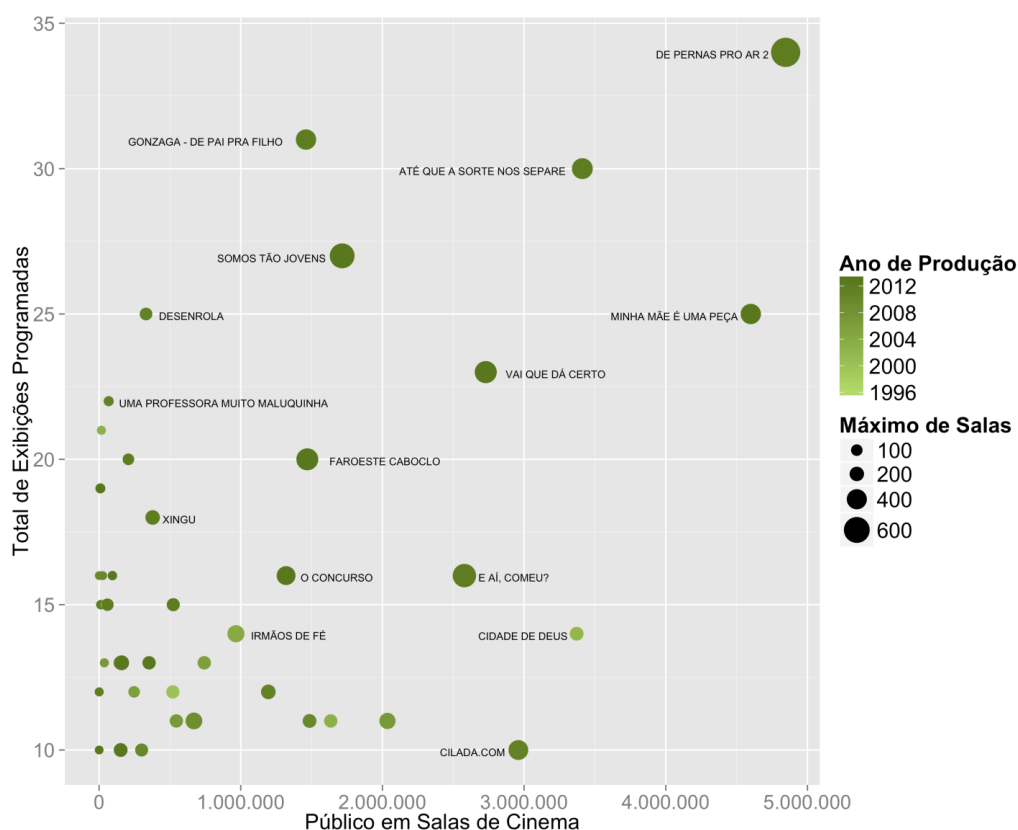
Segundo dados da Ancine, observamos uma repetição na programação dos canais a cabo dos filmes com maior bilheteria nos cinemas. O Brasil ainda não conseguiu ampliar efetivamente as oportunidades para os filmes independentes e com propostas diferenciadas do padrão *blockbuster*. O reflexo dessa inércia é a continuidade da predominância de um tipo de produção nas maiores janelas de difusão para conteúdo audiovisual, a TV e as salas de cinema no Brasil. Entendemos que não existe mudança real se continuarmos vendo nas TVs a cabo os mesmos filmes que entram em cartaz nos cinemas e conseguem as maiores bilheterias. Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual complementam a constatação acima,

Observa-se uma tendência de que quanto maior o número de espectadores nas salas, maior a quantidade de veiculações na TV paga, o que reforça a influência da carreira da obra em salas de exibição nas outras janelas. Minha mãe é uma peça, por exemplo, lançado em 2013, alcançou um público de 4,6 milhões de pessoas e foi veiculado nos canais monitorados 61 vezes durante o ano de 2014. (OCA, 2014, p. 37) ³⁷.

³⁷ Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/informe_tvpaga_2014_0.pdf. Acesso em: 23/06/2016

Nessa perspectiva de análise, a figura 01, que segue abaixo, aponta para a questão da concentração de filmes com perfil comercial para grandes públicos nas grades de programação das TVs a cabo no Brasil. Assim, vislumbramos o mercado da TV por assinatura ainda impregnada pelos resultados das bilheterias nas salas de cinema. Este cenário demonstra uma visão de mercado limitada, considerando a diversidade do cinema produzido no Brasil.

Figura 1 - Público salas/veiculações



Fonte: OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual) ³⁸

Vivenciamos o desenrolar de um processo de ocupação das janelas disponíveis para a produção independente, aguardando a mudança efetiva no mercado audiovisual. No Brasil tivemos uma redução de salas de cinema, desde a década de 1980, e com isso nossa produção ficou ainda mais concentrada em centros urbanos e complexos de *shoppings*. Por diversas razões, incluindo a hegemonia dos filmes americanos, a lógica da exibição não contempla a maior parte da produção do próprio país. Podemos comprovar essa situação com dados da

³⁸Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2014/Programacao/Informe_TvPaga_2014_versaopublicacao_0608.pdf. Acesso em: 23/06/2016

Ancine, através do OCA, sobre a ocupação das salas de cinema por filmes de diretores estreantes,

A maior parte dos filmes lançados é de diretores estreantes. Nesse levantamento, diretor estreante é aquele que não teve longa-metragem lançado comercialmente em salas de exibição no mercado brasileiro anteriormente, segundo levantamento realizado pela ANCINE. A maior parte dos títulos lançados em 2014 foi dirigida por estreantes (59); entretanto, estes ocuparam apenas 15,1% do somatório de salas no lançamento. Os diretores não estreantes foram responsáveis por 90,5% do público total dos títulos brasileiros (OCA, 2014, p. 21)³⁹.

Em 2015, segundo dados da Ancine⁴⁰, foram 71 títulos lançados dirigidos por não estreantes e responsáveis por 91,9 % do público dos lançamentos brasileiros do ano. O que pode indicar também a continuidade do processo de inserção de novos realizadores no mercado, pois em 2014 eram estreantes e em 2015 já não fazem parte dessa categoria e continuam produzindo.

Apesar de todos os avanços no sentido de incluir a produção brasileira de filmes de curta e longa-metragem na programação da televisão, ainda não contemplamos com êxito a diversidade dos filmes brasileiros nos canais de TV aberta. Os longas-metragens nacionais, quando programados, têm o mesmo perfil dos filmes que vão para a sala de cinema com pretensões majoritariamente comerciais. Ressaltamos também o predomínio de conteúdo estrangeiro. No ano de 2015, segundo dados da Ancine⁴¹, houve um crescimento em relação a 2014 na programação de séries brasileiras, constatando que a TV Brasil e o Canal Cultura se destacam na exibição de séries nacionais.

A TV Brasil é a emissora com maior número de longas-metragens nacionais programados no período, com 120 títulos, seguida da Globo, com 87 filmes, e da TV Cultura com 55. Esses números constituem a quase totalidade da programação de filmes de longa-metragem brasileiros programados no segmento no período analisado, sendo irrisório o número de obras brasileiras de longa-metragem veiculadas na Band e na Record, redes que não programaram mais do que 1 e 3 obras, respectivamente, em uma única veiculação. Não houve veiculação de longas-metragens brasileiros na grade do SBT, emissora que, no entanto, programou 177 veiculações de filmes

³⁹Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/Anuario_2014.pdf. Acesso em 24/06/2016.

⁴⁰Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/anuario_2015.pdf. Acesso em 12/03/2017.

⁴¹ Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-informe-sobre-programa-o-da-tv-aberta>. Acesso em: 07/07/2016.

estrangeiros. Já CNT, TV Gazeta e Rede TV! não exibiram filmes de qualquer nacionalidade.⁴²

Os dados fornecidos pelo Sebrae Nacional⁴³ no Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil confirmam o aumento no número de obras não publicitárias produzidas entre 2008 e 2014, considerando os registros na Ancine. Segundo os dados disponibilizados pelo Sebrae Nacional, foram produzidas e registradas 15.070 obras audiovisuais não publicitárias, entre 2008 e 2014, das quais, 12.211 (81%) são obras não seriadas, e 2.859 (19%) seriadas. Devemos levar em consideração que os filmes são registrados na Ancine, mas levam um tempo para seu lançamento em salas de cinema. Portanto, um filme pode ser registrado em 2014 e ser lançado apenas no ano seguinte.

Dos 186 longas-metragens concluídos em 2014, 41 (22%) foram lançados comercialmente, 65 (35%) foram exibidos somente em festivais, e 80 (43%) não tiveram nenhuma exibição pública em 2014. Somam-se, assim, 145 filmes que ficaram disponíveis para serem lançados nos anos seguintes. (OCA, 2014, p. 11)⁴⁴.

Dados da Ancine revelam que em 2014 foram lançados em salas de cinema 114 longas-metragens⁴⁵. Em 2015, 129 filmes brasileiros foram lançados, um aumento de 63% em comparação com 2008, quando foram lançados 79 filmes⁴⁶.

No nosso entendimento o caminho trilhado pelas políticas públicas de fomento à produção independente tem iniciado uma tentativa de redução das disparidades no cinema brasileiro, atuando nas etapas que formam a cadeia produtiva audiovisual. Entretanto, a distribuição é um dos pontos de difícil equilíbrio, por se tratar de interesses de cunho econômico em curto prazo. Apesar de algumas medidas de regulação do mercado exibidor, a

⁴² Fonte: Ancine. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-informe-sobre-programa-o-da-tv-aberta>.

⁴³ Disponível em: [http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf). Acesso em: 05/12/2016

⁴⁴ Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_producao_2014.pdf. Acesso em 05/12/2016

⁴⁵ Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2014/Producao/Informe_de_Producao_2014_-_Final.pdf. Acesso em 05/12/2016

⁴⁶ Disponível em: [http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf). Acesso em: 05/12/2016

exemplo da cota de tela⁴⁷ que deve ser cumprida pelas salas de cinema, a maioria dos filmes brasileiros não é absorvida pelo mercado exibidor.

A cota de tela estabelece o número mínimo de dias de exibição para filmes brasileiros, bem como a quantidade de títulos a serem exibidos, considerando o número de salas de cada complexo exibidor. A cada ano, através de decreto, é estabelecida a cota de tela para o ano seguinte, a partir da avaliação dos dados fornecidos pela Ancine, que também é a responsável pela fiscalização. É motivo de alerta para a Ancine a repetição de títulos em salas de um mesmo complexo.

Para combater essa prática, distribuidores e exibidores entraram em um acordo para evitar a repetição dos mesmos títulos. Segundo a Ancine, em 2015, a cota de tela obrigava a exibição de filmes brasileiros por, pelo menos, 28 dias no ano, com pelo menos três títulos diferentes, no caso de complexo com apenas uma sala. Para complexos maiores, o número de dias para os filmes brasileiros aumenta, chegando ao máximo de 63 dias por sala e o número de títulos aumenta progressivamente até chegar aos 24, para complexos com 16 ou mais salas. Pela análise dos dados acima e do número de filmes produzidos no ano de 2015, é possível perceber que a cota de tela é um mecanismo que ainda não contempla nas salas de cinema o volume de filmes produzidos por ano no Brasil.

3.2 EDITAIS PÚBLICOS DE FOMENTO À PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E AUDIOVISUAL NA PARAÍBA NO SÉCULO XXI

No campo econômico, o setor audiovisual da Paraíba conta atualmente com mecanismos de financiamento via editais públicos municipal e estadual. A política de editais têm sofrido críticas por parte da classe audiovisual no estado, em virtude dos valores insuficientes, ausência de regularidade e dos atrasos nos cronogramas de desembolso. Entretanto, apesar da necessidade de ajustes, a existência de editais locais promove um impacto positivo no setor audiovisual do estado.

As produtoras independentes e coletivos, que anteriormente atuavam na informalidade, têm se organizado juridicamente para participar dos mecanismos de financiamento. Segundo dados da Ancine, na Paraíba são 51 produtoras registradas. Isso se

⁴⁷ Cota de tela- Disponível em: <http://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2015>. Acesso em: 05/12/2016

deve às exigências dos editais locais em parceria com o FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), que trabalha, exclusivamente, com pessoas jurídicas como proponentes dos projetos.

O processo de profissionalização do setor e a prática recente de vincular os financiamentos, via editais, com parte do retorno financeiro das obras ao FSA, institui outra lógica de financiamento público com consequências diretas no mercado audiovisual. Os editais locais com suplementação dos recursos provenientes do FSA também seguem a orientação que busca promover o vínculo entre os projetos e o distribuidor, apontando para a expectativa de rendimento do produto final.

Nesse sentido, a política pública tenta fomentar não só a produção, mas criar condições para que os filmes cheguem ao seu destino final, seja via canais de televisão ou salas de cinema. Esse panorama aponta para a inserção da produção independente no mercado, preservando a autonomia criativa dos realizadores e produtores, e respeitando a diversidade de produtos que serão oferecidos aos diversos segmentos de públicos.

Na Paraíba esse processo de produção através de mecanismos locais de financiamento é recente e tem ampliado o potencial de produção do estado, para além dos modelos independentes de autofinanciamento. Entendemos que em decorrência da facilitação de acesso aos meios de produção e a movimentação do setor com a realização de projetos financiados, o audiovisual tem se mostrado como um forte traço da cultura da Paraíba.

O estado tem se destacado nos festivais de cinema com o reconhecimento de uma produção instigante e crescente. Nesse cenário despontam novos realizadores e outros tentam se inserir nesse universo. Para a viabilização financeira dos projetos, os realizadores contam com os editais locais: Prêmio Walfredo Rodrigues, uma ação da prefeitura municipal de João Pessoa, através do FMC (Fundo Municipal de Cultura) e o Edital Linduarte Noronha, proposição do Governo do Estado, com recursos do FIC (Fundo de Incentivo à Cultura).

A Lei Municipal nº 9.560, de dezembro de 2001, instituiu o Fundo Municipal de Cultura (FMC) na cidade de João Pessoa. O FMC financia projetos nas diferentes linguagens artísticas, tais como Música, Dança, Teatro, Circo, Artes visuais, Livro, leitura a literatura, Cultura Popular e Artes integradas. Na edição de 2011, o valor disponibilizado para todas as áreas, incluindo o audiovisual, foi de R\$ 1.200.000,00.

Em 2012 é criado o Prêmio Walfredo Rodrigues, cujos recursos também provêm do FMC, assim o setor audiovisual passa a ter um edital específico. Na primeira edição, que contemplou o biênio, 2012/2013, o valor do aporte foi de R\$ 1.000.000,00 (um milhão de

reais) e foram selecionados 2 longas-metragens, recebendo R\$ 440.000,00 (ficção), R\$ 200.000,00 (documentário) e 7 projetos de curtas na categoria de R\$ 20mil e 4 curtas com premiação de R\$ 50mil cada.

Na segunda edição, o edital referente ao biênio 2014/2015 apresentou um aporte de R\$ 3.375.000 (três milhões e trezentos e setenta e cinco mil reais), dos quais R\$ 1.125.000,00 provém da prefeitura municipal de João Pessoa e executado pela FUNJOPE (Fundação Cultural de João Pessoa), via FMC, e R\$ 2.250.000,00 foram recursos do FSA, através da chamada pública de arranjos financeiros estaduais e regionais.

Na tentativa de dirimir as desigualdades regionais, no que diz respeito à produção audiovisual e na busca pelo desenvolvimento do setor audiovisual no Brasil, a Ancine e o Ministério da Cultura elaboraram um mecanismo via FSA para contemplar ações de desenvolvimento em diversos estados do país com a parceria de instituições estaduais e municipais.

Na ação de fomento às produções locais, através dos arranjos regionais, o mecanismo funciona em parceria com os editais já existentes nos estados e municípios que aderirem ao programa do governo federal. Assim o valor do aporte disponibilizado pelo edital local tem uma suplementação que pode corresponder ao dobro do valor local, via FSA. Nesta edição de 2014/2015, do Prêmio Walfredo Rodrigues, foram selecionados: 02 longas-metragens ficção, 01 longa documentário, 02 telefilmes e 09 curtas-metragens.

O edital 2016/2017 tem aporte de R\$ 3.600.000,00 (três milhões e seiscentos mil reais), sendo R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais) da FUNJOPE, através da modalidade Incentivo com recursos do FMC exclusivo para telefilmes e curtas-metragens. E R\$ 2.400.000,00 (dois milhões e quatrocentos mil reais) do Fundo Setorial do Audiovisual aplicado exclusivamente na modalidade investimento em projetos de longa metragem⁴⁸.

Na instância estadual, a lei nº 7.516/2003 criou o Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos- FIC Augusto dos Anjos. Segundo informações contidas na pesquisa de Filipe Brito Gama (2013), foram realizadas as seguintes edições do edital FIC Augusto dos Anjos, 2004, 2005, 2006, 2008 e 2012. De acordo com a lei, o FIC estaria ligado à Secretaria de Educação e Cultura e Subsecretaria de Cultura através de uma CTAP (Comissão Técnica

⁴⁸ Disponível em: <http://transparencia.joaopessoa.pb.gov.br/wp-content/uploads/2016/09/EDITAL-002-16-Walfredo-Rodrigues.pdf>. Acesso em: 05/12/2016

de Análise de Projetos). Com a criação da Secretaria de Cultura do Estado em 2012, o FIC passa a ser vinculado à nova secretaria.

Em 2009 é criado o Prêmio Linduarte Noronha, que é voltado para projetos de audiovisual, inicialmente pensado para contemplar curtas-metragens, com um aporte financeiro de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais). A segunda edição em 2012⁴⁹ é promovido pela Secretaria de Estado da Cultura (Secult-PB) e o Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos – (FIC).

Foi disponibilizado o valor total de R\$ 375.000,00 (trezentos e setenta e cinco mil reais). O processo de seleção se diferenciou pela inclusão de novas categorias para fomentar projetos de realizadores iniciantes e a manutenção de cineclubes. Na categoria ‘Revelando a Paraíba’, foram 30 inscritos e 13 selecionados, dos quais 7 (sete) são de cidades do interior do estado, confirmando a demanda existente na Paraíba. O curta-metragem *Sophia*⁵⁰, da cidade de Coremas, com direção Kennel Rogis, contemplado na 2ª edição do Linduarte Noronha, com o valor de R\$ 12.600,00, merece destaque pelo desempenho que alcançou em festivais nacionais e internacionais, com diversas premiações.

Para além do Prêmio Linduarte Noronha, o FIC dispôs de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) destinados à área audiovisual, com 9 (nove) projetos selecionados, em categorias de R\$ 20 mil, R\$ 50 mil e R\$ 100 mil reais. Foram 27 projetos inscritos.

A partir da edição de 2014 o edital Prêmio Linduarte Noronha contou com a suplementação do FSA⁵¹. O Governo do estado disponibilizou R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais) e a Ancine, via Fundo Setorial do Audiovisual, fez um aporte de R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais). O concurso premiou duas obras de longa-metragem de ficção com o valor de R\$ 750.000,00 (setecentos e cinquenta mil reais) para cada projeto.

As propostas aprovadas foram *Desvio de Conduta*, de Arthur Lins e *A Noite Amarela*, de Ramon Porto Mota. Ambos encontram-se em fase de pré-produção. Para a categoria de curta-metragem e projetos de formação, o FIC disponibilizou R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), com 10 projetos aprovados com faixas de valores entre R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) e R\$100.000,00 (cem mil reais).

⁴⁹ Disponível em: <http://paraiba.pb.gov.br/cultura/edital-linduarte-noronha/>. Acesso em: 18/03/2017.

⁵⁰ Curta-metragem *Sophia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSEyMQTzSR4>

⁵¹ Fonte: Ancine. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/secretaria-de-estado-de-cultura-da-paraiba-secult-pb-divulga-resultado-de->

Ainda no âmbito estadual, a UEPB (Universidade Estadual da Paraíba) promoveu em 2012 um edital de produção para curtas-metragens paraibanos, com valor total de R\$ 170.000,00 (cento e setenta mil reais). Neste edital, foram contemplados 10 projetos que receberam R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) cada. Dos filmes produzidos, *Malha*, de Paulo Roberto, da cidade de Nazarezinho, chama atenção pela trajetória alcançada pelo filme, com boa repercussão na crítica, diversos prêmios, participações em festivais nacionais e internacionais, bem como exibição em canais a cabo.

Sobre o retorno financeiro do filme, o diretor⁵² informa que o filme foi comprado pelo Canal Curta pelo valor de R\$ 3.000,00 (três mil reais), recebeu o prêmio da crítica da semana paulistana do curta-metragem no valor de R\$ 7.000,00 (sete mil reais), recebeu ainda R\$ 1.000,00 (hum mil reais) pela exibição na Mostra Sesc de Cinema da Paraíba e R\$ 2.000,00 (dois mil reais) do BNB, na categoria de melhor filme com representação da cultura nordestina.

Analisando esses dados, observamos que o curta-metragem conseguiu um retorno financeiro que se equipara ao valor recebido para sua produção. Consideramos um caso exitoso, não só em virtude da sua circulação, mas também pelo valor financeiro recebido na sua trajetória. Na cadeia de exibição de um curta-metragem, vivenciamos uma ampliação de janelas para venda de conteúdo audiovisual que possibilita outra remuneração para além das premiações em festivais de cinema.

Na tabela 04 que segue abaixo, apresentamos os valores investidos no audiovisual da Paraíba nas instâncias estadual e municipal, com a suplementação dos valores provenientes do FSA.

Tabela 4 - Investimentos públicos no setor audiovisual da Paraíba entre os anos de 2005-2015:

Mecanismo de recursos via edital	Fundo Municipal de Cultura João Pessoa	Fundo de Incentivo a Cultura-Lei Augusto dos Anjos	Prêmio Linduarte Noronha	Prêmio Walfredo Rodrigues	Edital UEPB (Universidade Estadual da Paraíba)
Edição/ Ano/ Valor Investido	1ª / 2006 -2010 R\$ 500.350,98	1ª / 2005-2008 R\$ 402.297,86 2ª / 2012 R\$ 300.000,00	1ª / 2009 R\$ 150.000,00 2ª / 2012 R\$ 375.000,00	 1ª / 2012-2013 R\$1.000.000,00	 1ª / 2012 R\$170.000,00

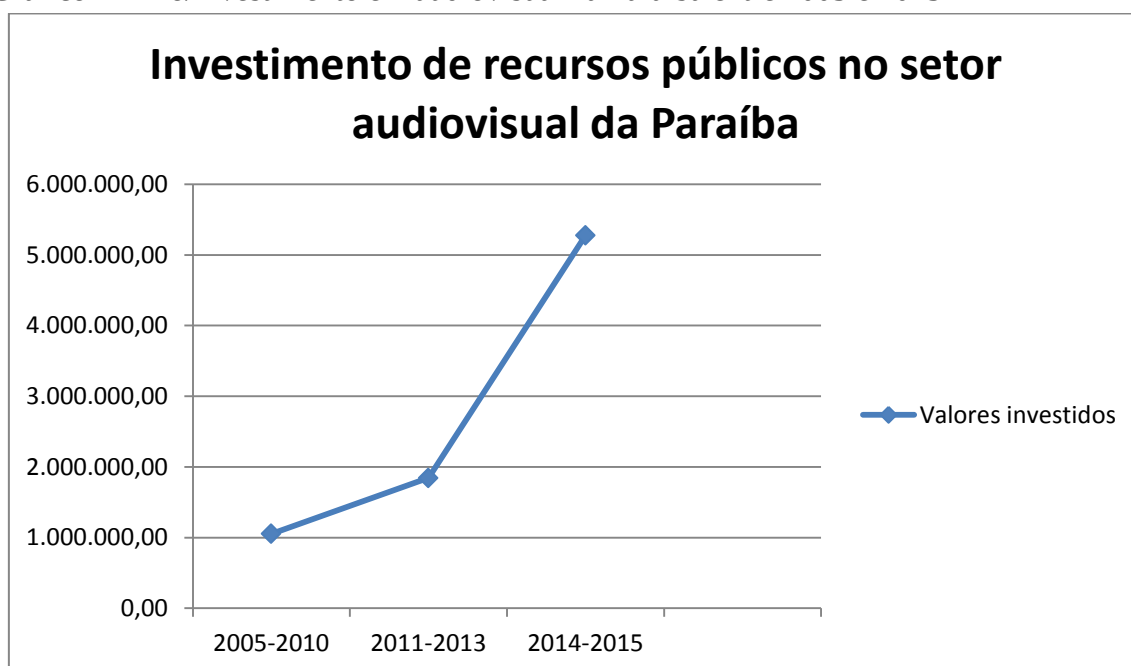
⁵²Entrevista concedida à autora via rede social em 13/12/2016.

		3ª / 2014 R\$ 400.000,00	3ª / 2014-2015 R\$ 1.500.000,00	2ª / 2014-2015 R\$ 3.375.000,00	
Total investido no audiovisual	R\$ 500.350,98	R\$ 1.102.297,86	R\$ 2.025.000,00	R\$ 4.375.000,00	R\$ 170.000,00
TOTAL INVESTIDONO SETOR AUDIOVISUAL DE 2005-2015					R\$ 8.172.648,84

FONTES: Secult-PB (Secretaria de Estado da Cultura), Funjope (Fundação Cultural de João Pessoa), UEPB (Universidade Estadual da Paraíba). Elaboração: Cristhine Rolim

O gráfico 02, que segue abaixo, demonstra o crescimento nos investimentos na Paraíba para a produção de conteúdo audiovisual no período entre 2005 e 2015.

Gráfico 2- Ano/investimento em audiovisual na Paraíba entre 2005 e 2015



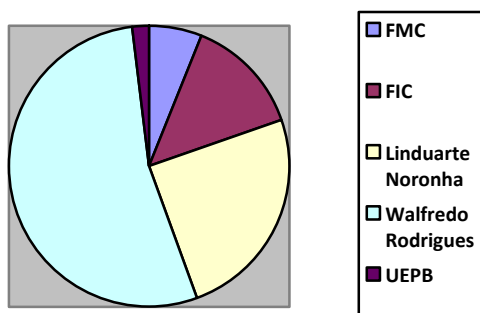
Fonte: Secult-PB (Secretaria de Estado da Cultura), Funjope (Fundação Cultural de João Pessoa), UEPB (Universidade Estadual da Paraíba). Elaboração: Cristhine Lucena

Podemos observar que a partir de 2014, ocorre um crescimento exponencial nos recursos investidos. Esse fenômeno é resultante da descentralização dos recursos do FSA, através das chamadas públicas de arranjos regionais⁵³ que suplementa os investimentos aportados pelos órgãos da administração pública dos estados, Distrito Federal e municípios que aderirem ao programa.

⁵³ <http://www.brde.com.br/fsa/chamadas-publicas/arranjos-regionais/>

No gráfico 03 visualizamos quantitativamente o montante investido por cada segmento de fomento ao audiovisual no estado.

Gráfico 3- Editais/valores investidos no setor audiovisual da Paraíba no período entre 2005 e 2015



Fonte: Secult-PB (Secretaria de Estado da Cultura), Funjope (Fundação Cultural de João Pessoa), UEPB (Universidade Estadual da Paraíba). Elaboração: Cristhine Lucena

No gráfico acima, observamos que a maior fatia corresponde aos recursos investidos pela instância municipal de João Pessoa, via Prêmio Walfredo Rodrigues e FMC. A ausência de uma política de investimentos mais robusta, a nível estadual, dificulta a continuidade do desenvolvimento da produção de cinema e audiovisual no interior do estado.

A política dos editais não abrange todos os projetos existentes no estado, com isso, os realizadores atuam em paralelo ao financiamento público e buscam soluções para produzir seus filmes de forma individual ou pela colaboração coletiva. A tecnologia renova antigos métodos de financiamento coletivo, a exemplo do *crowdfound*, que se assemelha ao método de contribuição voluntária após uma apresentação artística, conhecido como “passar o chapéu”, entretanto, com o auxílio de ferramentas digitais via internet.

No caso de *crowdfound*, a contribuição acontece ainda na fase inicial do projeto, ou seja, é um financiamento para que o projeto saia do papel. Dentre as plataformas de financiamento coletivo, podemos citar no Brasil o *Catarse*⁵⁴ e *Benfeitoria*⁵⁵, no México, citamos o *Kickstarter*⁵⁶.

O audiovisual tem utilizado desse modelo de financiamento para realizadores estreantes e projetos de universidades. Nessa perspectiva de financiamento coletivo, a Cooperativa Filmes a Granel, propõe na sua dinâmica de arrecadação financeira um processo

⁵⁴ <https://www.catarse.me/>

⁵⁵ <https://benfeitoria.com/>

⁵⁶ <https://www.kickstarter.com/mexico?ref=hero>

de consórcio, com contribuições mensais dos participantes e sorteios dos projetos a serem realizados. No capítulo que segue aprofundaremos a questão dos coletivos audiovisuais e detalharemos nosso estudo de caso.

4. COLETIVOS AUDIOVISUAIS

4.1 EXPERIÊNCIAS NO BRASIL

O cinema é uma experiência coletiva, desde sua concepção enquanto atividade artística e de entretenimento, até o momento da fruição em ambientes coletivos, a exemplo das salas de cinema, cineclubes e festivais de cinema. No cenário contemporâneo, as tecnologias digitais promovem mutações na forma de ver filmes. A fruição pode ser individual e em lugares que diferem das salas escuras, utilizando dispositivos móveis a exemplo de celulares, *tablets* e computadores.

O espectador pode assistir a um filme em qualquer lugar que disponha de acesso à internet. Essa realidade de consumo individualizado tem seu embrião na popularização do videocassete, na década de 1980. A comercialização de fitas em VHS, de aparelhos de reprodução e de vídeo locadoras que possibilitava ao consumidor alugar um filme pra ver em casa no momento em que desejasse. Esse fato já caracterizava uma modificação nos hábitos do espectador.

Apesar das facilidades de ver filmes de forma individual, a realização de projetos de cinema permanece atrelada, na maioria das vezes, à coletividade. O avanço tecnológico favorece o trabalho em todas as etapas para a realização de um produto audiovisual, encurtando distâncias e permitindo a execução de projetos coletivamente. Essa realidade contribui para o surgimento de novos realizadores com seus filmes independentes e a formação de núcleos de produção. O conceito de coletivo adotado para essa pesquisa aborda a reunião de pessoas com o mesmo objetivo de criação e feitura de uma obra audiovisual e que se reúnem por relações de amizade e/ou de trabalho.

Os grupos surgem com propostas de trabalho de acordo com as realidades de cada lugar no Brasil. As experiências se organizam em suas próprias dinâmicas para a realização dos projetos, com os recursos disponíveis e equipes comprometidas com o fazer cinematográfico colaborativo.

Nesse tipo de produção existe, a princípio, uma despreocupação com o mercado, focando na expressão artística do realizador. Com poucos recursos, geralmente, e uma estrutura de produção limitada, os filmes são realizados de forma criativa, atendendo à demanda de um grupo que desafia as condições desfavoráveis para a realização do projeto.

Podemos também referenciar esse cinema a partir do conceito de cinema pós-industrial, proposto por César Migliorin (2013), ou cinema de garagem, de Delani Lima (2012) e Marcelo Ikeda (2015). Tais conceitos se aproximam quando nos referimos a uma produção que se consolida no cenário audiovisual e tem despertado o interesse de distribuidoras de menor porte que atende a um perfil de filmes independentes.

No caso do conceito proposto por César Migliorin (2013), o cinema realizado pelos coletivos se configura em outra lógica de trabalho, que não segue necessariamente o modelo do cinema considerado industrial, segmentado e voltado prioritariamente para o mercado. A dimensão criativa e colaborativa faz a conexão entre os integrantes do grupo.

Não é de hoje os registros na historiografia do cinema nacional de ações coletivas de caráter independente e experimental que buscam estratégias para tirar seus filmes do papel e materializá-los nas mídias disponíveis no momento (película, fita magnética, Mini-DV, DVD, cartão de memória). Entretanto, respeitando o período proposto pela pesquisa aqui desenvolvida, vamos nos ater às experiências mais recentes, considerando a evolução tecnológica e as facilidades obtidas com os aparatos digitais.

Identificamos que o trabalho de coletivos audiovisuais ganha aliados fundamentais para a utilização de outra lógica de trabalho e de criação artística. A internet de fácil acesso e os equipamentos digitais portáteis são elementos fundamentais neste processo. No modelo industrial, tomando como referência o hollywoodiano, percebemos a dinâmica da divisão do trabalho de forma segmentada e hierarquizada.

Nossa pesquisa busca iluminar experiências que trabalham em outra dinâmica com traços que se diferenciam, seja na forma de viabilização econômica do projeto, seja no campo das relações de trabalho e/ou criação. Entendemos que as inovações e estratégias diferenciadas dos modelos independentes tendem a ultrapassar as fronteiras rígidas entre as funções de uma equipe no *set* de filmagem. Assim, tendem a contribuir para um produto final com traços que marcam o trabalho daquele grupo, seja marcas de estilo dos diretores do grupo e/ou uma estética própria do coletivo.

O nosso caso estudado, a Cooperativa Filmes a Granel, demonstra que a marca de um coletivo pode se configurar como sendo os métodos de organização para a realização dos filmes e a própria forma de divulgação dos produtos. Nessa perspectiva, observamos que neste exemplo temos um ambiente diversificado onde os realizadores se unem com propostas e interesses variados. No universo dos coletivos, na área audiovisual, identificamos as relações pessoais como ponto importante na condução e formação desses grupos de realizadores, o que denominamos nesta pesquisa de campo afetivo.

Percebemos também que os coletivos se formam, modificam-se na estrutura da equipe, alguns aumentam o número de integrantes, outros diminuem e, por vezes, funcionam por um tempo pré-determinado. No caso da Filmes a Granel, o tempo de existência do grupo estava definido, desde sua criação, para funcionar durante dois anos.

Adentro do universo de iniciativas independentes no audiovisual brasileiro, identificamos algumas ações que atuam com uma proposta de coletivo e desenvolvem um trabalho colaborativo. Além do nosso estudo de caso, elencamos o coletivo Teia, de Minas Gerais, o Alumbramento, do Ceará, e o Filmes de Caixote, do estado de São Paulo, sobre os quais comentaremos mais adiante.

Uma marca observada na trajetória dos coletivos audiovisuais pesquisados é a efemeridade do projeto inicial e a ocorrência de transformações no modelo de trabalho. Podemos perceber que os coletivos promovem um movimento positivo de produção em diversos estados pelo Brasil e os filmes na cartela desses grupos demonstram o amadurecimento do coletivo.

A ideia de colaboração incentiva os realizadores de maneiras diferentes e as experiências vividas no coletivo os acompanham nos projetos individuais. Nesse decurso, percebemos a necessidade de entendimento sobre os momentos de cada coletivo e as mudanças que surgem durante a existência do grupo. A divisão do trabalho no fazer cinematográfico apresenta uma tendência à segmentação, em virtude da necessidade de cada integrante ter sua função no *set* de filmagem.

A pesquisa nos apresenta um quadro em que observamos no trabalho dos coletivos uma quebra de paradigma no que diz respeito à construção criativa, com direções coletivas, roteiros escritos a várias mãos e a possibilidade de troca de funções entre os integrantes nos projetos do grupo. Embora haja um envolvimento colaborativo no desenvolvimento do projeto, durante o *set* de filmagem, as funções são respeitadas e ocupadas por indivíduos do

grupo ou convidados para executar determinada tarefa pré-definida, seguindo o molde universal na produção de um filme.

A organização do *set* se estabelece como uma dinâmica própria de uma produção audiovisual, em virtude das questões técnicas necessárias para o funcionamento da engrenagem que caracteriza a realização de um filme ou obra audiovisual. A questão que alimenta o debate sobre a produção independente se constitui na diferenciação não só da dinâmica de trabalho, mas também nos procedimentos adotados na distribuição dos produtos e a possibilidade maior de exercer a liberdade criativa.

Quando nos referimos ao mercado audiovisual e à produção independente é importante ressaltar que presenciamos um momento de transformações relevantes. O contexto atual de financiamento público que visa o retorno financeiro, a exemplo do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), apresenta um horizonte diferente para os realizadores e produtores independentes com a perspectiva de mercado ampliado para a compra de conteúdo.

No pacote atual de novas janelas de exibição, a exemplo dos canais de TV a cabo e vídeo *on-demand*, os realizadores independentes podem acessar o mercado audiovisual. A inserção da produção independente nessa lógica de compra e venda está vinculada à formalização e organização das produtoras, obedecendo às regras postas pela dinâmica financeira. Entretanto, as salas de cinema são uma janela pouco acessível para os filmes que não têm grande apelo comercial. Esse quadro aponta para a migração cada vez maior dos filmes independentes para as janelas oferecidas pela convergência digital.

Quando debatemos o universo dos coletivos audiovisuais e o processo de formalização, podemos questionar sobre a diferença entre uma produtora e um coletivo de realizadores. Consideramos elementos fundamentais que alicerçam o conceito de coletivo adotado nessa pesquisa: a relação entre os integrantes e a força criativa e de execução voltada para projetos do grupo.

O fato de se formalizar, ou seja, possuir um CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica) não descaracteriza os grupos que se propõem a realizar projetos com singularidade e dentro de uma condição de coletividade. O processo de formalização de coletivos aponta para um amadurecimento profissional necessário para a captação de recursos, via editais públicos. Bem como, para a maioria das transações financeiras do mercado de compra e venda de conteúdo audiovisual. Nesse caminho, as produtoras formalizadas passam a integrar a

estrutura da dinâmica econômica que envolve o cinema contemporâneo, incluindo os novos modelos de negócios.

Na perspectiva da economia criativa, entendemos os coletivos do setor audiovisual como exemplos de “indústria criativa”. Segundo Edna dos Santos-Duisenberg (2009, p.43),

Indústrias criativas: ciclo que engloba a criação, produção, e distribuição de bens e serviços que usam a criatividade e o capital intelectual como seus principais insumos, produzindo produtos dotados de valor econômico e cultural, conteúdo criativo e objetivos de mercado.

O conceito proposto pela Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (Unctad) para a economia criativa traz na sua essência o potencial de crescimento através da relação entre elementos culturais e econômicos. “Segundo a definição da Unctad, a economia criativa tem o potencial de gerar renda, empregos e receitas de exportação ao mesmo tempo em que promove inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano.” (SANTOS-DUISENBERG, 2009, p. 41). Nesse horizonte, a produção audiovisual com a utilização da tecnologia digital oferece uma gama de possibilidades para a viabilização de projetos independentes e criativos, fomentando a cadeia da economia criativa.

A Casa de Cinema de Porto Alegre⁵⁷ é um coletivo que surgiu em 1987, tem uma trajetória significativa no cinema brasileiro contemporâneo e se diferencia pela diversidade de trabalhos produzidos e as conexões que estabelece com a produção de conteúdo para televisão.

Inicialmente funcionava como cooperativa com quatro produtoras que tinham como base a Casa para trabalhar. Numa segunda fase, “A partir de 1991, a Casa de Cinema de Porto Alegre se tornou uma produtora independente, com 6 sócios, permanecendo o espírito cooperativo e a intenção de continuar contribuindo para a difusão dos filmes produzidos pelo grupo original.”⁵⁸ O que chama atenção é que a iniciativa surge como uma forma de resistência para os produtores gaúchos em um cenário dominado pelo eixo Rio-São Paulo.

Dentre os coletivos criados a partir do século XXI, citamos o Teia⁵⁹, coletivo de realizadores de Minas Gerais. Seus integrantes realizam os projetos em conjunto com direções coletivas e parcerias entre eles desde o roteiro até a finalização. A proposta inicial

⁵⁷ <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa>

⁵⁸ Trecho retirado do site da Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa>. Acesso em: 16/12/2016.

⁵⁹ <http://www.teia.art.br/br/realizadores>

denominada Teia, atuando como Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual, é criada em 2002 e encerra suas atividades nesse formato em 2014.

A partir de 2015, os trabalhos desenvolvidos no Espaço Teia serão assinados pelas produtoras ou pelos artistas individualmente. O espírito que deu origem e cultivou as trocas do grupo durante seus 12 anos de existência se mantém vivo, mas em uma nova configuração que encontra maior liberdade de atuação⁶⁰.

O grupo se reorganiza e passa a trabalhar com um espaço que abriga projetos diferentes. São cinco projetos: três produtoras (Anavilhana, Fractais e Tanderá) e os estúdios dos artistas Bruno Rios e Pablo Lobato. Dentre os integrantes dos projetos que compartilham o Espaço Teia, estão alguns integrantes da primeira formação do Coletivo Teia. Em meio aos projetos realizados, citamos exemplos que demonstram o trânsito entre os integrantes dos coletivos Teia e Alumbramento, no caso do curta-metragem *Odete*, de 2012, cuja realização envolveu integrantes dos dois coletivos, sendo a direção assinada por Clarissa Campolina, do Coletivo Teia, Ivo Lopes Araújo e Luiz Pretti, ambos da Alumbramento.

Outro curta nesse mesmo formato de direção coletiva foi *O Porto*, de 2013, com direção de Clarissa Campolina, Julia de Simone, e Luiz Pretti e Ricardo Pretti, os irmãos da Alumbramento. O coletivo apresenta na sua filmografia, o longa *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Martins Jr, 2011) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011). Este premiado no 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, em 2010, como melhor filme, melhor direção, melhor montagem, melhor roteiro e prêmio especial do júri. Ressaltamos o caráter coletivo do grupo nas direções compartilhadas em diversos projetos.

Outra experiência importante e significativa no cenário do cinema nacional é da produtora Alumbramento⁶¹, do Ceará. Criada em 2006, completou uma década de trabalho com um currículo com diversas premiações. O grupo atualmente é composto por seis integrantes: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

O 13º filme do grupo, chamado *O Último Trago* (Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes, 2016), é mais um filme escrito e dirigido de forma coletiva. Novamente temos integrantes de outro coletivo, Clarissa Campolina, do coletivo Teia, participando do projeto na

⁶⁰Trecho retirado do site do coletivo Teia. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/teia/apresentacao>. Acesso em: 08/10/2016.

⁶¹<http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>

montagem. O filme foi exibido no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e premiado nas categorias melhor atriz coadjuvante, fotografia e montagem.

Os diretores Luiz Pretti, Pedro Diogenes e Ricardo Pretti realizaram também outros filmes pela Alumbramento, a exemplo de *Estrada para Ythaca*, de 2010. Nesse projeto os diretores se envolveram em todas as etapas de realização, desde o roteiro até a montagem.

Um dos objetivos da produtora é fomentar a realização de obras coletivas que reúnam olhares diversos em torno de um mesmo projeto. Outro grande interesse do grupo é a relação direta que é estabelecida com a cidade através da feitura dessas obras e da exibição pública das mesmas⁶².

Diante da necessidade de formalização do grupo para concorrer a editais, o coletivo passa a ter um CNPJ e se denominar como produtora. Entretanto, o conceito de coletivo independente com uma trajetória de experimentações da linguagem e trabalho colaborativo constitui a marca do grupo.

O coletivo Filmes do Caixote, de São Paulo, possui na sua trajetória filmes importantes na cinematografia nacional independente, a exemplo do longa-metragem *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O que se Move*, (Caetano Gotardo, 2012). Segundo o próprio Gotardo, em entrevista para a autora⁶³, o grupo não consegue produzir seus próprios filmes e conta com outros profissionais e produtoras para essa função.

O coletivo Filmes do Caixote surgiu a partir de afinidades entre pessoas que se conheceram na USP (Universidade de São Paulo) e compartilhavam da ideia de realizar projetos. Ainda de acordo com Gotardo, o grupo se formalizou e atualmente tem CNPJ. A pessoa jurídica do coletivo é utilizada para emissão de notas de prestação de serviço dos integrantes do grupo, quando estes realizam trabalhos individuais para terceiros nas suas áreas de competência no audiovisual, a exemplo de cursos de roteiro e direção. Para a captação de recursos referente à produção dos filmes do coletivo, é a produtora convidada pelo grupo para conduzir a produção do projeto que se responsabiliza pelas questões referentes à pessoa jurídica.

Todos os cinco integrantes oficiais do Caixote são diretores. E também exercem muitas outras funções. Marco Dutra, por exemplo, além de diretor e

⁶²PARENTE, Guto. Contato e informações. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <crissthine.lucena@gmail.com> março 2013.

⁶³Entrevista concedida à autora da pesquisa em 26/10/2016, gravada em áudio, em Campina Grande, durante um curso de direção, ministrado pelo cineasta.

roteirista de “Trabalhar Cansa”, é autor das músicas de “O que se Move” (ao lado do diretor do filme) e montador do curta “A Mão que Afaga” (2012), de Gabriela Amaral de Almeida, entre outros. Juliana Rojas também, além de diretora e roteirista de “Trabalhar Cansa”, é montadora de “O que Se Move”, por exemplo. Caetano Gotardo, roteirista e diretor de “O que se Move”, é, por sua vez, montador de “Trabalhar Cansa”, entre outras funções e filmes. Já João Marcos de Almeida, diretor e roteirista de, entre outros curtas, “A Bela P...” (2008) e “Eva Nil Cem Anos sem Filmes” (2009), tem feito o desenho dos letreiros e o pôster dos filmes do Caixote. E Sergio Silva, além de diretor de “Meu Amigo que Trabalhou com Manoel de Oliveira, que Fez 100 Anos” (2012), ao lado de João Marcos, fez assistência de direção de “Quando Eu Era Vivo”, longa de Marco Dutra em montagem, entre outros⁶⁴.

O aspecto de colaboração no modelo de produção dos coletivos, no qual existe uma abertura para o rodízio de funções na equipe, fica evidente no Filmes do Caixote. Essa dinâmica aplicada nos filmes do coletivo aponta para a tendência no audiovisual contemporâneo que coloca em evidência a colaboração nos projetos, seja com direções coletivas ou em projetos individuais.

4.2 O CASO DA COOPERATIVA FILMES A GRANEL

Em 2010, a Paraíba encontrava-se em ebulição com a articulação do setor audiovisual em busca de políticas públicas para o fomento da área, em nível estadual e municipal. Os editais existentes até a primeira década do novo milênio estavam longe de contemplar a demanda reprimida de um estado com potencial reconhecido na história do cinema brasileiro. A tendência ao autofinanciamento se apresentava mais uma vez como uma estratégia alternativa da cultura cinematográfica local.

Neste contexto, alguns realizadores produziam seus filmes com recursos próprios e outros passaram a trabalhar em grupos para realizar seus projetos mais urgentes. Nesse momento, surge a Cooperativa Filmes a Granel que se destaca pelo método inovador para a produção de filmes, com poucos recursos e colaboração entre os integrantes do grupo.

Em virtude desse modelo diferenciado e criativo, nossa pesquisa trata deste caso para reafirmar a existência de uma tendência que está presente no cinema contemporâneo brasileiro com peculiaridades inerentes aos grupos existentes. Cada coletivo apresenta suas características e dinâmica próprias, entretanto, entendemos que a condição de colaboração e

⁶⁴Trecho retirado do texto: Filmes do Caixote: novo cinema paulista. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/>. Acesso em: 23/10/2016.

afetividade para a construção de projetos coletivos de audiovisual constitui o elo entre as diferentes propostas espalhadas pelo Brasil. As formas de financiamento se diferenciam entre os coletivos, mas identificamos que a união do grupo é um aspecto importante nesse processo, despertando para o sentimento de pertencimento, o que favorece a dimensão criativa.

Da mesma forma que o mercado cinematográfico avança na democratização de janelas de exibição com a tecnologia digital e a convergência midiática, a expressão artística é impulsionada pela facilidade de acesso à informação através da internet e presenciamos a formação de redes de colaboração coletiva.

Em proporções semelhantes, houve um crescimento dos mecanismos de fomento e ampliação do número de realizadores e interessados em audiovisual. Isso indica que as produções independentes seguem um fluxo de desenvolvimento, com seus modos de produção adaptados às diversas situações locais. O cenário no qual desponta a Filmes a Granel estabelece um diálogo com o que acontece no setor cinematográfico mundial, no que diz respeito à autonomia promovida pelo uso da tecnologia digital, capaz de facilitar a produção e difusão dos filmes.

A realização de filmes urgentes com os recursos disponíveis pode ser apontada como o motivo principal da criação da cooperativa. “A cooperativa é um exemplo prático de como é possível produzir cultura e conhecimento, usando criativamente a força de trabalho colaborativo de seus participantes⁶⁵”.

A proposta inicial se pautava na ideia de realizar projetos engavetados, sem a espera de um financiamento externo que pudesse viabilizá-los. Segundo Ana Bárbara Ramos, “dentro dessa perspectiva da cooperativa tinha essa intenção de estimular, de incentivar a fazer a coisa independente de edital. Era possível fazer filmes de baixo orçamento e de forma coletiva⁶⁶”. Nesse aspecto, a cooperativa exercia um papel incentivador para que os realizadores tirassem do plano das ideias os filmes.

Sobre as condições oferecidas pela cooperativa, percebemos que o mais importante nesse processo era a mobilização em torno de um objetivo comum, fazer filmes. O que parecia impossível individualmente, com a reunião de um grupo tornou-se menos difícil. A força mobilizadora não era o valor arrecadado para cada filme, e sim a realização coletiva. A

⁶⁵ Trecho do texto de apresentação da Cooperativa Filmes a Granel. Disponível em: <http://filmesagranel.blogspot.com.br/p/cooperativa.html>. Acesso em: 13/05/2016.

⁶⁶ Entrevista concedida por Ana Bárbara Ramos à autora da pesquisa em 08/09/2016, gravada em áudio.

cooperativa contava com as parcerias do Sebrae-PB, NPD-PB (Núcleo de Produção Digital da Paraíba), ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-metragistas-seção Paraíba), Tintin Cineclube e da produtora Pigmento Cinematográfico.

Desde o início, para a efetivação da atividade da cooperativa, bem como para as decisões sobre os projetos a serem realizados, eram promovidas reuniões presenciais (figura 02). O grupo também mantinha uma comunicação via *e-mail* para debater os assuntos referentes ao funcionamento do coletivo.

Figura 2- Reunião da Cooperativa Filmes a Granel



Fonte: Acervo Filmes a Granel. Integrantes presentes na foto: Ana Bárbara, Arthur Lins, João Carlos Beltrão, Ely Marques, Otto Cabral, Tadeu de Brito, Daniel Araújo.

4.2.1 Funcionamento

A Filmes a Granel, de acordo com informações obtidas dos cooperados, já foi criada com um tempo determinado de funcionamento, foram estabelecidos dois anos para a realização de vinte filmes de curta-metragem através de autofinanciamento.

A busca pela definição do perfil da cooperativa constitui nosso ponto inicial, com base nas experiências já existentes no fazer cinematográfico e o universo dos coletivos contemporâneos. O grupo formado por vinte cooperados é heterogêneo e foi se constituindo através de convites, sob o comando dos primeiros entusiastas da cooperativa, Bruno de Sales, Ana Bárbara Ramos e Arthur Lins. Os convidados não necessariamente tinham relação afetiva com todos os outros integrantes, em alguns casos, o ponto principal era a existência de um projeto a ser realizado e a vontade de participar desse modelo sugerido pela cooperativa.

Entretanto, as equipes se organizavam para a realização dos filmes dentro de parâmetros de afetividade e necessidades técnicas. O *start* de criação da cooperativa aconteceu em 2009 e a Filmes a Granel surge oficialmente em 2010. Alguns projetos foram pensados especificamente para a produção via cooperativa e outros já existiam. Com esse propósito, pensaram em uma forma de contribuição que promovesse o autofinanciamento, e que mesmo com uma quantia mínima de arrecadação, R\$1.000,00 (hum mil reais), os realizadores se organizariam para filmar.

A ideia congregava interessados em cinema e realizadores em um sistema de consórcio, com contribuições mensais no valor de R\$ 50,00 (cinquenta reais). Através de sorteios, os projetos eram selecionados para serem realizados com o valor arrecadado mensalmente. O Sebrae-PB entrou nesse processo como apoiador e dobrava o valor existente para cada projeto de filme da cooperativa.

A Filmes a Granel não possui CNPJ e a produtora Pigmento Cinematográfico se configurava como a representante legal da cooperativa, fazendo o repasse do montante recebido do Sebrae-PB, mediante a emissão de nota fiscal. A administração e cobrança dos valores repassados pelos cooperados para a arrecadação do grupo ficavam sob a coordenação de Arthur Lins, um dos cooperados.

O grupo também criou um cineclube com o nome 'Sessão Filmes a Granel - um cinema sob influência'. Para a realização das sessões, o grupo contava com o apoio da FUNESC (Fundação Espaço Cultural da Paraíba). As sessões aconteciam no Espaço Cultural José Lins do Rego, com datas e horários marcados pelo grupo. Para as noites de cineclube, um integrante do grupo escolhia um filme que tivesse relação com o seu projeto na cooperativa e, ao final da sessão, o cooperado falava do seu projeto para o público presente.

Esse processo de debate coletivo a respeito dos filmes a serem realizados promoveu um amadurecimento e favoreceu a consolidação do grupo com a proposta colaborativa no

desenvolvimento dos projetos. Para além das questões estéticas fomentadas pelas discussões no cineclube, o ambiente também favorecia o campo afetivo, em virtude do fortalecimento dos laços entre os indivíduos envolvidos. Diversas vezes a conversa iniciada na sessão do cineclube se estendia aos bares ou cafés da cidade, ampliando o universo do debate para outros lugares e assuntos.

4.2.2 Projetos e cooperados

Na Paraíba, se considerarmos a inexistência de uma indústria cinematográfica local, observamos que a estrutura de produção independente com recursos mínimos e sem remuneração da equipe não permite a sobrevivência financeira dos profissionais que tenham apenas como atividade a produção de filmes.

No caso da cooperativa, o perfil dos cooperados é diversificado, encontramos no grupo desde cineastas a artistas plásticos, alguns em sua primeira experiência no cinema. O grupo foi se constituindo inicialmente a partir das afinidades artísticas e amizades existentes entre os integrantes. Para completar o número pretendido, os convites foram estendidos a pessoas que não eram do círculo de amigos dos demais membros participantes. Porém, esses convidados participavam da vida cultural comum aos outros cooperados e tinham projetos que poderiam se encaixar no modelo da cooperativa. Na tabela 05, abaixo, podemos visualizar melhor o perfil dos cooperados, com as atividades profissionais para além da atuação como realizador.

Tabela 5 - Perfil dos participantes da Cooperativa Filmes a Granel

Nome	Atuação Profissional	Filmografia
Ana Bárbara Ramos	Produção Audiovisual e pesquisadora em cinema e educação	<i>Sociedade do cloro</i> (2015) <i>Oferenda</i> (2011) <i>Borboletas Azuis</i> (2010) <i>SweetKarolynne</i> (2009) <i>Cabaceiras</i> (2007) <i>Desejo citrullus</i> (2003)
Anacã Rupert Agra	Professor universitário	<i>O hóspede</i> (2011) <i>Por umas cabaças a mais</i> (2009)

Arthur Lins	Professor universitário do curso de Cinema da UFPB	<i>Aqueles que ficam</i> (2015) <i>A Felicidade dos Peixes</i> (2011) <i>Um detalhe luzi</i> (2009) <i>O plano do cachorro</i> (2009) <i>Um fazedor de filmes</i> (2006)
Bertrand Lira	Professor universitário do curso de Mídias Digitais da UFPB	<i>O diário de Márcia</i> (2011) <i>O rebelião</i> (2009) <i>Crias da Piollin</i> (2008) <i>Homens</i> (2008) <i>O senhor do engenho</i> (2004) <i>Bom dia, Maria de Nazaré!</i> (2003) <i>Álbuns da memória</i> (2000) <i>Vita nostra</i> (1993) <i>Estão sentindo um cheiro de queimado?</i> (1991) <i>Des couchons, des souris et des hommes</i> (1986) <i>Filme l'énergie alternative à lacapagne</i> (1981) <i>Perequeté</i> (1981) <i>Imagens do declínio- ou beba coca, babe cola</i> (1981)
Bruno de Sales	Técnico de som para cinema e diretor de fotografia	<i>Gatilho de prata</i> (2014) <i>Para remover, use água e sabão</i> (2011) <i>Branca das neves</i> (2009) <i>Mudanças</i> (2006) <i>O cão sedento</i> (2005)
Carlos Dowling	Professor universitário do curso de Cinema da UFPB	<i>Baptista virou máquina</i> (2011) <i>GOD.O.TV</i> (2002) <i>A Sintomática Narrativa de Constantino</i> (2000) <i>Funesto- farsa irreparável em três tempos</i> (1999)
Daniel Araújo	Ator e Professor de língua francesa	<i>Escravos de Jó</i> (2011)

		<i>Made in Taiwan</i> (2010)
Ely Marques	Montador	<i>Deus e o diabo @ terra digital</i> (2011) <i>Déjà Vécu</i> (2009) <i>Kill Jesuíno</i> (2009) <i>O plano do cachorro</i> (2009) <i>Um fazedor de filmes</i> (2006) <i>P4R41B4</i> (2004) <i>Vida urbana nordestina</i> (2003)
Gian Orsini	Assistente de direção e Técnico de som	<i>Campana</i> (2016) <i>Sexta-feira</i> (2015) <i>Catástrofe</i> (2013) <i>Irmãos</i> (2011) <i>A Coisa</i> (2010) <i>Bric-à-brac</i> (2009) <i>Sonata</i> (2009)
Gladson Galego	Ator	<i>Retrato</i> (2013)
Guga Rocha	Técnico de som para cinema e músico	Até o momento pesquisado, não realizou projeto audiovisual de sua autoria
Ian Maffioletti	Assistente de direção e roteirista	<i>Não tão longe</i> (2015) <i>Cova Aberta</i> (2013) <i>Mais denso que sangue</i> (2011)
João Carlos Beltrão	Funcionário público e diretor de fotografia	Até o momento pesquisado, não realizou projeto audiovisual de sua autoria
Mariah Benaglia	Produtora audiovisual	<i>Ã@LIAOFF</i> (2010) <i>Estibordo</i> (2006)
Otto Cabral	Funcionário público e diretor de VT publicitário	<i>Sinésio, o fenômeno</i> (2009) <i>Instrumento de detectar alguma coisa</i> (2007)
Sacha Teixeira	Publicitário	Até o momento pesquisado, não realizou projeto audiovisual de sua autoria

Shiko	Artista Visual	<i>Lavagem</i> (2011)
Tadeu Melo	Arquiteto	<i>Privado</i> (2013) <i>Abrapasta</i> (2011)
Tavinho Teixeira	Ator e escritor	<i>Batguano</i> (2014) <i>Púrpura</i> (2013) <i>Luzeiro Volante</i> (2011)
Thyego Lopes	Publicitário	<i>Seu Pita Social Clube</i> (2006)

Fontes: <http://vermelhoprofundo.com.br>; <http://www.escavador.com/sobre/2883568/anaca-rupert-moreira-cruz-e-costa-agra>; <http://www.escavador.com/sobre/8433241/ana-barbara-ramos-da-silva>; <http://filmesagranel.blogspot.com.br/>. Elaboração: Cristhine Rolim

As atividades profissionais, para além da atuação como realizador audiovisual, dispostas no quadro acima, nos fornecem elementos que confirmam a diversidade dos envolvidos na Cooperativa Filmes a Granel. Entretanto, percebemos que os cooperados desenvolvem atividades relacionadas à área audiovisual.

Para fazer parte da cooperativa, cada realizador deveria ter um projeto a ser desenvolvido e realizado nos moldes propostos pela Filmes a Granel. Inicialmente os projetos consorciados e seus respectivos proponentes são descritos na figura 03 ⁶⁷:

Figura 3 - Realizadores/projetos

Ana Bárbara Ramos

título: *Oferenda*

gênero: documentário

Anacã Rupert Agra

título: *Todas as fitas vermelhas*

gênero: Ficção científica

Arthur Lins

título: *A felicidade dos peixes*

gênero: ficção

Bertrand Lira

título: *O diário de Márcia*

gênero: documentário

Bruno de Sales

título: *A verdade não precisa de enfeite*

gênero: ficção

⁶⁷ Informações retiradas do blog da cooperativa.

Carlos Dowling
título: Appendix
gênero: comédia surreal

Daniel Araújo
título: Escravos de Jó
gênero: ficção

Ely Marques
título: Último Sorriso
gênero: ficção científica

Gian Orsini
título: A Fabulosa história da mulher que engoliu um terremoto
gênero: Surreal

Gladson Galego
título: O homem suave
gênero: ficção de borda

Guga S. Rocha
Título: S.O.S samichungaplanet
gênero: ficção científica

Ian Maffioletti
título: Walkingmovie [provisório]
gênero: drama

João Carlos Beltrão
título: Cartão Postal
gênero: documentário

Mariah Benaglia
título: Azúlea [provisório]
gênero: Ficção/Experimental

Otto Cabral
título: Walter Paparazzo
gênero: documentário

Sacha Teixeira
título: Feliz Natal
Gênero: ficção

Shiko
título: Lavagem
gênero: horror

Tadeu Melo
título: Restaurante
gênero: ficção

Tavinho Teixeira
título: Luzeiro volante
gênero: ficção

Thyego lopes
título: Adeláide
gênero: drama

Fonte: Cooperativa Filmes a Granel. Disponível em: <http://filmesagranel.blogspot.com.br/p/cooperativa.html>

Dentre os projetos que compõe a cartela de filmes da cooperativa, alguns foram iniciados antes de entrar para a Filmes a Granel. No caso do filme *Oferenda*, de acordo com Ana Bárbara⁶⁸, o trabalho havia iniciado em 2008 e a cooperativa foi um suporte e um incentivo para desenvolvimento do projeto. Ainda segundo Ana Bárbara Ramos, o fato de um projeto ter sido iniciado antes de fazer parte da cooperativa não descaracteriza a ideia. Para ela, o que poderia descaracterizar seria a propositura de filmes com uma demanda de recursos para produção muito acima do disponibilizado na cooperativa. O ideal era pensar em um projeto que se adequasse às condições de produção.

Na Paraíba, os filmes produzidos pelo coletivo de realizadores da Cooperativa Filmes a Granel integram a Fase Digital do cinema paraibano. Os aspectos técnicos, a diversidade temática e os modos de produção são elementos que configuram a participação da produção da cooperativa no período que compreende os filmes realizados com a tecnologia digital.

4.2.3 Processo de realização dos filmes

A estrutura de trabalho proposta pela cooperativa tinha um espírito de colaboração e aprendizagem para os iniciantes na área audiovisual, bem como de troca de conhecimento com os mais experientes. A ideia de profissionalização nos moldes “faça você mesmo” pode ser considerada como uma marca do cinema independente no Brasil. Entendemos que mesmo com o recente curso de cinema na Universidade Federal da Paraíba, a existência de um grande número de pessoas que desejam trabalhar com audiovisual, a limitação das vagas disponíveis no curso e muitas vezes a urgência no trabalho prático são fatores que favorecem a continuidade de uma formação não acadêmica, fora dos muros de escolas formais de cinema e audiovisual.

⁶⁸Entrevista concedida pela realizadora Ana Bárbara Ramos à autora da pesquisa em 08/09/2016, gravada em áudio.

O processo de realização dos filmes da Cooperativa Filmes a Granel pretendia seguir uma linha de colaboração entre os integrantes do grupo. As equipes dos filmes poderiam se revezar para suprir as necessidades técnicas de cada filme. Os serviços não tinham remuneração, na maioria das funções. Estabelecia-se uma troca de trabalho, ou seja, um realizador que participava exercendo uma função no filme de outro cooperado poderia contar com a colaboração de outros integrantes do coletivo no seu filme.

Iremos relatar e analisar, a partir dos depoimentos gravados em entrevistas concedidas à autora desta pesquisa, os processos de produção de cada filme do primeiro DVD da cooperativa. Os filmes contidos na primeira coletânea do grupo, produzida em 2012, são quatro curtas-metragens e um longa-metragem: *A Felicidade dos Peixes* (Arthur Lins, 2011); *Escravos de Jó* (Daniel Araújo, 2011); *Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011); *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2011) e o longa-metragem, *Luzeiro Volante* (Tavinho Teixeira, 2011).

A *felicidade dos Peixes*, de Arthur Lins, foi realizado com o valor proposto pela cooperativa, sendo R\$ 1.000,00 (um mil reais) da arrecadação do grupo e R\$ 1.000,00 (um mil reais) do Sebrae. O filme foi realizado em poucas locações, equipe reduzida e equipamentos próprios ou emprestados do NPD (Núcleo de Produção Digital). A etapa de filmagem aconteceu em cinco ou seis dias, de acordo com informações do diretor. A locação principal era um apartamento de um dos amigos do grupo. Na equipe técnica o diretor contou com o trabalho de cinco integrantes da cooperativa, que exerceram funções de técnico de som, direção de fotografia, arte e finalização, incluindo a disponibilização de equipamentos próprios para o filme.

Ressaltamos que além de uma ampla circulação, o filme recebeu os prêmios Energisa de melhor curta-metragem no Cineport 2011, no valor de R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) e prêmio de R\$ 2.000,00 (dois mil reais) referente a melhor curta-metragem no Festival internacional de Belo Horizonte 2012.

O filme de Daniel Araújo, *Escravos de Jó*, teve seu processo iniciado antes de fazer parte da cooperativa. A etapa de produção foi realizada com recursos próprios do diretor e com a colaboração de pessoas que estavam iniciando no cinema e que tinham uma relação de amizade fora do set. Os equipamentos eram emprestados, não houve aluguel de material para as filmagens. O projeto ainda não estava concluído quando se integrou à cooperativa. Após a adesão ao grupo da Cooperativa Filmes a Granel, o diretor fez algumas imagens complementares e iniciou o processo de finalização, com os recursos oriundos da cooperativa.

Nesse mesmo período, inscreveu o projeto no FMC (Fundo Municipal de Cultura) e recebeu um financiamento de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) para concluir o filme.

Segundo Daniel Araújo⁶⁹, a divisão de trabalho em um coletivo audiovisual é bem marcada, com funções especializadas se compararmos à estrutura de um coletivo de teatro.

O espírito que tinha muito na Granel era um pouco de todo mundo aprender um pouco. A ideia era que cada um fosse no filme do outro pra fazer uma função dessas, de eletricista, de produtor, pra entender, pra passar. E eu achava isso muito enriquecedor. Então essa ideia de coletivo que a Granel buscou, eu acho que era muito vanguarda (...) Já que não tinha universidade de cinema, se aprendia mesmo fazendo, participar do filme do outro, sem haver receios, críticas, todo mundo muito receptivo a essa forma independente que a gente criou. Foi uma escola.

O modelo de produção da cooperativa propiciava a integração entre os cooperados e o aprendizado coletivo. Em alguns filmes esse aspecto foi marcante, no caso do filme *Escravos de Jó* e no *Diário de Márcia*. Neste último, o diretor Bertrand Lira inseriu na equipe estagiários da habilitação de Rádio e TV do Curso de Comunicação Social da UFPB em algumas funções, em virtude de sua atuação à época como professor na instituição no referido curso (hoje Lira integra o quadro de professores do curso de Mídias Digitais).

Bertrand Lira entrou na cooperativa com o projeto *O Diário de Márcia*, após a desistência de outro cooperado, pois o número de integrantes já havia sido fechado. Em virtude do surgimento de uma vaga, ele recebeu o convite de Ana Bárbara Ramos e passou a fazer parte do grupo que estava sendo criado. Para a produção do curta-metragem, Bertrand Lira utilizou o valor da cooperativa e do Sebrae, mas também acrescentou R\$ 500,00 (quinhentos reais) de recursos próprios. Este recurso foi utilizado para o pagamento do editor Dasley Bandeira e do finalizador Ely Marques.

Os outros integrantes da equipe não receberam pelo trabalho executado. O produtor executivo e o fotógrafo foram pagos com o valor de uma seção de direitos de exibição recebida pelo filme. Além dos recursos da cooperativa e do Sebrae, o projeto teve apoio de R\$ 1.000,00 (hum mil reais) da Aliança Francesa. O aporte financeiro do filme, basicamente, foi utilizado para a logística de produção e compra de materiais de arte e figurino. Os equipamentos utilizados eram emprestados ou dos profissionais que trabalharam no filme. O equipamento de som era do próprio diretor, que consistia em um microfone amador acoplado

⁶⁹Entrevista concedida pelo realizador Daniel Araújo à autora desta pesquisa em 19/10/2016, gravada em áudio.

diretamente à câmera. A ilha de edição e a câmera pertenciam ao NPD. Um segundo microfone utilizado era de outro cooperado, Bruno de Sales, que auxiliou na gravação de uma das cenas.

O filme *Oferenda*, de Ana Bárbara Ramos, foi realizado com os valores da cooperativa e do Sebrae, cumprindo o modelo de financiamento proposto pela Filmes a Grael. De acordo com a diretora do filme, houve também um pequeno investimento próprio para custear algumas despesas, mas não foi especificada a quantia. A equipe era bem reduzida, composta por quatro integrantes (câmera, assistente de câmera, técnico de som e direção). Apenas o assistente de câmera não era da cooperativa.

O processo de realização do primeiro longa-metragem de Tavinho Teixeira, *Luzeiro Volante*, teve um caráter despretensioso e atípico, mesmo para um modelo de produção alternativo. Segundo o diretor, ele escreveu um pequeno roteiro durante uma viagem que fez para encontrar sua filha. Esse episódio aconteceu antes de fazer parte da Filmes a Grael. O roteiro sofreu diversas alterações e durante a viagem começou a filmar.

Neste processo, diversas pessoas participaram do filme, a fotografia é assinada por três fotógrafos de lugares diferentes, com câmeras diferentes e emprestadas. O som do filme é captado apenas com os microfones das câmeras. Na proposta de uma produção itinerante, o filme foi montado em São Paulo, Fortaleza e João Pessoa. “Onde eu chegava, eu montava”, diz Tavinho Teixeira⁷⁰. Os valores referentes ao recurso da Filmes a Grael passaram a custear despesas com passagens e alimentação no final da produção. De acordo com Tavinho, ninguém da equipe foi remunerado pelo trabalho executado.

A descrição dos processos de produção dos filmes contidos na primeira coletânea da cooperativa nos permite a observação do nível de organização da cooperativa e de seus integrantes no momento de colocar em prática as diretrizes propostas na criação da Filmes a Grael. Percebemos, que dentre os filmes acima descritos, um ponto em comum é a utilização de equipamentos emprestados dos próprios cooperados e de instituições, a exemplo da UFPB, através do NPD (Núcleo de Produção Digital). Em virtude dos poucos recursos, as produções são apoiadas na colaboração mútua e na simplicidade das propostas, mesmo no caso do longa-metragem, que entendemos ser o mais ousado dos projetos pela sua concepção e produção itinerante.

⁷⁰Entrevista concedida pelo realizador Tavinho Teixeira à autora desta pesquisa em 01/10/2016, gravada em áudio.

4.2.4 Distribuição e comercialização

Após a análise da etapa de produção, nos deparamos com as limitações no escoamento para o curta-metragem, principalmente quando consideramos o cenário do mercado exibidor das salas de cinema no Brasil. Sabemos que com as novas tecnologias digitais e a internet, as janelas de exibição foram ampliadas, proporcionando novos modelos de negócio. Para driblar tais questões que restringem as possibilidades de visualização dos curtas-metragens, os realizadores e produtores se organizam para criar soluções. Esse problema faz parte da história do cinema brasileiro e o acompanha em diversas gerações.

A forma de comercialização dos filmes produzidos pela cooperativa também se constitui em um ponto relevante no processo coletivo e independente. A divulgação da produção do grupo aconteceu através da venda dos DVDs produzidos com a coletânea dos filmes. O primeiro DVD foi lançado em 2012 através de um processo de confecção coletiva. Na produção do primeiro DVD estavam envolvidos, Ana Bárbara, Bruno de Sales, Arthur Lins e Ely Marques, este último ficou responsável pela editoração. A primeira tiragem foi financiada pelo Sebrae-PB, que já era parceiro da cooperativa. Foram produzidos dois mil DVDs. A divisão era feita entre os cooperados que tinham filmes no DVD, cada um recebia cem DVDs para venda e o valor arrecadado era revertido para o próprio realizador. O preço médio de venda era de R\$ 15,00 (quinze reais).

Em 2013, a cooperativa lança a segunda coletânea de filmes produzidos pelo coletivo, contendo quatro curtas-metragens. *Catástrofe* (Gian Orsini, 2013); *Cova Aberta* (Ian Abé, 2012); *Lavagem* (Shiko, 2011); *Privado* (Tadeu Brito, 2013). A produção dos DVDs ficou sob o comando de Ian Abé, um dos cooperados. Os custos da confecção dos DVDs foram pagos com recursos da cooperativa, provenientes do prêmio pelo reconhecimento da iniciativa Filmes a Granel, pago pelo Edital de Fomento a Iniciativas Empreendedoras e Inovadoras-categoria Modelos de Gestão da Secretaria da Economia Criativa, em 2012.

Da mesma forma que aconteceu no primeiro DVD, os realizadores receberam cópias e o restante foi colocado à venda pelo valor de R\$ 10 reais. Cada realizador com um filme na coletânea recebeu dez unidades. No total foram confeccionados duzentos exemplares deste segundo DVD da cooperativa.

A Cooperativa Filmes a Granel lançou um *blog*⁷¹ com o intuito de divulgação e comercialização de seus produtos (figura 04). Na página da cooperativa, destacamos no lado direito o acesso a outras informações, identificados como “TV a Granel”, “Loja” e “Cineclube” (figura 05). Nessa perspectiva o grupo caminhou na direção de estratégias de negócio através do uso da internet. Com a TV a Granel e a Loja, a cooperativa se colocou no mercado *online* para disponibilizar seus produtos de forma independente e utilizando os recursos disponíveis.

A possibilidade de venda via internet trabalha na proposição da economia criativa, caracterizando uma iniciativa empreendedora da cooperativa. A ideia era vender *online* os filmes do grupo e outros DVDs que tivessem alguma relação com a cooperativa. Segundo Ana Bárbara Ramos⁷², “a TV tinha como objetivo ser um espaço para divulgar os filmes e tudo o que saísse sobre a cooperativa ou o universo dos coletivos de cinema. Se fosse nos dias atuais seria como ter um canal da cooperativa no *youtube*.” Na TV a Granel, os *teasers* funcionavam como divulgação do material produzido pelo grupo. Através desse canal de comunicação a cooperativa ampliava seu poder de alcance ao público.

A figura 04 apresenta o *layout* da página do grupo na internet que identifica a cooperativa e o principal parceiro, a produtora Pigmento Cinematográfico, conforme podemos observar na presença da logomarca no canto inferior esquerdo da imagem. A arte utilizada na página do blog foi adaptada e utilizada para a confecção do material gráfico referente ao primeiro DVD do grupo, capa e encarte contendo informações a respeito da cooperativa.

⁷¹ <http://filmesagranel.blogspot.com.br/>

⁷² Trecho de entrevista por email concedida à autora da pesquisa, em 01/11/2016.

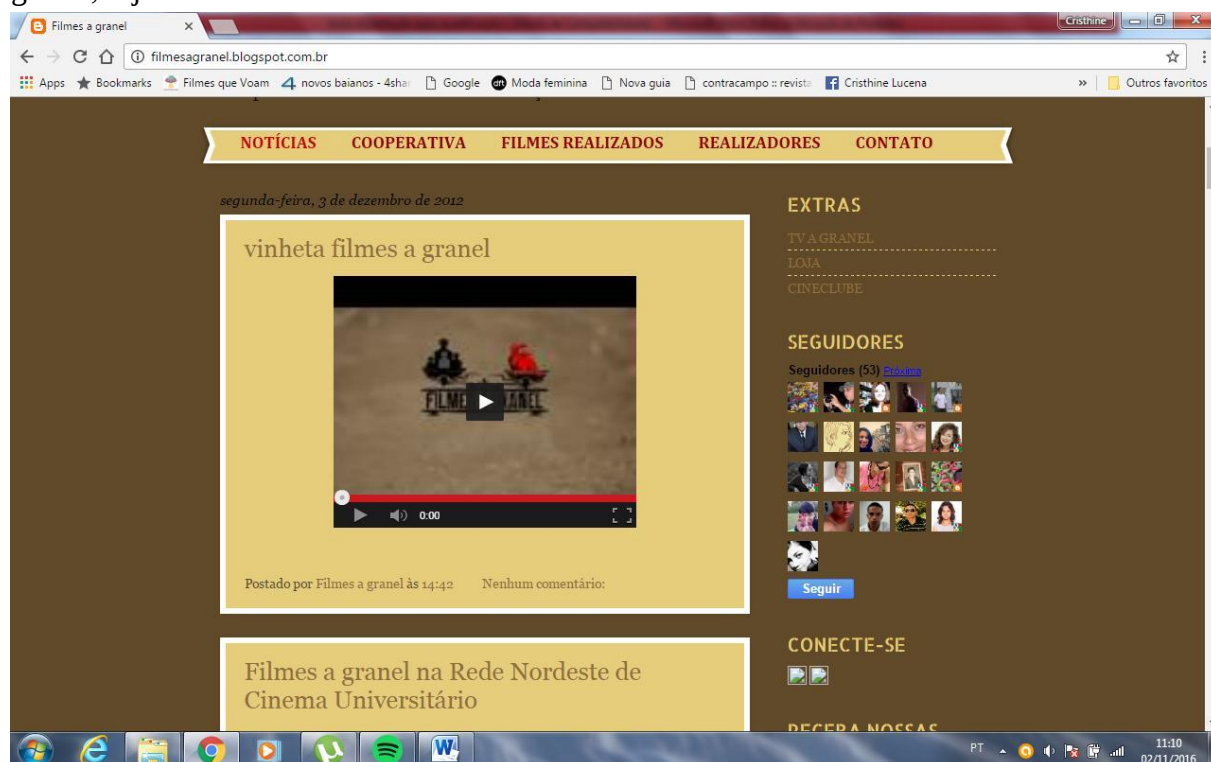
Figura 4 - Blog Cooperativa Filmes a Granel



Fonte: <http://filmesagranel.blogspot.com.br/>

Na figura 05, que segue abaixo, podemos observar a disposição de alguns elementos de divulgação do grupo, a exemplo da vinheta da cooperativa e no canto direito, o acesso à TV a Granel. Visualizamos também o acesso à loja e às informações referentes ao cineclube da cooperativa, bem como as notícias que ficavam disponíveis para o conhecimento de todos que entrassem na página.

Figura 5 - Área do blog que dispõe informações extras da Cooperativa Filmes a Granel- TV a granel; loja e cineclube.



Fonte: <http://filmesagranel.blogspot.com.br/>

A iniciativa da Cooperativa Filmes a Granel estabelece uma conexão entre o cinema paraibano e os diversos festivais independentes. A cooperativa tornou-se uma referência de produção na Paraíba, despertando o interesse de realizadores e curadores de festivais. O modelo de produção proposto pelo grupo consegue apontar para o caminho da coletividade com êxito. Durante o funcionamento da cooperativa, os filmes produzidos representaram um caminho possível para a produção independente. As adaptações necessárias fizeram parte do aprendizado do grupo enquanto coletivo em constante transformação.

Nove projetos apresentados pelos integrantes da Cooperativa Filmes a Granel no momento da formação do grupo não ficaram prontos, mas todos receberam o valor de R\$1.000,00 (hum mil reais), conforme acordado entre os participantes. Foram realizados onze

filmes, com dois DVDs produzidos, contendo nove filmes. Dois filmes realizados pela cooperativa não estão nas coletâneas, são eles: *Gatilho de Prata* (Bruno de Sales, 2014) e *Retrato* (Gladson, 2013). Em conversa com os realizadores que ainda não concluíram seus projetos, observamos que a maioria deles pretende realizar o filme proposto no início da cooperativa.

Sobre os projetos não concluídos apresentamos a seguir os estágios em que cada um se encontra, a partir de informações fornecidas pelos realizadores.

Segundo Anacã Agra⁷³, existe um material do seu projeto filmado e editado, entretanto há uma pendência referente aos arquivos de som, o que impossibilitou a conclusão do filme. Carlos Dowling⁷⁴ pretende filmar no mês de maio deste ano. O curioso é que, segundo o realizador, o valor recebido da cooperativa viabilizou a realização de nove curtas-metragens inspirados no livro *Afagos*, de José Rufino. Esse projeto foi desenvolvido na UFPB com os alunos do curso de cinema e em breve estará disponível na internet.

Outro projeto inacabado é o de Otto Cabral⁷⁵, segundo o realizador, existe um material filmado, mas ainda não editado. O filme irá se chamar *Diante da dor dos outros*. De acordo com Guga Rocha⁷⁶, o seu projeto passou pela etapa de captação e edição em 2011, resultando em um primeiro corte, mas não considera finalizado. O material é utilizado pelo realizador em performances sonoras.

No caso de Ely Marques⁷⁷, o projeto original se transformou em outro projeto, chamado DNAM, que será realizado com aporte financeiro via edital público municipal. Mariah Benaglia e Sacha Teixeira ainda não filmaram seus projetos. Sobre os projetos de Thyego Lopes e João Carlos Beltrão não foi possível obter informações, apesar das tentativas de contato com estes realizadores.

Para além dos projetos individuais, o grupo havia sinalizado a produção de um longa-metragem com roteiro coletivo. Este filme teria como fonte de recurso o prêmio recebido da Secretaria da Economia Criativa em 2012, no valor de R\$ 20.000,00 (vinte mil reais).

⁷³Entrevista concedida pelo realizador Anacã Rupert Agra à autora desta pesquisa em 06/04/2017, via rede social.

⁷⁴Entrevista concedida pelo realizador Carlos Dowling à autora desta pesquisa em 09/03/2017, via rede social.

⁷⁵Entrevista concedida pelo realizador Otto Cabral à autora desta pesquisa em 09/03/2017, via rede social.

⁷⁶Entrevista concedida pelo realizador Guga Rocha à autora desta pesquisa em 09/03/2017, via rede social.

⁷⁷Entrevista concedida pelo realizador Ely Marques à autora desta pesquisa em 09/04/2017, via rede social.

Entretanto, até o momento a ideia permanece sem cronograma de execução e parte do recurso foi utilizada para custear a produção do segundo DVD do grupo, lançado em 2013.

A gestão e planejamento das ações do grupo se mostraram como pontos de fragilidade. A TV a Granel não teve continuidade por ausência de equipe para administrar as postagens do grupo, ocorrendo o mesmo com o *blog*. As questões de acompanhamento e organização dos trâmites para o funcionamento da cooperativa constituíam-se numa tarefa difícil, visto que poucas pessoas se dedicavam a essas ações.

Diante da análise dos processos envolvidos na cooperativa, percebemos que as características de filmes urgentes, modelo de financiamento e tempo de existência pré-determinado a identifica como um modelo de produção distinto de outros coletivos observados nesta pesquisa.

4.2.5 Festivais e premiações dos filmes do primeiro DVD do grupo

Os produtos da Cooperativa Filmes a Granel renderam boa repercussão em festivais e mostras. Na tabela 06 apresentamos a circulação e os prêmios recebidos pelos primeiros filmes do grupo.

Tabela 6- Festivais e premiações dos filmes do primeiro DVD da Cooperativa Filmes a Granel

Filme	Festival	Cidade	Ano	Prêmios
<i>A Felicidade dos Peixes</i>	14º Mostra Goiânia Curtas	Goiânia	2014	
	Mostra filme Livre	São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília	2011	Troféu Filme Livre
	Cine Esquema Novo	Porto Alegre	2011	
	6º Mostra de Cinema de Ouro Preto	Ouro Preto - MG	2011	
	Curta Cinema	Rio de Janeiro	2011	
	Cineport	João Pessoa	2011	Prêmio Energisa de Melhor curta-metragem
	Matizes da Sexualidade	João Pessoa	2012	

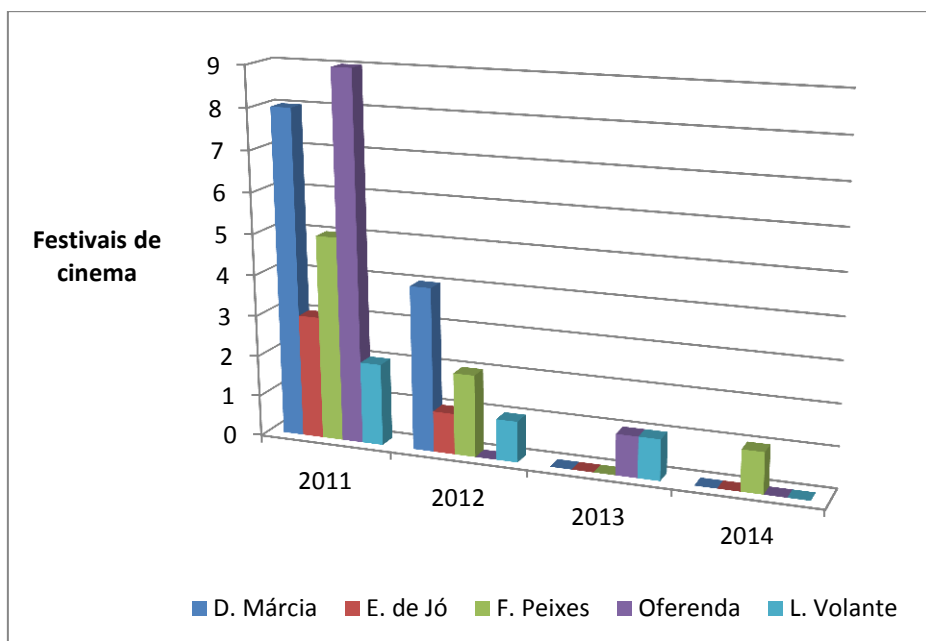
	13º Festival Internacional de Curtas de BH	Belo Horizonte	2012	Prêmio de melhor curta-metragem
<i>O Diário de Márcia</i>	VI Comunicurtas	Campina Grande - PB	2011	
	V Cineport	João Pessoa -P B	2011	
	III Festival do Filme Etnográfico do	Recife	2011	
	III Mostra de Filmes Temáticos Matizes da Sexualidade	João Pessoa	2011	
	5º For Rainbow, festival de cinema e cultura da diversidade sexual	Fortaleza	2011	Prêmio Especial do Júri do 5º For Rainbow
	19º Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual	São Paulo	2011	
	2º Close - Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual	Porto Alegre	2011	
	7º FestAruanda do Audiovisual Brasileiro	João Pessoa -P B	2011	
	28es Reflets Du Cinéma Ibérique et Latino-américain	Lyon – France	2012	
	II Curta Coremas – Festival do Audiovisual	Coremas-PB	2012	Melhor Direção de Documentário
	14º Thessaloniki International LGBT Film Festival-Q	Tessalônica, Grécia.	2012	
	VII Cinema Mostra Aids	São Paulo	2012	
	Cineport	João Pessoa	2011	Prêmio de menção honrosa
	CineOP-	Ouro Preto - MG	2011	
	Forum Doc-		2011	
	Festival Internacional de Cinema de São Paulo-	São Paulo	2011	
	11ºGoiana Mostra Curtas	Goiana	2011	

<i>Oferenda</i>	Festival de Cinema Femina	Rio de Janeiro	2011	
	Curta Cinema	Rio de Janeiro	2011	
	VI Mostra Cinema e Direitos Humanos	João Pessoa	2011	
	III Festival Etnográfico do Recife	Recife	2011	
	Festival de Artes de Areia	Areia - PB	2013	
<i>Luzeiro Volante</i>	Cine Esquema Novo	Porto Alegre	2011	
	VII Panorama Internacional Coisa de Cinema	Salvador	2011	
	Mostra do Filme Livre-	São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília	2013	
	Mostra Cinema de Garagem	Rio de Janeiro	2012	
<i>Escravos de Jó</i>	Festival de Triunfo	Triunfo - PE	2011	
	Cineport	João Pessoa	2011	
	Comunicurtas	Campina Grande - PB	2011	
	Curta Cuité	Cuité - PB	2011	

Fonte: sites, blogs, portais de notícias e informações fornecidas pelos realizadores.
Elaboração: Cristhine Rolim

O gráfico 04, segue abaixo para melhor visualização do desempenho dos filmes da cooperativa.

Gráfico 4 - Desempenho em festivais dos filmes da Cooperativa / ano



Fonte: sites, blogs, portais de notícias e informações fornecidas pelos realizadores.
Elaboração: Cristhine Rolim

Observamos que a carreira de circulação dos filmes tende a diminuir, em virtude de alguns festivais exigirem ineditismo e pelo próprio tempo de vida útil no circuito. Diante deste gráfico verificamos a tendência de poucos anos de circulação dos filmes e a importância das novas janelas de exibição para prolongar a vida do curta-metragem

4.2.6 Uma análise de produção

Propomos uma análise sob a ótica da produção dos filmes. A partir da observação dos filmes sobre os aspectos relacionados às condições de produção é possível identificarmos alguns elementos que se destacam nos filmes da Cooperativa Filmes a Granel, encontrados no primeiro DVD do grupo.

Quando tomamos como ponto de partida a narrativa, podemos perceber que são filmes de personagens em cenários urbanos, facilitando a produção, pois evita grandes deslocamentos da equipe e despesa com hospedagem. Este aspecto não contempla o filme *Luzeiro Volante*, que é filmado no interior de São Paulo e Foz do Iguaçu.

A temática encontrada nos filmes é variada, encontramos a solidão, no caso do filme *A Felicidade dos Peixes*, tema também presente na longa-metragem, *Luzeiro Volante*. A religiosidade é tema principal no filme *Oferenda* e em *Escravos de Jó*, estando presente

também, mas de forma secundária no *Diário de Márcia*. As temáticas apresentadas nos filmes favorecem também o trabalho de produção, pois não exigem grandes efeitos especiais ou grandes aparatos técnicos para a etapa de filmagem.

Na perspectiva estética, alguns filmes, a exemplo do curta-metragem *Escravos de Jó* e do longa-metragem *Luzeiro Volante*, apresentam uma variedade de textura na imagem, em virtude da utilização de mais de um tipo de câmera durante a etapa de filmagem. O resultado não foi uma escolha estética, já que segundo relato dos diretores, as câmeras foram emprestadas e nos momentos que não tinham a mesma câmera, filmava-se com a que estava disponível.

Para Arthur Lins, diretor do filme *A Felicidade dos Peixes*, um ponto de intersecção estética entre os filmes da cooperativa, “é uma certa economia narrativa. Uma busca por um naturalismo na ficção”. Assim, podemos destacar que para redução de custos de produção, buscou-se também a simplicidade na etapa de filmagem, considerando as limitações de equipamentos.

O corpo técnico era formado, na maior parte, pelos próprios cooperados e seus equipamentos, não havendo remuneração do trabalho. A utilização de estagiário também constitui uma opção que auxilia na execução do projeto e contribui para a formação de novos profissionais da área. O tempo de filmagem era pensado, considerando as condições existentes e os recursos disponíveis, portanto tentava-se reduzir a necessidade de dias de filmagem.

A dicotomia da criatividade e das condições de produção se constituem como prerrogativas para a existência de qualquer cinema independente. Cabe ao diretor e seus colaboradores administrarem a produção da melhor maneira, sem prejuízos artísticos para o filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de uma intensa pesquisa, percebemos que há muito a se explorar no estudo deste universo da produção audiovisual. Essa realidade se apresenta em constante transformação. Aqui buscamos compartilhar as reflexões e verificações encontradas sobre as questões propostas neste debate. Assim, trilhamos um caminho que deve servir de estímulo para outras contribuições científicas e culturais sobre as estratégias alternativas de produção no cinema brasileiro contemporâneo. Ressaltamos também a importância da continuidade na investigação sobre a produção da Paraíba.

Apresentamos no decorrer desta dissertação um levantamento histórico e pontual do cinema paraibano, bem como a análise do que denominamos de Fase Digital. Para tanto, recorremos a depoimentos de pessoas que fazem parte do cinema paraibano, de informações disponíveis em *sites*, *blogs*, artigos e da bibliografia diretamente relacionada ao tema. Parte das informações a respeito dos filmes produzidos entre 2005 e 2015 foi obtida em sites de festivais e em coletâneas de DVDs produzidos pela ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas-seção Paraíba) e pela Funesc (Fundação Espaço Cultural da Paraíba). As falhas de memória de alguns dos protagonistas desta história se confundem com as lacunas deixadas pelos registros históricos de uma época ainda em curso.

O nosso recorte ilumina as questões relacionadas aos modos de produção no cinema, com ênfase nos coletivos audiovisuais. Assim, utilizamos o caso paraibano da Cooperativa Filmes a Granel como representante para esta pesquisa. Frente ao desejo de realização artística e ao acesso às ferramentas da tecnologia digital, grupos de amigos e/ou profissionais se unem para a concretização de seus projetos. Observamos que esse fenômeno possibilita a inserção de pessoas neste universo, antes limitado a cineastas profissionais. O reflexo disso é a considerável pluralidade da produção cinematográfica brasileira com diferentes olhares, assim como suas particularidades no modo de realizar os filmes.

Nesta trajetória, identificamos uma transformação no setor cinematográfico e audiovisual do Brasil, com reflexos na produção da Paraíba. Para tal, exploramos os temas que dizem respeito ao contexto local, como o panorama histórico do cenário cinematográfico do estado, os festivais de cinema, o processo de interiorização da produção, a formação profissional, o financiamento público para o setor audiovisual e o levantamento da produção paraibana de 2005 a 2015.

O passeio histórico pelo contexto econômico do cinema e do audiovisual brasileiro proporcionou uma estrutura basilar para a reflexão sobre condições atuais da produção cinematográfica. Notamos o surgimento de novas janelas de difusão, o aumento de financiamentos públicos e a descentralização da produção.

Neste cenário, destacamos a Paraíba e sua produção contemporânea, revelando parte da história desta cinematografia inserida na produção independente do Brasil. Podemos sugerir que a ampliação do investimento na Paraíba sofreu influência de quatro fatores: o processo de profissionalização do setor cinematográfico e audiovisual; a majoração quantitativa e qualitativa dos filmes produzidos; o crescimento do circuito de exibição para as produções locais e o fortalecimento das políticas públicas nas instâncias municipal, estadual e federal.

Sobre a viabilidade financeira dos coletivos e o fomento de uma indústria cinematográfica brasileira, podemos deduzir que os modelos de produção independentes para curtas-metragens se configuram como uma estratégia para a execução de projetos. Afirmamos que tais projetos são experiências importantes no exercício do fazer cinematográfico mesmo em condições inadequadas de produção.

Percebemos também que a ausência de instituições parceiras dificulta a realização da maioria dos filmes neste modelo, visto que o empréstimo de equipamentos é fundamental para a redução de custos do projeto. Observamos também que este modo de produção é inviável para a manutenção de uma cadeia produtiva. Trabalhos coletivos que dispõe de aporte insuficiente para o pagamento das despesas da equipe é uma prática de mercado que desvaloriza o profissional no campo audiovisual. Todavia, ressaltamos o potencial do valor simbólico que a atuação dos coletivos promove no setor, além dos possíveis resultados que esta produção pode gerar.

Inferimos que o cinema independente, produzido por coletivos, antecede à existência de uma indústria de cinema em algumas regiões do país. Este modelo de produção autônomo fornece elementos para o amadurecimento artístico e técnico e posteriormente a inserção dos profissionais no mercado de produção audiovisual.

Na Paraíba observamos a ausência de uma estrutura robusta de produção audiovisual. O segmento de produtoras e realizadores locais passam por um processo de organização e profissionalização para atender as demandas atuais do mercado audiovisual. Em contraponto, o protagonismo quantitativo de produção para a indústria cinematográfica e audiovisual está

localizado na região sudeste. De acordo com dados da Ancine, 79,8% da produção de longas-metragens lançada em 2014 advém de produtoras localizadas nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Consideramos que a indústria cinematográfica e audiovisual no Brasil apresenta progressos, entretanto a questão do mercado exibidor se configura no gargalo do setor. Raras são as produtoras de cinema no Brasil que conseguem se retroalimentar economicamente através da arrecadação das bilheterias. A partir da política de retorno para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) o sucesso de um filme na bilheteria contribui para o fortalecimento da cadeia produtiva. Nesta perspectiva, os filmes com pretensão majoritariamente comercial têm um papel importante no fomento do setor, através do repasse de parte da arrecadação para o FSA.

Entendemos que neste processo o cinema independente contribui com a indústria por diversificar a cartela de filmes do cinema nacional, contribuindo para a formação de público. A consolidação do processo de industrialização no setor audiovisual depende das transformações de base econômica ocorridas nos últimos anos e o surgimento de novos modelos de negócio que movimentam o mercado.

Avaliamos que as políticas de fomento e o crescimento do investimento público no setor caracterizam uma mudança importante na economia. A Lei da cota de tela e a Lei da TV paga são destaques entre as políticas públicas que valorizam o produto nacional. Nesta conjuntura, outro fator importante se refere à utilização das novas tecnologias na ampliação das janelas de exibição. Desta maneira, acreditamos que existe uma indústria cinematográfica e audiovisual no Brasil, com suas especificidades, em processo de desenvolvimento.

Por outro lado, a dificuldade econômica é o elemento responsável pela precariedade técnica e ao mesmo tempo, reforça os laços afetivos fundamentais no cinema independente brasileiro. Este conjunto de fatores acaba por estimular a equipe para solucionar problemas nas três fases da produção (pré-produção, produção e pós-produção). Muitas vezes busca-se a simplicidade material no *set* de filmagem.

No campo técnico, a tecnologia atua como facilitadora nos processos criativos. No caso dos coletivos o primor técnico se molda com o fazer artístico, e o ambiente é de mútuo aprendizado. Aqui é onde mora o grande trunfo dessa geração de realizadores paraibanos que, impulsionados pela indústria cinematográfica em expansão no Brasil, a tradição de uma

escola desbravadora e o barateamento dos meios de produção, aspiram repensar o cinema, enquanto ofício de arte, técnica e economia.

Foi possível elencar o campo afetivo como o ponto de convergência encontrado nos coletivos pesquisados. As relações de amizade e afinidades estéticas e ideológicas, que vão além do compromisso profissional, diferenciam esses grupos de produtoras audiovisuais. Estas produzem trabalhos com interesse, na maioria das vezes, apenas comercial. Outro ponto importante percebido nos coletivos é a prioridade na realização dos projetos de seus integrantes. Ou seja, mesmo que prestem serviço em produções externas, os projetos oriundos do grupo têm a preferência de execução. Diferente de uma produtora comercial em que a função da empresa é produzir filmes de terceiros e é obrigatoriamente remunerada para isso.

Nossa reflexão demonstrou que os laços afetivos extrapolam os limites do *set* de filmagem e são elementos importantes na identidade dos coletivos audiovisuais. Percebemos que em diversos períodos da produção cinematográfica a afetividade exerce uma força sobre a criação e a realização coletiva, principalmente quando nos referimos ao cinema independente, fora dos padrões industriais.

A respeito do nosso estudo de caso, verificamos o protagonismo de alguns integrantes da Cooperativa Filmes a Granel no cinema da Paraíba. Após a experiência no grupo, podemos perceber um amadurecimento profissional dos seus partícipes. As produções posteriores seguem a tendência de migração de alguns realizadores de curta-metragem para a produção de longa-metragem.

Arthur Lins encontra-se em fase de pré-produção do seu primeiro longa-metragem, com pretensão de lançamento no circuito de salas de cinema. Tavinho Teixeira está na pré-produção do seu terceiro longa-metragem. O seu segundo filme, chamado *Batguano*, foi produzido com um orçamento baixíssimo. Contou com a cooperação de profissionais, seguindo a lógica colaborativa para a realização do projeto. O orçamento disponível para o *Batguano* era proveniente de dois editais públicos locais, totalizando um valor de R\$ 57.000,00 (cinquenta e sete mil reais). Além do aporte dos editais, o diretor complementou o montante com recursos próprios.

No âmbito da formação, o curso de cinema da UFPB tem em seu quadro de professores dois cooperados da Filmes a Granel, Carlos Dowling e Arthur Lins. Eles utilizam a experiência na cooperativa para promover o debate e estimular novos realizadores. Ana

Bárbara Ramos, integrante do grupo, também atua na área de cinema e educação. É professora no Cearte (Centro Estadual de Arte da Paraíba), ministrando cursos, minicursos e palestras.

Depois de observar, entender e tipificar os aspectos primordiais do modo de produção no cinema paraibano, não podemos deixar de extrair as coincidências com o próprio desenvolvimento do cinema brasileiro. Dentre os três aspectos que classificamos como tripé forjador do modo de produção, o campo afetivo, técnico e econômico, é este último o que exerce maior influência sobre os demais. Porém, são exatamente as dificuldades nesse campo que águam a semente da criatividade e da inovação na realização cinematográfica. Aspecto que na Paraíba ocorre, como aconteceu, por exemplo, no movimento do Cinema Novo e do Cinema Marginal no Brasil. Um modo de produção que se refaz de outros e é realizado com poucos recursos e muita disposição.

Podemos concluir que o estudo de caso da Cooperativa Filmes a Granel aponta uma solução possível. Inviável financeiramente em curto prazo, contudo com potencial que repercutiu em larga medida no fazer cinematográfico. Uma experiência que permanece pulsante e servindo de referência para novos realizadores e grupos.

Pela complexidade do fenômeno estudado foi necessário realizar escolhas. Assim, elementos que fazem parte da cena paraibana e não foram relatados com o aprofundamento devido, a exemplo do movimento cineclubista e do papel do Fórum Audiovisual da Paraíba. Tais componentes são relevantes para o processo de desenvolvimento do cinema e audiovisual no estado.

Finalizamos afirmando que a investigação aqui proposta sobre o cenário estudado se abre para novas investidas de outros pesquisadores que podem contribuir com o espaço de reflexão proposto neste texto. Certamente há outros caminhos a serem percorridos para o aprofundamento do tema e pretendemos continuar pesquisando nesta área que muito nos instiga.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Edgard de. **História da TV brasileira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (Orgs.). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho? : ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho**. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. **Cinema e Encenação**. Lisboa, PT: Saraiva, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro**. Revista ALCEU. - v. 10 - n. 20 - p. 116 a 125 - jan./jun. 2010 Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf. Acesso em: 13/05/2016.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2004.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas, vol. I**— magia e técnica, arte e política. Editora Brasiliense, 1985.

BERTINI, Alfredo. As características gerais do mercado audiovisual brasileiro: uma análise preliminar pela óptica da demanda. In: MORAES, Geraldo (Org.). **O cinema de amanhã**. Brasília: Congresso Brasileiro de Cinema e Coalizão Brasileira pela Diversidade Cultural. 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BUTCHER, Pedro. **A dona da história**-origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CARNEIRO, Gabriel. O sufoco dos independentes. In: **Revista do Cinema**. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2013/06/o-sufoco-dos-independentes/>. Acesso em: 27/03/2016.

COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (Orgs.). **Capitalismo cognitivo-trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: **MOT A**, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1974. p. 283-284.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo (Orgs.). **Capitalismo cognitivo-trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

DIOGO, Ligia. Pequena história do vídeo analógico: um primeiro passo para refletir sobre os vídeos digitais encontrados na internet. In: **CAMBIASSU** – Edição eletrônica- Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - São Luís - MA, Julho/Dezembro de 2011 - Ano XIX - Nº 9

EARP, Fábio Sá; SOUZA, Rodrigo Guimarães e. Incentivando a produção de “blockbusters” no Brasil. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e Economia Política**. São Paulo. Escrituras Editora, 2009.

FALCONE, Fernando Trevas. Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (Orgs.). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

GAMA, Filipe Brito. **O documentário contemporâneo da Paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, 2013.

GARCIA, Santiago Naliato. **A nossa telinha: a TV brasileira e seu desenvolvimento, do preto e branco ao digital, a partir de políticas públicas e comerciais**. Disponível em: <http://celacom.fclar.unesp.br/pdfs/80.pdf>. Acesso em 15/03/2016.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico] - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 6).

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Campinas, SP: Papirus, 2016.

GERBASE, Carlos; RUY, Karine. **Cinemas além do sistema** – experiências de independência e baixo orçamento na cinematografia brasileira. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual>. Acesso em: 02/03/2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZAGA DE LUCA, Luiz Gonzaga. **Cinema digital**: um novo cinema? São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

HINGST, B. **Cinema, globalização e mercado**. In: Líbero, Ano XI, nº 22, dez.2008. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Cinema-globaliza%C3%A7%C3%A3o-e-mercado.pdf> Acesso em 02/06/2016.

HOINEFF, Nelson. **A nova televisão**- desmassificação e o impasse das grandes redes. – Rio de Janeiro: Comunicação Alternativa: Relume Dumará, 1996.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos – São Paulo: Sumus, 2015.

_____. **Leis de incentivo para o audiovisual**-como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2013.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JANNUZZI, Felipe. **Panorama da distribuição do conteúdo audiovisual no Brasil e as suas novas janelas**: estudo de caso da Netflix. Disponível em: <http://grupo-ecausp.com/digicorp/wp-content/uploads/2014/03/FELIPE-JANNUZZI1.pdf>. Acesso em: 26/12/2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica no Brasil. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, 2002.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**- das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia; CALAZANS, Janaína Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. In: **Matrizes**. V.9 - Nº 2 jul./dez. 2015 São Paulo – Brasil. p. 237-256.

LIMA, Dellani. Cinema inclassificável, urgente e afetivo. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LIMA, Solange. A produção independente no cinema brasileiro. In: MORAES, Geraldo (Org.). **O cinema de amanhã**. Brasília, 2008.

LYRA, Bernadette. Cinema e audiovisual: cinco anotações. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Dezembro de 2005- 2/13. Disponível em: <http://www.compos.com.br/e-compos> Acesso 12/08/2016.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: o super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (Orgs.). **Cinema e memória**: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013.

LUCCA, Luiz Gonzaga Assis De. **A hora do cinema digital**: democratização e globalização do audiovisual. Imprensa Oficial. São Paulo, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MACHADO Jr, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: Espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (Orgs.). **Cinema e Memória**: O super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MASSAROLO, João Carlos; ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares. A indústria audiovisual e os novos arranjos da economia digital. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo. Escrituras Editora, 2010.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo. Escrituras Editora, 2010.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. In: **Recôncavos-Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras** vol. 3 (1) 2009.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MELO, Luiz Alberto Rocha. **Cinema independente no Brasil**: anos 1940-50. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf. Acesso em: 02/12/2016.

MENDONÇA, José Luz Riodades de. **Cinema e Indústria**: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro. 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22072009-183038/pt-br.php>. Acesso em: 23/02/2014.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. In: **Revista Cinética**. Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> Acesso em 06/12/2013.

NUDELIMAN, Sabrina; PFEIFFER, Daniela. Novas janelas. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e mercado**. São Paulo. Escrituras Editora, 2010.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de cinema na Paraíba: tradições e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (Orgs) **Cinema e Memória**: O super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a *mis en scène***. São Paulo: L.C.G Oliveira Jr., 2010. 161p. Dissertação (mestrado) – Departamento de cinema, rádio e televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PEARSON, Roberta E. e SIMPSON, Philip. **Critical dictionary of film and television theory**. Londres e Nova York: Routledge, 2001.

PORTO, Ed; ROLIM, Cristhine. **A difusão de curtas-metragens no Brasil: o caso do aplicativo Indie Cine**. In: Sistemas audiovisuais e interfaces multimídia. Ed Porto (Org.). – Curitiba: Appris, 2016.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973) a representação em seu limite**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1987.

_____. O lugar do cinema. FABRIS, Maria Rosária; SILVA, João Guilherme Barone e outros (Orgs.) **SOCINE III, Estudos de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

ROLIM, Cristhine Lucena. **Modelos de produção audiovisual no Brasil**- um recorte sobre a tendência da produção coletiva no cinema contemporâneo independente. Monografia (especialização em Gestão e Produção Cultural) – Universidade Federal de Campina Grande, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. Editora Perspectiva S.A. 2002.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **As políticas culturais e o Governo Lula**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011. 96 p. – (Brasil em debate; v.5)

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS-DUISENBERG, Edna dos. A economia criativa e a indústria cinematográfica na sociedade contemporânea. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e economia política**. São Paulo: Escrituras, 2009.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. O cinema independente americano. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SILVA, Hadija Chalupeda. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

TRINDADE, Teresa Noll. **Documentário e mercado no Brasil**- da produção à sala de cinema. São Paulo: Alameda, 2014.

WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. Nova York: Schoken Books, 2004.

Sites pesquisados

<http://filmesagranel.blogspot.com.br/p/cooperativa.html>. Acesso em: 13/07/2015

<http://www.ancine.gov.br/>. Acesso em: 20/08/2015

http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/EstudoTVAberta_versao_publicacao.pdf. Acesso em: 20/08/2015

<http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 20/08/2015

<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>. Acesso em: 21/09/2015

<http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revista-rcm-web-filmeb.pdf>. Acesso em: 20/08/2015

<http://www.kinoforum.org/curtaemercado/>. Acesso em: 20/09/2015

<http://www.canalocubo.com/>. Acesso em: 02/10/2015

<http://cinepbmemoria.com.br/o-projeto/>. Acesso em: 02/10/2015

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,filmes-do-caixote-um-coletivo-criativo-imp-,1035499>. Acesso em: 02/03/2016

<http://www.ufpb.br/content/edi%C3%A7%C3%A3o-2016-do-via%C3%A7%C3%A3o-para%C3%ADba-leva-oficina-de-cinema-para-o-cariri-paraibano>. Acesso em: 15/04/2016

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/audiovisual-em-compasso-de-espera-1.1612946>. Acesso em: 18/05/2016

<http://penc.achanoticias.com.br/secultfundarpe-divulgam-lista-de-filmes-inscritos-no-4-festival-de-cinema-de-triunfo/>. Acesso 13/04/2016

<http://www.fic.pb.gov.br/>. Acesso em: 24/09/2016

<http://paraiba.pb.gov.br/cultura/asecretaria/>. Acesso em: 24/09/2016

<http://revistadecinema.uol.com.br/2015/06/do-coletivo-a-produtora/>. Acesso em: 25/09/2016

<http://revistadecinema.uol.com.br/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/>. Acesso em: 22/10/2016

<https://www.clickpb.com.br/cultura/programacao-do-cineport-ja-foi-divulgada-veja-135352.html>. Acesso em: 04/11/2016

<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/funjope/fmc/>. Acesso em: 04/11/2016

<http://www.culturaemercado.com.br/site/crowdfunding/projetos-audiovisuais-das-faculdades-para-as-telas-via-financiamento-coletivo/>. Acesso em: 13/12/2016

<http://curtacinema.com.br/arquivo/2011/mostra/panorama-nacional/>. Acesso em: 13/02/2017

<http://www.srzd.com/entretenimento/divulgada-a-programacao-da-6a-mostra-de-cinema-de-ouro-preto>. Acesso em: 23/02/2017

<http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2011/09/tropa-de-elite-2-leva-quatro-premios-no-cineport-veja-outros-ganhadores.html/>. Acesso em: 13/04/2017

http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/noticia/67485_matizes-da-sexualidade-estreia-hoje-no-espaco-cine-digital/. Acesso em: 13/04/2017

<http://serradecuete.blogspot.com.br/2011/08/filme-degradacao-das-almas-de-ismael.html>. Acesso em: 13/04/2017

<http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2011/08/cineport-divulga-lista-de-filmes-selecionados-para-festival-na-pb.html>. Acesso em: 13/04/2017

<http://www.wscom.com.br/entretenimento/noticias/cinema/curta+paraibano+escravos+de+jo+e+lancado+nesta+5+feira+em+joao+pessoa-111585>. Acesso em: 13/04/2017

<http://penc.achanoticias.com.br/secultfundarpe-divulgam-lista-de-filmes-inscritos-no-4-festival-de-cinema-de-triunfo?pagina=5>. Acesso em: 13/04/2017

<http://ciniesp.blogspot.com.br/2011/09/ofrenda-ana-barbara-ramos.html>. Acesso em: 14/04/2017

Referências dos DVDs/coletâneas

Filmografia

Coletânea DVD FILMES A GRANEL. Brasil. 2011. 2 DVDs, vol.1, 151 min. NTSC, cor.

Coletânea DVD CINEMA ADENTRO- interiorização audiovisual na Paraíba. Brasil. 3 DVDs, vol.3, 122min. NTSC, cor.

Coletânea DVD A MÁQUINA VIROU. Brasil. 1 DVD, 85min. NTSC, cor e p&b.

Coletânea DVD CURTAS PB NA TELA. Brasil. 2014. 4 DVDs, 439 min. NTSC, cor e p&b.

Coletânea DVD PANORAMA DO CURTA-METRAGEM PARAIBANO. Brasil. 2014. 7 DVDs, aprox.. 565 min. NTSC, cor e p&b.

Entrevistas

Carlos Dowling- Ex-presidente da ABD-PB, cooperado da Filmes a Grael e professor do curso de Cinema da UFPB

Bertrand Lira- cooperado da Filmes a Grael e professor do curso de Mídias Digitais da UFPB

Tavinho Teixeira- cooperado da Filmes a Grael

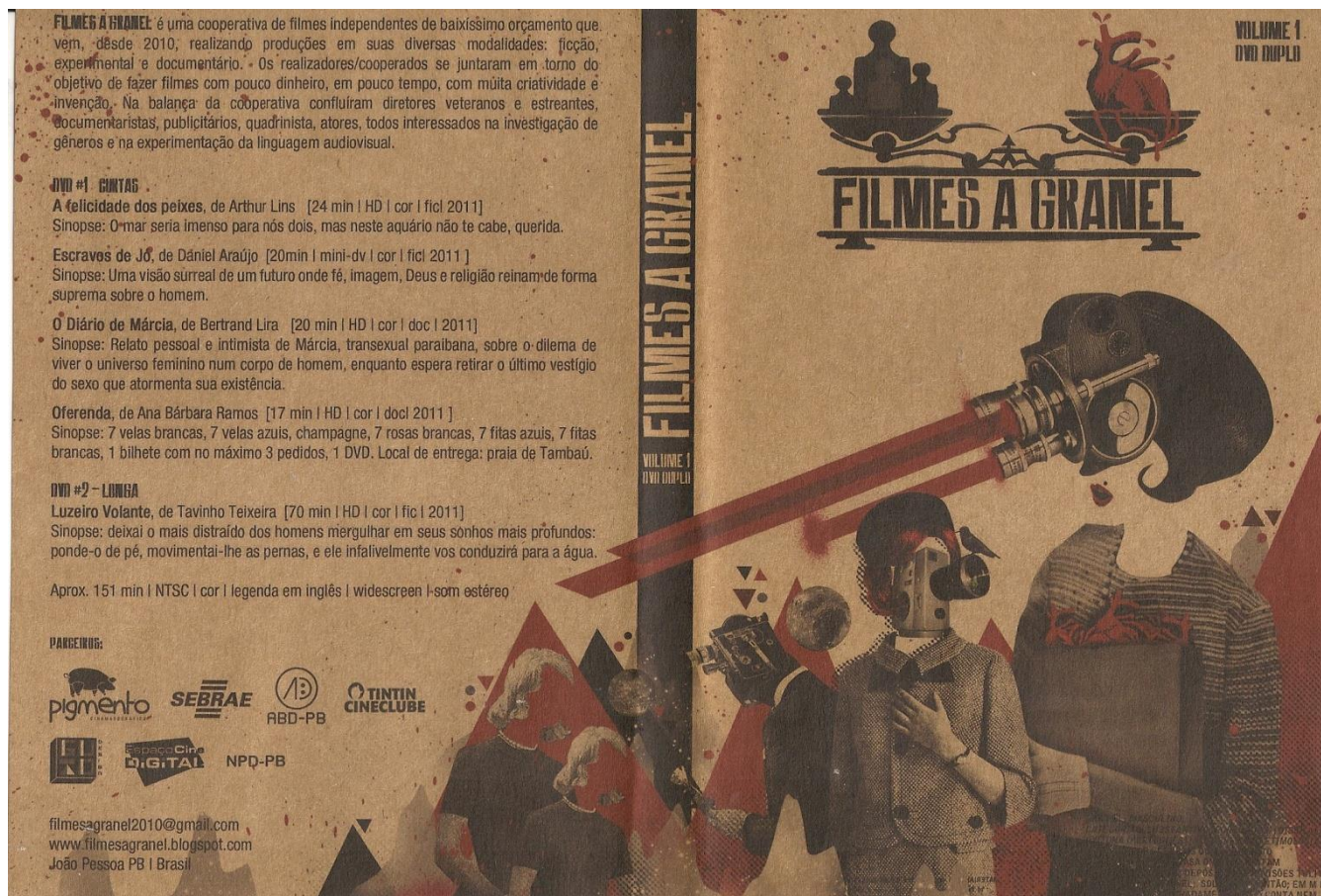
Ana Bárbara Ramos- cooperada da Filmes a Grael

Daniel Araújo- cooperado da Filmes a Grael

Ian Abé- cooperado da Filmes a Grael

Arthur Lins- cooperado da Filmes a Grael e professor do curso de Cinema da UFPB

Anexo 1- Capas DVDs da Cooperativa Filmes a Granel



Layout da capa do Primeiro DVD da Cooperativa Filmes a Granel.

Fonte: Acervo pessoal da autora da pesquisa



Layout da capa do segundo DVD da Cooperativa Filmes a Granel.

Fonte: Acervo Cooperativa Filmes a Granel

Anexo 2- Encarte contendo informações da cooperativa que acompanha o primeiro DVD da Filmes a Granel



Encarte frente

A COOPERATIVA

A **FILMES A GRANEL** é uma cooperativa de filmes independente de baixíssimo orçamento que vem, desde 2010, realizando filmes em suas diversas modalidades: ficção, experimental e documentário.

Os realizadores/cooperados se juntaram em torno do objetivo de fazer filmes com pouco dinheiro, em pouco tempo, com muita criatividade e invenção. Na balança da cooperativa confluíram diretores veteranos e estreantes, documentaristas, publicitários, quadrinista, atores, todos interessados na investigação de gêneros e na experimentação da linguagem audiovisual.

A cooperativa é um exemplo prático de como é possível produzir cultura e conhecimento usando criativamente a força de trabalho colaborativo de seus participantes.

LOGÍSTICA

A estrutura da cooperativa é muito simples e funciona como um consórcio onde cada realizador é sorteado e tem o seu projeto realizado no período estimado de três meses. Com o desembolso pessoal de R\$ 50,00 mensais, cada realizador/cooperado recebe R\$ 1.000 para realizar o seu projeto. Com a parceria do SEBRAE local esse valor pode ser duplicado.

FILMES PRONTOS

A felicidade dos peixes, de Arthur Lins
Escravos de Jó, de Daniel Araújo
Lavagem, de Shiko
Luzeiro volante, de Tavinho Teixeira
O diário de Márcia, de Bertrand Lira
Ofrenda, de Ana Bárbara Ramos

EM PROCESSO DE FINALIZAÇÃO

O passeio na vida da matéria, de Bruno de Sales
S.O.S samichunga planet, de Guga S. Rocha
Walter Paparazzo, de Otto Cabral
Todas as fitas vermelhas, de Anacã Agra

EM FASE DE PRODUÇÃO

O cassino é branco, meu bem, de Tadeu Melo
Cova aberta, de Ian Abé

PROJETOS CONSORCIADOS

Appendix, de Carlos Dowling
Último sorriso, de Ely Marques
A Fabulosa história da mulher que engoliu um terremoto, de Gian Orsini
O homem suave, de Gladson Galego
Cartão Postal, João Carlos Beltrão
Azúlea, Mariah Benaglia
Feliz Natal, Sacha Teixeira
Adeláide, Thyego lopes

CINECLUBE

SESSÃO FILMES A GRANEL | UM CINEMA SOB INFLUÊNCIA

Os participantes da cooperativa apresentam filmes que lhes influenciaram na realização dos próprios filmes da cooperativa.

Sessões mensais no Espaço Cine Digital | mezanino 4 | Funesco
Rua: Abdias Gomes de Almeida, 800 João Pessoa > 83.3211.6281
Entrada Gratuita

LOJA

Já está sendo desenvolvido um protótipo de lojinha para receber os produtos da cooperativa: DVD, camisetas, etc.

CONTATOS

FILMES A GRANEL
Paraíba/Brasil
tel.:
+55.83.9992.8685
+55.83.8851.5336
filmesagranel2010@gmail.com

COORDENAÇÃO

Ana Bárbara Ramos | anavikings@gmail.com
Arthur Lins | arthurlins01@gmail.com

Apêndice 1- Sinopses e fichas técnicas dos filmes integrantes do primeiro DVD da Cooperativa Filmes a Granel

***A Felicidade dos Peixes* (25min/2011)**

Sinopse: O mar seria imenso para nós dois, mas neste aquário não te cabe querida.

Ficha técnica

Direção: Arthur Lins

Elenco: Humberto Lopes, Gerliane Maria e Liuba de Medeiros

Direção de Fotografia: Bruno de Sales

Roteiro: Arthur Lins

Edição: Guga Rocha

Direção de Arte: Giga Brow, Shiko

Som direto: Guga S. Rocha

Produção Executiva: Arthur Lins, Vivian Maitê

Montagem: Arthur Lins, Sarayna Martins

Finalização: Ely Marques

Assistente de direção: Tadeu Melo e Bernardo Soares

Still: Dayse Euzébio e Giga Brow



Foto de cena- *A Felicidade dos Peixes*

Escravos de Jó (20min/2011)**Sinopse:**

Jó é mais uma vez posto a prova, seu destino já está traçado. Para cumprir a tarefa, Deus envia seus representantes (anjos e demônios). Jó terá mais uma vez a chance de se redimir e encontrar a verdadeira face de Deus. Uma visão surreal de um futuro onde fé, imagem, Deus e religião reinam de forma suprema sobre o homem.

Ficha técnica

Elenco: Daniel Araújo, Mariah Teixeira, Adriano Cabral, Pablo Maia, Flavio Melo e João Batista

Direção: Daniel Araújo

Direção de fotografia: João Carlos Beltrão

Roteiro: Daniel Araújo

Produção: Cristhine Lucena

Som direto: Guga S. Rocha

Montagem: Ely Marques e Daniel Araújo

Finalização: Ely Marques



Foto de cena- *Escravos de Jó*

O Diário de Márcia (20 min/2011)

Sinopse:

Relato pessoal e intimista de Márcia, transexual paraibana, sobre o dilema de viver o universo feminino num corpo de homem, enquanto espera retirar o último vestígio do sexo que atormenta sua existência.

Ficha técnica

Elenco: Márcia e Marilene Gadelha
Direção, argumento e roteiro: Bertrand Lira
Produção Executiva: Heleno Bernardo
Direção de Fotografia: Leandro Cunha
1º assistente: Eduardo Lins
Som Direto: Daslei Ribeiro
Som adicional: Bruno de Sales
Edição: Daslei Ribeiro
Animação: Diego Brandão
Finalização: Ely Marques
Still: Thomaz Rodrigues
Assistente de direção: Líbia Cecília Bandeira
Assistente de produção: Isa Albuquerque



Foto de cena: *Diário de Márcia*

Oferenda (17min /2011)

Sinopse:

7 velas brancas, 7 velas azuis, champagne, 7 rosas brancas, 7 fitas azuis (1 metro cada uma) 7 fitas brancas (1 metro cada uma), 1 bilhete com no máximo 3 pedidos, 1 DVD. Local de entrega: praia de Tambaú.

Ficha técnica

Elenco: Vando Domingos e Ana Bárbara Ramos

Direção: Ana Bárbara Ramos

Direção de fotografia: Bruno de Sales

Roteiro: Bruno de Sales e Ana Bárbara Ramos

Produção: Ana Bárbara Ramos e Bruno de Sales

Som direto: Guga S. Rocha

Montagem: Ely Marques e Ana Bárbara Ramos

Finalização: Ely Marques

Still e imagens adicionais: Leandro Cunha

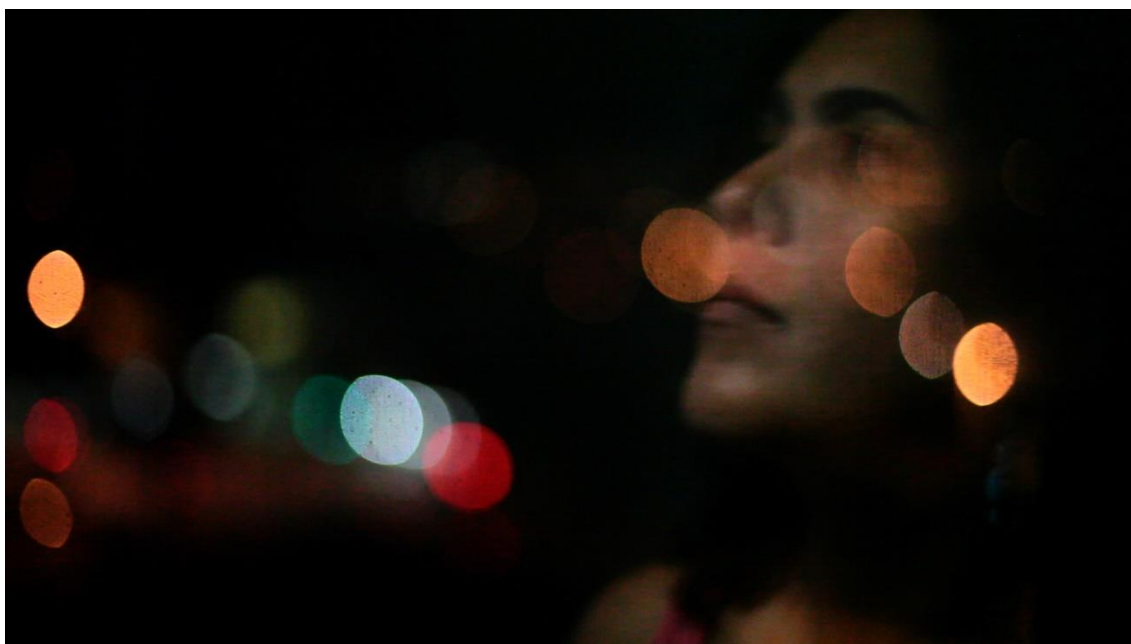


Foto de cena : *Oferenda*

Luzeiro Volante (65 min/ 2011)

Sinopse:

Deixai o mais distraído dos homens mergulhar em seus sonhos mais profundos: ponde-o de pé, movimentai-lhe as pernas, e ele infalivelmente vos conduzirá para a água. O que faz um homem tentar encontrar e libertar as águas após ser responsável por um apagão numa usina hidrelétrica? Alguns buscam um sentido na vida, outros, simplesmente, vivem.

Ficha técnica

Direção: Tavinho Teixeira

Coprodução: Produtora Vã Ventura

Roteiro: Tavinho Teixeira e Fred Teixeira

Direção de Fotografia? Érica Rocha e Rogério Che

Som: Danilo Carvalho

Montagem: Ely Marques, Danilo Carvalho, Fred Benevides e Juliana Munhoz

Trilha Sonora Original: Danilo Carvalho

Produção: Tavinho Teixeira

Elenco: Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira

Foto de cena- *Luzeiro Volante*

Apêndice 2 - Filmes paraibanos- 2005 a 2015

Curtas-metragens

A encomenda do bicho medonho, de André da Costa Pinto (doc, 15', 2005), Revelando Brasis.
Alma, de André Moraes (fic, 10', 2005, 16mm).
Extraordinárias histórias em Manecos, Tuca da Silva (doc, 14', 2005).
Memória bendita, de Laércio Filho (doc, 14', 2005) Revelando Brasis.
O buraco, de Taciano Valério (doc, 14', 2005).
O cão sedento, de Bruno de Sales (fic, 10', 2005, 16mm).
O meio do mundo, de Marcus Vilar (fic, 11', 2005).
Péricles Leal- o criador esquecido, de João de Lima (Doc, 55', 2005) (DOC-TV).
Um dia na vida de uma marisqueira, de Adelma Cristovan (doc, 7' 30", 2005).
A voz do poeta, de Diana Reis (doc, 18', 2006).
Estibordo, de Marcelo Coutinho e Mariah Benaglia (fic, 8' 40", 2006).
Gravidade, de Torquato Joel (exp, 6', 2006, 35mm).
Manoel Inácio e a música do começo do mundo, de Leonardo Alves (doc, 14', 2006) Revelando os Brasis.
Mudanças, de Bruno de Sales (doc, 20', 2006).
O contar do doce, de Tuca da Silva (doc, 15', 2006).
Seu Pita Social Clube, de Thyego Lopes (doc, 14', 2006).
Um fazedor de filmes, de Arthur Lins e Ely Marques (doc, 21', 2006).
Brincantes visionários, de Elinaldo Rodrigues (doc, 20', 2007).
Cabaceiras, de Ana Bárbara Ramos (doc, 16', 2007, captado em digital e feito o transfer para 35mm).
Condutor de metais, de Alexandre Macedo (doc, 18', 2007).
Fida, de Fernando Rabelo (ani, 5', 2007).
Hemocromatose, de Breno César (videodança, 13', 2007).
Instrumento detector de qualquer coisa, de Otto Cabral (doc, 30', 2007).
Manuel Monteiro, de Glauco machado (doc, 52', 2007).
O Guardador, de Diego Benevides (doc, 8', 2007).
O menino e a bagaceira, de Lúcio Vilar (doc, 30', 2007).
Renovatório, de Chico Sales (doc, 20', 2007).
1500 Circular, Chico Sales (doc, 16', 2008).
A fábrica de gravatas, de Erik Medeiros, (doc, 10', 2008).
Amanda e Monick, de André da Costa Pinto (doc 18', 2008).
Camelos do Ingá, de Carlos Mosca e Ronaldo Nerys (doc, 7' 30", 2008).
Crias da Piollin, de Bertrand Lira (doc, 53', 2008).
Duas vezes não se faz, de Macus Villar. (doc, 12', 2008).
Enraizados, de Niutildes Batista (fic, 20', 2008).
Homens, de Bertrand Lira (doc, 21', 2008).
Imagens líquidas de jornalista marinho, de João de Lima (doc, 17', 2008).
Luas de marte, de Chester Fill (ani, 22', 2008).
N.E.G.O., de Chico Sales e Mayk Nascimento (doc, 15', 2008).
Negócio de menino e menina, de Marcus Vilar (fic, 8', 2008).
Mais denso que sangue, de Ian Abé (fic, 15', 2008).
Malassombrado, de Rômulo Azevedo (fic, 2' 43", 2008).
Manteiga em venta de gato, de Pablo Maia (fic, 5', 2008).

O Apóstolo do sertão, de Torquato Joel (doc, 20', 2008).
Talhado, José Aderivaldo (doc, 14', 2008).
Terra erma, de Helton Paulino (fic, 15', 2008).
Uma ciência encantada, de Chico Sales (doc, 20', 2008).
Vaso comunicante, de David Sobel (fic, 6', 2008).
Aqui, de Torquato Joel (doc, 21', 2009).
Birita e Anarquia, de Igor Cabral (doc, 3', 2009).
Branca das Neves, de Bruno de Sales (fic, 8', 2009).
Bric-à-Brac, de Gian Orsini (fic, 5', 2009).
Enquanto a justiça tarda, de Fabiano Raposo (doc, 17', 2009).
Kill Jesuíno, de Ely Marques (fic, 5', 2009).
Kizuiu, de Abraão Matheus (exp, 3'40", 2009).
Lá traz da serra, de Paulo Roberto (fic, 19', 2009).
O plano do cachorro, de Arthur Lins e Ely Marques (fic, 15', 2009 16mm).
Por umas cabaças a mais, de Ramon Porto Mota e Anacã Agra (fic, 4' 50", 2009).
Sanhauá, de Elinaldo Rodrigues (doc, 52', 2009) (DOC-TV).
Sinésio, o fenômeno, de Otto Cabral (doc, 10', 2009).
Sonata, de Gian Orsini (fic, 6', 2009).
Sweet Karolynne, de Ana Bárbara Ramos (doc, 15', 2009).
Um detalhe luzi, de Arthur Lins (fic, 9'10", 2009).
A coisa, de Gian Orsini (exp, 5', 2010).
Água Barrenta, Tiago Penna (fic, 18', 2010).
Borboletas Azuis, de Ana Bárbara Ramos (doc, 5', 2010).
Estes, de Torquato Joel (doc, 10', 2010).
Família Vidal, de Diego Benevides (doc, 15', 2010).
Jornalista marinho, de João de Lima (doc, 17', 2010).
O contador de filmes, de Elinaldo Rodrigues (doc, 15', 2010).
O velho do rio, Leonardo Alves (doc, 20', 2010).
Uma ciência encantada, de Chico Sales (doc, 20', 2010).
A caixa d'água do sertão, de Diassis Pires (doc, 32', 2011).
A Felicidade dos Peixes, de Arthur Lins (fic, 24', 2011).
Antoninha, de Laércio Ferreira (fic, 20', 2011).
Cinemameu, de Rodrigo Quirino (fic, 11' 48", 2011).
Concreto, de Jaime Guimarães (doc, 13' 07", 2011).
Degradação das almas, de Ismael Moura (fic, 16', 2011).
Era uma vez na cidade atômica, de Ricardo Migliore (doc, 13', 2011).
Irmãs, de Gian Orsini (doc, 15', 2011).
Lamúria, de Nathan Cirino (fic, 14' 48", 2011).
Lavagem, de Shiko (fic, 20', 2011).
Mais denso que sangue, de Ian Abé (fic, 15', 2011).
Memórias da Parahyba- das Neves João Pessoa, de Sônia Pimenta (doc, 24', 2011).
Metafísica, de Eduardo Gomes (fic, 12', 2011).
Nêgo, de Marcelo Coutinho (doc, 8', 2011).
No meu pé de parede, de Ighor do Egito (doc, 3'20", 2011).
Nublado, de João Paulo Palitot (fic, 11', 2011).
Escravos de Jó, de Daniel Araújo (fic, 20', 2011).
O Diário de Márcia, de Bertrand Lira (doc, 20', 2011).
O Hóspede, de Anacã Agra e Ramon Porto Mota (fic, 17', 2011).

O lobisomen da Paraíba, de Silvio Toledo (fic, 16' 22'', 2011).
O Olhar de Zezita, de Mercicleide Ramos (doc, 20', 2011).
Oferenda, de Ana Bárbara Ramos (doc, 17', 2011).
Olhar particular, Paulo Roberto (doc, 11', 2011).
Para remover, use água e sabão, de Bruno de Sales (fic, 20', 2011).
Quebra-Quilos- uma revolta diferente, de Haroldo Vidal (doc, 15', 2011).
Tocando um baixo, de Katiane dos Anjos (doc, 15', 2011).
Travessia, de Kennel Rógis (doc, 13' 50'', 2011).
Três, Thomas Freitas (fic, 14', 2011).
Aboio, de Adriano Roberto (doc, 13' 55'', 2012).
Cova Aberta, de Ian Abé (fic, 19' 50'', 2012).
Feminino plural, de Rodrigo Brandão (doc, 20', 2012).
Fogo-Pagou, de Ramon Batista (Doc, 8', 2012).
Jogo de olhar, Marcus Villar (doc, 15', 2012).
Platô, de Kleyton Canuto (fic, 18', 2012).
Púrpura, de Tavinho Teixeira (fic, 19', 2012).
Vasto Mundo, Glaucio Souza (fic, 20', 2012).
Catástrofe, de Gian Orsini (fic, 14', 2013).
De Lua, Marcélia Cartaxo (fic, 20', 2013).
Malha, de Paulo Roberto (doc, 14', 2013).
Retrato, Gladson Júnior (fic, 7', 2013).
Sophia, de Kennel Rógis (fic, 15', 2013).
Terceiro Velho, de Marcus Vilar (fic, 15', 2013).
Bodas de aruanda, de Chico Sales (doc, 26', 2014).
Candeeiro, de Adriano Roberto (doc, 9', 2014).
Capela, de Ramon Batista (doc, 14', 2014).
Contínuo, de Odécio Antonio e Carlos Ebert (fic, 16', 2014).
Dito, de José Dhiones Nunes (Fic, 3', 2014).
Gatilho de prata, de Bruno de Sales (fic, 22', 2014).
Ilha, de Ismael Moura (Fic, 15', 2014).
Não tão Longe, de Ian Abé (fic, 14', 2014).
Santa Rosa, João Paulo Palitot (fic, 23', 2014).
Aqueles que ficam, de Arthur Lins (fic, 24', 2015).
Encantamento, de Allan Marcus (doc, 5', 2015).
Os mortos, de Jhésus Tribuzi (fic, 25', 2015).
Praça de Guerra, de Ed Junior (doc, 19', 2015).
Sexta-feira, de Gian Orsini (doc, 11', 2015).
Sociedade do cloro, de Ana Bárbara Ramos (doc, 15', 2015).

Longas-metragens

O senhor do castelo, de Marcus Vilar (doc, 70', 2007).
O Rebeliado, de Bertrand Lira (doc, 70', 2009).
O Sonho de Inacim, de Eliézer Rolim (fic, 120', 2009, 35mm).
Luzeiro Volante, de Tavinho Teixeira (fic, 70', 2011).
Escola sem PREconceitos, de Pedro Nunes (doc, 73', 2012).
Onde Borges tudo vê, de Taciano Valério (fic, 76', 2012).
Ferrolho, de Taciano Valério (fic, 91', 2013).

Pingo d'água, de Taciano Valério (fic, 120', 2014).

Batquano, de Tavinho Teixeira (fic, 114', 2014).

Tudo que Deus Criou, de André da Costa Pinto (fic, 105', 2015).

O Resgate do Pavão Misterioso, de Silvio Toledo (fic, 120', 2015).