UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIA E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

ANDRÉ MEIRELLES COLLAZZI

A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme no Brasil

Versão corrigida

São Paulo
2014

ANDRÉ MEIRELLES COLLAZZI

A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme no Brasil

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia

Área de Concentração: Crítica da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Pablo Ortellado

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Collazzi, André Meirelles

A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme e no Brasil / André Meirelles Collazzi ; orientador, Pablo Ortellado. – São Paulo, 2014

130 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2014

Versão corrigida

1. Roteirização de cinema. 2. Roteiristas. 3. Produção cinematográfica - Brasil. 4. Precarização do trabalho. I. Ortellado, Pablo, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 791.437

COLLAZZI, André Meirelles. **A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme no Brasil** . Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Aprovado em: 10/11/2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pablo Ortellado

Instituição: Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Rubens Arnaldo Rewald

Instituição: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Roberto Franco Moreira

Instituição: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico esta dissertação:

À Maria Rosa Fortunato Meirelles

Ao Gil Junqueira Meirelles Filho, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Prof. Dr. Pablo Ortellado pela generosidade, confiança e liberdade desde o início da pesquisa.

Ao Jefferson Agostini Mello pelas longas conversas e pelo incentivo em iniciar a pesquisa.

A todos os professores do departamento dos Estudos Culturais que dedicaram-se exaustivamente para que o programa fosse aberto.

A todos os entrevistados que, generosamente, contribuíram de forma direta à reflexão: Aleksei Wrobel Abib, Di Moretti, Rubens Rewald, Ana Paul, Claudio Yossida, Tônico Mello, Roberto Moreira, Zita Carvalhosa, Mario Henrique Costa Borgneth e Renato Nery.

À Ângela Meirelles, uma referência de engajamento e rigor desde a infância.

À Ana Lúcia Mendonça, pela força e estímulo.

À Vivian Brito, pela parceria.

Ao Kabila Aruanda, por ter organizado o Além na matéria.

À minha mãe e meu pai pelo apoio, amor e incentivo sempre.

À Nara Sakarê, companheira, amor e inspiração, sem ela seria impossível.

À Maria Rosa Fortunato Meirelles, meu impulso.

San Precario (Santino) 2001

Oh Saint Precarious,
 Protector of us all, precarious of the Earth
 Give us Paid maternity leave
 Protect chain store workers, call centers angels,
 And all flexible employees hanging by a thread

Give us paid leave and pension contributions,
 Income and free services
 Keep them from being fired

Saint Precarious defend us from the bottom of the network,
 Pray for us temporary and cognitive workers
 Extend to all the other our humble supplication

Remember those souls whose contract is coming to an end,
 tortured by the pagan divinities:
 the Free Market and the Flexibility
 those wandering uncertain, without a future not a home
 with no pension nor dignity
 Grant hope to undocumented workers
 And bestow upon them joy and glory
 Until the end of time

MAYDAY
 San Precario, 2011

RESUMO

COLLAZZI, André Meirelles. **A exclusão do roteiro no financiamento da cadeia produtiva do filme no Brasil**. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente dissertação se dedica a mapear a organização do trabalho na atual cadeia produtiva do audiovisual na cidade de São Paulo, por meio da análise das atuais formas de produção do cinema e do atual modelo de financiamento do setor, com o objetivo de evidenciar seus principais elos e suas principais vulnerabilidades. Um setor identificado como vulnerável, porém, pouco evidenciado, está localizado no início da cadeia produtiva — o desenvolvimento de projetos. Essa etapa, que inicia todo o processo do filme, está muito centrada na figura de um profissional — o roteirista. Portanto, esta pesquisa está centrada na identificação da vulnerabilidade desse profissional, em suas relações de trabalho e seus níveis de relacionamento, em sua influência nos outros setores da cadeia produtiva, como também, na atual condição de trabalho que lhe é ofertada. Foram identificadas três questões centrais para justificar a atual vulnerabilidade da profissão de roteirista, que se desmembram em outros apontamentos, são elas: a disputa de autoria entre diretor e escritor no final dos anos 60 (cinema e literatura), as relações flexíveis impostas pelo novo modelo de trabalho apoiado na lógica da intermitência e fragmentação e por último, a falta de organização do profissional de roteiro enquanto categoria.

Palavras-Chave: Roteirista de cinema. Trabalho precário. Capitalismo flexível.
Cinema.

ABSTRACT

COLLAZZI, André Meirelles. **The exclusion of the script in financing of the film chain production in Brazil.** Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This thesis aims at drawing a map of the current state of the audiovisual industry productive chain in the city of São Paulo. I shall analyse the current forms of film production and the sector's funding model, seeking to outline its most relevant nodes and its main vulnerabilities. One particular aspect that has been identified as vulnerable, while rarely identified, is located at the beginning of the productive chain: project development. This stage, which upstarts the whole film process, is very centered on one sole professional: the writer. Therefore, this research is oriented at the identification of vulnerabilities pertaining to this professional in particular, in their work relations and levels of relationship, in their influence on other sectors of the production chain, as well as in the current working conditions offered to them. Three main questions have been identified, which explain the current vulnerability of the writer profession. These questions are developed into other remarks. The three questions are namely: the dispute surrounding authorship, between director and writer, at the end of the 1960s (cinema and literature); the flexible relations imposed by the new working model supported by the logic of precariousness and fragmentation; and the lack of professional organizations among writers as a social category.

Key-words: Screen writer. Precarious labor. Flexible Capitalism. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Forma de produção cinematográfica 2014	63
Figura 2 – Trecho do roteiro “Vida Paixão e Morte do Cangaceiro Faustão” de Eduardo Coutinho	86
Figura 3 – Ordem do Dia Longa-metragem “Do lado de Fora” (2014)	100
Figura 4 - Ordem do Dia Longa-metragem “Vai que dá Certo” (2013)	102
Figura 5 – Carta convite Proac 2014 – composição de seleção	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Número de filmes brasileiros lançados (1990-2002)	31
Tabela 2: Evolução da arrecadação via artigos 1 e artigo 1A – valor corrente (2001-2012)	35
Tabela 3: Captação anual de recursos utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 3 (2001-2012)	36
Tabela 4: Captação anual de recursos utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 39 (2001-2012)	37
Tabela 5: Evolução da arrecadação utilizando o Funcine (2001-2012)	38
Tabela 6: Evolução da arrecadação utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 3A. (2001-2012)	40
Tabela 7 : Modelos de Financiamento Indireto disponíveis em 2014	40
Tabela 8: Arrecadação total por produtora, mais renda e público (2001- 2012)	43
Tabela 9: Arrecadação total da produtora Diller e Associados (2001-2012)	44
Tabela 10: Arrecadação total da produtora Conspiração (2001-2012)	46
Tabela 11: PRODECINE - Programa de apoio ao desenvolvimento do cinema brasileiro.....	50
Tabela 12: Porcentagem de financiamento por renúncia fiscal e fomento direto âmbito federal	54
Tabela 13: Recursos disponibilizados e investidos pela FSA (2009-2012)	55
Tabela 14: Valor e porcentagem do dinheiro não investido pelo FSA	55
Tabela 15: Número de projetos inscritos nas linhas do FSA (2008-2012)	56
Tabela 16: Número de projetos contemplados nas linhas do FSA (2008-2012)	56
Tabela 17: Número de projetos não contemplados pelas linhas do FSA (2008-2012)	57
Tabela 18: Porcentagem de risco do FSA (2008-2012)	57
Tabela 19: Número de filmes brasileiros lançados ano a ano e os principais períodos	58
Tabela 20: Valores captados por mecanismo (2001-2012)	60
Tabela 21: Valor total captado, por tipo de financiamento e evolução dos investimentos (2001 e 2012)	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas
ABD SP	Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas do Estado de São Paulo
ABRACI	Associação Brasileira de Cineastas
ABC	Associação Brasileira de Cinematografia
AC	Autores de Cinema
AR	Associação dos Roteiristas
ANCINE	Agencia Nacional do Cinema
APACI	Associação Paulista de Cineastas
APCNN	Associação de Produtores de Cinema do Norte e Nordeste
APRO	Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais
ATACESP	Associação dos Técnicos e Artistas de Cinema do Estado de São Paulo
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FUNCINES	Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GEDIC	Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica
INC	Instituto Nacional de Cinema
IPCA	Índice Nacional de Preços ao Consumidor
PAQ	Programa de Apoio à Qualidade do Cinema Brasileiro
PAR	Prêmio Adicional de Renda
PNC	Política Nacional do Cinema
PROAC	Programa de Ação Cultural
PROCULT	Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura
PRODECINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro
PRODAV	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRONAC	Programa Nacional de Apoio a Cultura
SINDICINE	Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
O ROTEIRISTA, O ROTEIRO E SUA FUNÇÃO	16
ETAPAS DE CRIAÇÃO DO ROTEIRO	18
1. EVOLUÇÃO DOS MODELOS DE FINANCIAMENTO DO FILME NO BRASIL A PARTIR DO PERÍODO EMBRAFILME	24
1.1 EVOLUÇÃO DAS POLÍTICAS DE FOMENTO	32
1.1.1 FOMENTO INDIRETO	32
1.1.2 FOMENTO DIRETO	49
1.1.3 O LUGAR DO ROTEIRO NAS ESTRUTURAS DE FINANCIAMENTO DO FILME NO BRASIL	62
2. TRÊS HIPÓTESES PARA EXPLICAR A TARDIA PROFISSIONALIZAÇÃO DO ROTEIRISTA NO BRASIL	78
2.1 DISPUTA AUTORAL NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	78
2.1.1 O CINEMA DE AUTOR NO BRASIL: ESTÉTICA, PRODUÇÃO E INFLUÊNCIAS	82
2.2 A FLEXIBILIDADE DO TRABALHO ENTENDIDA COMO LIBERDADE CRIATIVA ...	90
2.3 DIFICULDADES DE ORGANIZAÇÃO DE CLASSE.....	99
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasce de uma inquietação pessoal, de questões que foram levantadas a partir da minha experiência prática como roteirista audiovisual. Há alguns anos tento viver apenas da escrita ou de roteiros; comecei escrevendo para o teatro, passei pela TV Cultura e hoje trabalho com cinema e televisão. Em meu currículo, defino-me como roteirista de cinema e TV, assim como vários de meus colegas que abastecem o mercado audiovisual.

Uma das questões que me motivou a iniciar a pesquisa sobre o profissional de roteiro na atualidade e sobre suas relações de mercado foi a percepção da proporção de alguns tipos de trabalhos aos quais venho me dedicando, são eles: os trabalhos que desenvolvo para terceiros, os que realizo por motivação pessoal e os que me sustentam. Esta percepção partiu tanto de minha experiência como da experiência de colegas.

A primeira categoria, os trabalhos que desenvolvo para terceiros, é a mais complexa, pois em sua maioria são ideias de alguém, normalmente produtor ou diretor, que precisam ser colocadas no papel e, como toda a ideia, quando colocadas no papel, passa por um processo de amadurecimento e criação. Essa também é uma das funções do roteirista, transformar ideias em algo que possa ser filmado, para isso, existem algumas etapas antes da criação do roteiro em si.

Com todas as etapas da criação cumpridas e essa ideia organizada em formato de roteiro, o produtor ou diretor pode sair em busca dos modelos de financiamento disponíveis para o setor. A questão dessa categoria de trabalho é que, nesses casos, o acordo acontece na “chave do risco”. Ou seja, sou convidado a entrar em um projeto para receber quando o projeto encontrar um modelo de financiamento, o que pode demorar anos, ou ainda, nunca acontecer. Em meu currículo guardo algumas dezenas de projetos com essas características, como também, muitos dos meus colegas. Esse tipo de acordo, trabalhos que desenvolvo para terceiros, acontece tanto na TV, como no cinema. Essa é uma prática usual do mercado.

A segunda categoria são os projetos que realizo por motivação pessoal. Esses projetos normalmente envolvem pesquisa teórica, tempo e a busca por inovação

estética. Para esse tipo de projeto não existem modelos de financiamento, então, me autofinancio para poder pesquisar. Durante 5 anos integrei o coletivo *casadalapa*, que se dedica a pesquisar a linguagem audiovisual e a arte de rua. Atualmente faço parte do Grupo de Pesquisa em Cinema AP43¹, concebido por mim e Nara Sakarê que atua na direção de atores. Nesse modelo, todos os profissionais envolvidos dedicam seu tempo, recebendo em troca apenas a experiência de pesquisar outras formas para além dos atuais modelos de financiamento do filme. No cinema, o debate acerca de modelos de financiamento para a pesquisa ainda não foi sequer iniciado. O teatro nesse aspecto está muito à frente do cinema, um dos exemplos é a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que financia a pesquisa e não o produto final.²

A terceira categoria são os projetos que me sustentam, em sua maioria, projetos ligados diretamente às emissoras de TV, ou a uma produtora que já captou o dinheiro e/ou já tem um acordo com algum canal. Esses projetos acontecem com contratos nos quais o roteirista “vende a alma e mais um pouco”: são mal pagos e deles é exigida dedicação integral. Normalmente ultrapassam prazo acordado e muitas vezes o roteirista não recebe por isso. Na relação roteirista/produtora está reproduzido o velho esquema de exploração do trabalhador, um espectro difícil de ser quebrado, pois a produtora, ao deter os meios de produção, decide quem participará dos próximos trabalhos, ou seja, reclamar por seus direitos pode ser uma solução momentânea, mas não construtiva para uma relação duradoura de trabalho, já que está apoiada nas relações pessoais que são construídas no mercado (BLAIR, 2000).

Outra fonte de renda são os filmes institucionais³, filme que acontece por meio de acordos informais, sem contratos e com prazos de entrega apertados. Além disso, o roteirista recebe só depois de trinta dias após o filme concluído e aprovado pelo cliente, o que na prática significa que o roteirista receberá o valor no prazo de quarenta a sessenta dias. Some-se a isso o fato desse mercado estar sucateado, e hoje pagar-se muito mal em comparação há 10 anos; não sendo mais atrativo para profissionais se transformou em uma espécie de “oportunidade” para estagiários.

No cinema, é raro o roteirista que recebe para escrever, e muitas vezes, mal

¹ Grupo de pesquisa teórica e prática em cinema formado por profissionais da área. Disponível em: <www.ap43.com.br> Acesso em: 26/01/2014

² Lei Municipal que fomenta a pesquisa e não apenas a produção Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>> Acesso: 26/01/2014

³ Filme com o objetivo de vender os valores de uma empresa, marca ou produto.

pago, tem contratos unilaterais e quase sempre o tempo de trabalho ultrapassa os prazos acordados sem acréscimo de valores. Com o agravante de receber na mesma proporção em que o projeto é captado, ou seja, se o projeto captar 40% do valor, o roteirista recebe 40% do seu cachê, e o tempo de captação, pode seguir por anos.

Existem também outras fontes de renda acessíveis aos roteiristas, como por exemplo, integrar comissões de análises de projetos, como é o caso do Laboratório Sesc Novas Histórias⁴. É um dinheiro esporádico. O roteirista também pode aumentar a renda mensal ministrando cursos de roteiros. Por exemplo: fui professor da escola Inspiratorium⁵ durante 3 anos, das oficinas Kinoforum⁶ desde 2010 (trabalho sazonal), sem falar dos eventuais convites para realizar cursos em festivais ou escolas de cinema pelo Brasil.

Enfim, durante um período, achava isso interessante; essa condição de multi-homem, tinha lá o seu charme — TV, cinema, professor, causava uma boa impressão em rodas de conversas ou ainda quando ia preencher alguma ficha de crediário para comprar eletrodomésticos novos. Na pergunta profissão, minha resposta causava uma cara de espanto misturada com uma espécie de fetiche: — nossa, você escreve filmes? Qual filme você já fez? Conhece o Wagner Moura?

Esse capital simbólico, esse glamour social definitivamente não paga minhas contas. Não consigo ir a um restaurante e escrever um curta-metragem em troca de um prato de comida. Ou ainda, não vou conseguir negociar o valor da mensalidade da escola da minha filha porque escrevi um média-metragem que entrou no festival de cinema da Finlândia e na Quadrienal de Praga. Muito menos pagar minhas contas na medida em que o valor do filme for captado.

Enfim, quero chamar a atenção para o fato de que não ganho dinheiro escrevendo roteiros, mas sim, com ações múltiplas que tive que desenvolver por necessidade, para obter uma renda mensal mínima, fato comum a essa categoria de profissionais. Essa intermitência, que pode ser considerada natural no campo artístico,

⁴ Laboratório de roteiro criado em parceria com o Sundance Institute
Disponível: <<http://www.mostrasescdeartes.com.br/novashistorias/>> Acesso em: 28/01/2014

⁵ Escola de Cinema localizada no bairro da Vila Mariana – SP Disponível em:
<<http://www.inspiratorium.com.br/>> Acesso em: 28/01/2014

⁶ Importante festival de curta-metragem, conhecido mundialmente. Disponível em:
<<http://www.kinoforum.org.br/oficinas/index.php/oficina/2013/oficinamoduloi2013.html>> Acesso em: 28/01/2014

não faz parte das relações industriais. O que sinto, é que sou considerado artista no momento de negociar meus contratos e valores (tanto no cinema quanto na TV), mas logo quando sou contratado, na maioria das vezes informalmente —, pois é comum assinar o contrato com o projeto em andamento, entro para a indústria e minha força de trabalho é sugada até a última gota. Essa variação constante entre arte e indústria é cultural e está arraigada nas relações flexíveis de trabalho e, surgem com mais vigor, na etapa de desenvolvimento de projetos e na criação de roteiros, pois de fato, é o elo mais frágil e vulnerável da atual cadeia produtiva do audiovisual.

O ROTEIRISTA, O ROTEIRO E SUA FUNÇÃO

A estrutura de criação de um roteiro é complexa, exige tempo e normalmente é feita por uma ou, no máximo, duas pessoas. Por mais que o diretor e o produtor participem dessa etapa (ao menos que o diretor seja um dos roteiristas), quem é o encarregado de transformar as ideias em palavras é o escritor, que fará opções de acordo com sua vivência, sensibilidade e experiência.

O roteiro é um documento escrito em linguagem audiovisual, por meio de divisões de cenas, descrições dos personagens e cenários, diálogos, ações, ponto de vista e eixo narrativo. O objetivo do roteiro não é o texto no papel — como na literatura — mas sim a imagem. Um roteiro na gaveta não tem muito valor e evidencia que o processo não foi concluído por algum motivo. No caso de um roteiro de documentário, além de possíveis ações e descrições de locações e personagens, também se pode descrever informações sobre determinado assunto, dados históricos, perguntas para possíveis entrevistados, como também, o eixo narrativo e o recorte que se pretende alcançar.

Com o roteiro pronto, a equipe se organiza. É a partir do roteiro (para cinema, TV ou outro suporte) - seja de um curta, média, longa metragem, documentário, ficção ou animação - que toda a produção irá se apoiar. É a partir daí que se pode ampliar a criação, para dimensionar as necessidades técnicas, saber os custos do projeto e dimensionar a equipe.

Com o roteiro em mãos, o diretor consegue decupar o filme, ou seja, organizar em planos e sequências o que pretende e como pretende filmar. É a partir da decupagem do roteiro que se pode saber se determinada diária precisará de uma grua

ou um trilho para câmera e etc. O diretor junto com o diretor de fotografia analisa as necessidades da cena para determinar o tipo de luz que será utilizada, os equipamentos para movimentação da câmera, filtros, modelo de câmera etc. O diretor de arte começará a pesquisar, junto com o diretor de fotografia e o diretor do filme, as possíveis paletas de cores para o filme, de acordo com a história e as aspirações estéticas da direção. Nessa etapa serão criados cenários levando em consideração cada situação, os possíveis móveis que irão compor um ambiente e os objetos de cena — cinzeiros, copos, espelhos etc. Esses objetos são produzidos por um diretor de objetos, que se guiará pelo roteiro para compor cada detalhe do ambiente descrito. A relação da direção de arte com o roteiro é de extrema importância, pois se for um filme de época, existirá toda uma pesquisa sobre o que deve ser utilizado para compor a realidade do período, o tipo de cadeira, mesa, roupa, o meio de transporte. Dessa forma, o roteiro começa a receber camadas de criação a partir das especificidades de cada setor da produção do filme.

Outra etapa é a direção de locação. Com o roteiro em mãos e a decupagem da direção - pautado pela direção de arte - sairá pela cidade atrás de lugares, locações, espaços, ruas, praças. Algumas dessas locações já estão detalhadamente descritas no roteiro, outras ainda não, como por exemplo, uma casa velha do século XIX. Sabe-se que é necessária uma casa velha do século XIX, agora, cabe ao diretor de locação encontrar o espaço adequado que contemple a história e as necessidades técnicas exigidas.

É por meio do roteiro que o diretor de produção irá organizar cada diária de filmagem, quantos profissionais estarão em determinada locação para saber quantas pessoas irão se alimentar no set de filmagem, que tipo de transporte irá precisar para locomover a equipe e os equipamentos, quantos atores, se tem figuração ou não. Cada diária tem um conjunto de cenas a serem filmadas e essas cenas são o guia para a jornada de trabalho, conhecida no meio, como ordem do dia. A ordem do dia organiza desde o motorista e o pessoal da alimentação e limpeza, como também, os maquinistas, operadores de equipamentos, ajudantes, a chegada dos atores no set e etc.

O roteiro é entregue para os atores, algumas vezes de forma antecipada, que, a partir de um personagem previamente descrito, com ações e falas, no caso de filme de

ficção, iniciam um processo para dar vida a figuras que estão descritas no papel. O roteiro é um suporte e um guia para o ator desenvolver e aprofundar e dar vida a lógica e a trajetória dos personagens descritos.

Outra função importante no cinema é a continuidade. É através do roteiro que o continuísta irá verificar se algo está faltando ou está fora de lugar. Por exemplo, uma cena onde acaba de acontecer uma briga entre um casal em um quarto de hotel. Por conta da briga o quarto ficou todo desarrumado, com objetos quebrados e um vaso no chão. Se na sequência do filme, uma camareira entra para arrumar o quarto, essa camareira deve encontrar o quarto exatamente da maneira em que foi deixado na última ação. É função do continuísta garantir que tudo tenha coerência de acordo com a narrativa encontrada no roteiro, e que as cenas tenham uma continuidade dentro da lógica da narrativa proposta, pois é muito comum filmar o roteiro fora da ordem cronológica das cenas, mas sim, a partir da lógica da produção, visando minimizar os custos.

Além de organizar toda a produção, é através do roteiro que se obtém acesso aos atuais modelos de financiamento do audiovisual no Brasil. Quando o roteiro chega às mãos do profissional em um set, não se imagina todo o processo de criação que está por trás e que teve início muito antes do início da produção (podendo variar entre um a cinco anos em média para um roteiro sair do papel e encontrar um modelo de financiamento). O processo de criação do roteiro é complexo, exige tempo, dedicação e muito rigor, pois como foi evidenciado, é uma etapa central para o andamento de toda produção.

ETAPAS DE CRIAÇÃO DO ROTEIRO

Para se escrever um roteiro cinematográfico, seja para um documentário, um curta, média ou longa-metragem de ficção ou ainda, uma série de TV, são necessárias algumas etapas. A primeira delas é a ideia, ou um impulso criativo.

A ideia e o impulso criativo ainda não é um filme e está muito longe de ser. Essa ideia precisa ser colocada no papel e transformada em algo que possa ser filmado.

A segunda etapa de criação é a sinopse. Por sinopse entende-se a criação de um documento onde toda a estrutura do filme pretendido estará organizada na forma escrita. Esse documento pode variar de acordo com o tipo de filme, sua duração e conteúdo. Existem três tipos de sinopses: A sinopse de projeto, a sinopse de venda, e a sinopse do escritor.

A sinopse de projeto tem um objetivo claro: vender o projeto ou ser aprovado em um edital. Essa sinopse levará em conta as exigências e as limitações da linha de financiamento e, não necessariamente, irá abordar com detalhes toda a trama que pretende se desenvolver. A intenção é mostrar o potencial do projeto.

A sinopse de venda, também conhecida como sinopse de DVD, objetiva o consumo do produto audiovisual, seja para fins de assessoria de imprensa, para compor o encarte do DVD, ou ainda, para instigar o público alugar ou comprar via VOD (Video On Demand). Esse tipo de sinopse normalmente é escrita pelo distribuidor, mas, existem vários casos de roteiristas que, além de escrever o filme ou a série para TV, também escrevem essa etapa.

A sinopse de escritor é a mais importante no processo de criação; no caso de um curta-metragem deve ter em média uma página, se for um média-metragem, de 1 a 2 páginas e no caso de um projeto de longa-metragem, de 2 a 4 páginas. Na sinopse de escritor toda a estrutura do conteúdo audiovisual deve aparecer com começo, meio e fim. Mesmo não se tratando de uma estrutura clássica, toda a narrativa, suas intenções e seus entrelaçamentos, ainda não aprofundados, devem aparecer nesse documento.

Uma vez a sinopse aprovada, seja por você mesmo no caso de um projeto pessoal ou pelo contratante, passa-se para a próxima etapa de criação do roteiro, a pesquisa.

A segunda etapa está relacionada à pesquisa, ou, como é conhecido no meio audiovisual (TV), a bíblia. Esse documento deve conter todo o conteúdo necessário para a elaboração e desenvolvimento do filme. No caso de um filme de época, por exemplo, a pesquisa deve indicar costumes, tipo de roupas, características de linguagem, tipo de relação social, nível de hierarquia dos personagens etc. Um filme contemporâneo, que pretende abordar algum tema atual, também exige uma pesquisa

aprofundada como gírias de um determinado grupo, possíveis ações e linha de raciocínio dos personagens, lógica de algum tipo de comércio que possa ser base para o filme e etc. Um documentário também exige uma grande pesquisa prévia, ainda mais se for um documentário com compromisso histórico. Será necessário confirmar todas as informações contidas no roteiro para trazer credibilidade ao resultado final, comprovar algum tipo de pesquisa científica, características de alguma espécie de planta ou animal, a história de algum bairro ou a trajetória política de um país, só para citar alguns exemplos. Enfim, essa etapa, que é a base para a elaboração de um bom roteiro, é uma etapa complexa, demorada, investigativa e, que costuma demorar de 3 a 12 meses, dependendo do tipo de assunto e profundidade exigida pelo projeto.

Mesmo uma comédia romântica precisa de pesquisa, como construir as piadas que irão comunicar com determinado público, ou ainda, que tipo de personagem funciona em determinada situação, qual é o raciocínio de uma família paulista dos anos 80 ou 90. Todos esses detalhes devem constar nesse documento que pode ser elaborado pelo próprio roteirista, o que configura um novo contrato, com novos valores, ou ainda, por um terceiro que participa apenas da etapa da pesquisa deixando a execução para o roteirista contratado.

A terceira etapa de criação é o argumento. Com a sinopse de escritor pronta e com a pesquisa aprofundada, parte-se agora para o aprofundamento da história. No caso de um curta-metragem o argumento deve ter em média 2 a 3 páginas, se for um média-metragem, de 5 a 8 e no caso de um projeto de longa-metragem, de 8 a 15 páginas. Essa relação independe se o filme for ficção ou um documentário ou ainda, uma série para TV.

O argumento é um documento onde os personagens serão aprofundados (seja uma ficção ou documentário), a trama ficará mais sofisticada as relações mais complexas. É no argumento que a pesquisa será utilizada em detalhes. Nesta etapa a narrativa fica mais visível e é possível verificar se o andamento está sendo conduzido de acordo com os objetivos do projeto, sejam comerciais ou não. Esse documento contém grande parte das ações do roteiro final, porém, ainda é um documento escrito em prosa (texto corrido). e os diálogos, nesta etapa, aparecem descritos, como por exemplo:

João disse para Maria que a ama. Maria fica sem jeito e diz para João que tem outro. João se desespera e berra para o alto clamando por Deus.

Com o argumento finalizado e aprovado, passa-se para uma importante fase: a escaleta. Ela é a quarta etapa de criação.

É na escaleta que o texto é transformado em prosa, a qualidade audiovisual. É a partir dela que o raciocínio da escrita muda, agora toda a estrutura será construída por meio de divisões de cenas, já sugeridas no argumento, é nesta etapa que o escritor começa a aprofundar o pensamento audiovisual com muito mais ênfase. É nesse momento que os personagens são aprofundados ainda mais, suas ações são desenvolvidas com profundidade e, por meio da divisão de cenas, é possível verificar o ritmo da narrativa, a estética sugerida e a forma que se pretende alcançar. Por exemplo, no argumento a cena é descrita da seguinte forma:

João disse para Maria que a ama. Maria fica sem jeito e diz para João que tem outro. João se desespera e berra para o alto clamando por Deus.

Já na escaleta, o texto é transposto para o raciocínio audiovisual:

INT. CASA DE MARIA. SALA. DIA

Domingo. João está sentado no sofá assistindo um programa de auditório na tv. Maria está em pé, caminha até a cozinha.

INT. CASA DE MARIA. COZINHA. DIA

Som da TV invade o ambiente.

Maria com as mãos trêmulas pega um copo no armário e em seguida, serve-se de água no bebedouro. Maria coloca duas colheres de açúcar no copo e em seguida mexe. Em um gole, bebe tudo. Maria faz a mesma ação, coloca água no copo e em seguida açúcar, mexe, mas dessa vez, dirige-se a sala.

INT. CASA DE MARIA. SALA. DIA

Maria surge na sala com o copo de água com açúcar.

Maria entrega o copo de água com açúcar para João, que agradece dizendo que a ama.

Maria está com as mãos visivelmente trêmulas.

Ela senta-se ao lado de João e diz que precisa conversar com ele. Em seguida, fecha os olhos, respira fundo e conta para João que tem outro. Em seguida completa dizendo que é apaixonada por Rodrigo e que os dois ficaram.

João no mesmo momento larga o copo de água, que estilhaça no chão, levanta do sofá, ergue as mãos para o alto e pergunta para Deus o porquê de tudo isso.

Com a escaleta pronta e todos os envolvidos nesta etapa de acordo, passa-se para a última e, umas das mais difíceis tarefas: a criação dos diálogos.

No caso de um documentário, o que será desenvolvido são os conteúdos que devem ser extraídos dos personagens, dados históricos que não devem ser esquecidos, textos de abertura e contextualização, ou ainda a descrição detalhada de um determinado assunto e as perguntas que devem ser feitas. Nesse caso, o texto serve de apoio, como conteúdo, e não para ser reproduzido. Já em alguns programas de TV, o texto deve ser escrito previamente e falado de acordo com o que está no roteiro. Na ficção, o texto deve ser seguido como está no roteiro, ficando a cargo da direção resolver se permite ou não possíveis improvisos e falas adicionais dos atores. O roteiro final, no caso de um filme de ficção, fica da seguinte forma:

INT. CASA DE MARIA. SALA. DIA

Domingo. João está sentado no sofá assistindo um programa de auditório na tv.
Maria está em pé, caminha até a cozinha.

INT. CASA DE MARIA. COZINHA. DIA

Som da TV invade o ambiente.

Maria com as mãos trêmulas pega um copo no armário e em seguida, serve-se de água no bebedouro. Maria coloca duas colheres de açúcar no copo e em seguida mexe. Em um gole bebe tudo. Maria faz a mesma ação, coloca água no copo e em seguida açúcar, mexe, mas dessa vez, dirige-se a sala.

INT. CASA DE MARIA. SALA. DIA

Maria surge na sala com o copo de água com açúcar.
Maria entrega o copo de água com açúcar para João.

JOÃO

Eu te amo Maria.

Maria está com as mãos visivelmente trêmulas.
Ela senta-se ao lado de João.

Maria

(sem jeito)

João, precisamos conversar...

(...) Eu tenho outro.

Sou apaixonada pelo Rodrigo.

Nós ficamos.

João no mesmo momento larga o copo de água, que estilhaça no chão, levanta-se do sofá erguendo as mãos para o alto.

[João]

Por que meu Deus ?

Com o roteiro pronto e com os diálogos acabados, ainda é possível fazer alguns tratamentos, normalmente acordados em contrato, quando esses existem. Esses tratamentos levarão em consideração questões de ritmo, arco dos personagens, a entrada dos atores e suas propostas, novas informações, ou até o que é muito comum, questões de produção, como por exemplo, não encontrar determinada locação e ter que substituir um parque por uma pequena praça, ou em casos mais radicais, um parque por um shopping. Os casos mais complicados e comuns são adequações no roteiro para minimizar gastos, pois existem muitas produções que iniciam as filmagens sem o valor total da produção ou porque não captou o valor, ou ainda, porque o edital, por exemplo, não contemplou o valor total pedido — fato mais do que comum⁷. Os tratamentos adicionais objetivam organizar melhor a estrutura, diminuir cenas caras que exijam muita equipe e equipamento, ou substituir cenas caras por cenas mais baratas. Essa logística narrativa é trabalhosa e acontece tanto em produções grandes como em pequenas, em séries para TV e documentários. Todas essas alterações são feitas de forma que o eixo narrativo não seja afetado, é um trabalho minucioso que exige tempo, concentração e criatividade e claro, o profissional deve receber por esse trabalho.

Seja com fins comerciais ou autorais, o roteiro é um documento essencial para qualquer produção cinematográfica, uma etapa importante que exige tempo, dedicação e profissionais capacitados para executar a escrita do filme, porém, essa etapa foi abandonada e praticamente excluída da cadeia produtiva do filme no Brasil, questão essa, que será abordada nos próximos capítulos da presente dissertação.

⁷ Disponível em:

<<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.743e24c3aed90ec40fc55410e2308ca0/?vgnextoid=bccb01757a718210VgnVCM2000004d03c80aRCRD&vgnextfmt=default#.U5Yeh5RdVhQ>>

Acesso em: 02/02/2014

1. EVOLUÇÃO DOS MODELOS DE FINANCIAMENTO DO FILME NO BRASIL A PARTIR DO PERÍODO EMBRAFILME

A Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme) foi criada durante o regime militar no ano de 1969 (decreto nº 862), pela junta de ministros militares no poder. Era uma empresa de economia mista, que tinha por objetivos principais a promoção e distribuição de filmes nacionais no exterior. Após a extinção do Instituto Nacional de Cinema (INC), que havia sido criado no ano de 1966 com o objetivo de centralizar a gestão da atividade do cinema nacional, a Embrafilme ampliou sua atuação, passando também a regular a produção, o financiamento, a distribuição e as premiações do cinema nacional (AMANCIO, 2008).

O primeiro período da Embrafilme, a década de 1970, foi marcado por uma fase de bons resultados para a indústria do cinema nacional. A atuação direta do Estado no cinema nacional parecia evidenciar uma ótima solução rumo à consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Um exemplo foi o período entre 1974 e 1978, período em que os filmes nacionais obtiveram um aumento de mais de 100% de público. Um exemplo foi o fenômeno *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, que teve sua estreia no ano de 1976 obtendo mais de 10 milhões de espectadores (10.735.524), só perdendo o posto de primeiro colocado no ranking de público no ano de 2012 para *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, que obteve 11.146.723 de espectadores⁸.

Após a criação da Embrafilme, um número maior de filmes nacionais passou a atingir o elo exibidor da indústria e a média anual do período 1975-1985 alcançou o marco de 88 filme lançados por ano (MARQUES, 2009).

A Embrafilme funcionava como uma coprodutora, contribuindo com uma porcentagem de até 49% do valor da produção do filme, ficando a cargo do produtor correr atrás do restante do valor. Em entrevista (1977) publicada no livro *Utopia Brasil*, de Darcy Ribeiro (2008), Glauber Rocha, importante cineasta do período, explica com detalhes como funcionava o mecanismo de financiamento e o acesso ao dinheiro na Embrafilme:

⁸ Dados no site da Ancine. Disponíveis em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>> Acesso em: 02/02/2014.

GLAUBER - A Embrafilme funcionava como uma espécie de coprodutora dos filmes, entrando com 49% do valor do filme em uma espécie de empréstimo ao setor.

A Embrafilme é uma empresa comercial e industrial, uma sociedade mista: 51% das ações são do Estado, 49% são dos produtores [...]

No cinema é empréstimo. A Embrafilme participa como coprodutora até 30% nunca com mais do que isso. O diretor se vira arranjando 70% para fazer o filme. É apenas uma empresa que produz e distribui. Não há ônus político para o produtor que vai tratar com ela, porque é melhor tratar com a Embrafilme do que com a Paramount.

ELIZABETH – Mas você mesmo falou no outro dia que está há um ano e meio esperando sinal verde da Embrafilme para fazer seu filme.

GLAUBER – Mas é diferente, Beth. Eu estou explicando a você o que é a estrutura. A Embrafilme opera como qualquer empresa comercial de cinema, com a vantagem de que os juros não existem, são baixíssimos, as comissões de distribuição são mais baixas, são de 25% os créditos são mais longos, quer dizer é uma empresa que tem o objetivo de reforçar economicamente as estrutura dos produtores cinematográficos. Como ela funciona suas deficiências e a qualidade, esse é outro aspecto. Quem é financiado, quem não é ... É preciso entender que, na Embrafilme, não se bota roteiro de filme para ser financiado. Se apresenta um projeto econômico e o *know-how* da pessoa que faz. A Embrafilme é, teoricamente, a empresa de cinema mais bem organizada do mundo. Nós acabamos com o Instituto Nacional de Cinema, um órgão de subvenções, para fazer uma empresa. Os produtores que se virem. Já o Instituto Nacional do Livro procede de outro jeito. E o Serviço Nacional de Teatro de outro. Então, a palavra “dependência”, no caso do cinema, não existe. Existe uma relação de carácter econômico, sem compromissos políticos entendeu? No teatro, eu também não acredito que exista isso. Eu acredito que as subvenções sejam condicionadas a pressupostos políticos das pessoas que fazem. Eu estou dando fatos concretos, porque eu acho que a gente só pode analisar aqui fatos concretos.

ELIZABETH – mas quase todo mundo precisa da Embrafilme para fazer seus projetos.

GLAUBER – Mas eu posso apitar. O meu filme custa seis milhões; a Embrafilme entrou com 30%, um milhão e oitocentos. O resto que vou ter que tomar no Banco Nacional, empenhando a minha casa, 3,5% ao mês como eu sempre fiz. Então, não é dependência. Se eu levo o meu projeto ao Luís Carlos Barreto e ao Walter Clark, da Globo, que ontem deram um coquetel dizendo: “oferecemos melhores condições com a Embrafilme”. Claro, O Barreto inicia com o Walter Clark hoje dois filmes: um filho dele, outro do Anselmo Duarte com o Pelé, com orçamento de seis milhões cada um. O Paulo Thiago faz *A batalha dos Guararapes* com o orçamento de um milhão de dólares produzindo por empresas privadas. Os dois filmes nacionais lançados hoje, o outro do Anselmo Duarte e o Narra Pesada, não são distribuídos pela Embrafilme. Os filmes mais rentáveis do país não são feitos pela Embrafilme, são de empresários que estão querendo boicotar as produções que não tem objetivos comerciais. O problema é esse. A Embrafilme assume o ônus do mercado, está até alugando cinema

para pagar filme brasileiro. Ela implantou uma distribuidora que vai hoje do sul a Manaus, aumentando a renda média de um filme brasileiro de 40 para 100 milhões. A renda máxima de um filme aqui eram as produções americanas que faziam 30 milhões.

[...] Não há uma dependência, quer dizer, o cineasta assume a Embrafilme porque a Embrafilme sem o cineasta não existe, então não é uma coisa de cima para baixo. Pelo que conversei com o Marcos Nobre, também não há política de dependência. Então é outra coisa. Se o Estado não intervém nas indústrias de produção artística, em nenhum país do mundo ela poderá se desenvolver. A não ser nas monarquias super ricas que vão financiar as elites.

[...] Um filme é ruim ou bom porque é financiado pelo Bradesco ou pela Embrafilme? Na Embrafilme eu não pago os juros do Bradesco. À Embrafilme oferece aos produtores melhores condições de trabalho do que as empresas privadas. Elas, sim, controlam o roteiro, a montagem, o elenco, fazem o chamado controle artístico. A Embrafilme, do Estado, o sindicato da Indústria Cinematográfica, a Associação de Cineastas e a Associação de Curta-Metragem reúnem-se semanalmente para decidir toda e qualquer medida que a Embrafilme toma. Pelo menos no cinema nós temos um sistema democrático funcionando. E o governo não pode destruir a Embrafilme, por que aí ele destrói o cinema.

No final da década de 1970, com a crise econômica que se instalou no país, o crescimento da atividade cinematográfica nacional foi interrompido. Além da crise econômica que abalou diretamente o cinema, a Embrafilme passou por um período complexo, marcado por denúncias de esquemas de distribuição de cargos e corrupção, o que afetou a credibilidade do órgão. Somado a essa questão, a inflação do período também foi uma força contrária, o que levou a reajustes constantes dos orçamentos dos filmes, criando diversos problemas para o setor (MATTA, 2010).

No entanto, um dos momentos mais drásticos para o cinema no país foi o período seguinte, que ficou conhecido como o “apagão do cinema” ou “Era Collor”. Naquele momento, o cinema e toda a produção cultural do país foi encarada como simples mercadoria e, dessa forma, desvinculada do Estado, sendo inserida de forma brusca e sem mediações na lógica da livre negociação. Fernando Collor de Mello que assumiu a presidência da república no ano de 1990, o primeiro presidente eleito por voto direto após o regime militar, transformou a cultura em mercadoria da noite para o dia.

Com as denúncias cada vez mais constantes de corrupção na Embrafilme e, apoiado em seu discurso de candidatura de intolerância com a corrupção, Fernando Collor de Melo, de forma oportunista, fecha da noite para o dia as atividades da

Embrafilme, deixando o cinema sem ligação nenhuma com incentivos e apoios estatais.

O fim do modelo de produção cinematográfico da Embrafilme já era esperado no campo cinematográfico – fato totalmente inesperado foi a ausência de qualquer contraproposta de política cultural por parte do Estado. Havia indícios de que isso poderia acontecer quando Collor nomeou para Secretário de Cultura o cineasta Ipojuca Pontes, notório opositor do modelo de financiamento cinematográfico praticado pela Embrafilme e também defensor da cultura como “problema de mercado” Mas foi difícil para a classe cinematográfica acreditar que, depois da extinção da Embrafilme, nada fosse colocado em seu lugar, deixando o campo cinematográfico à deriva. (MELEIRO, 2012, p. 22)

Segundo Alessandra Meleiro (2012, p. 40), “a tônica do governo, em relação à área cultural, foi desobrigar o Estado com a cultura: cultura é papel do mercado, e não do Estado”. O impacto dessa ação nos meios culturais foi devastador, deixando muitos artistas e produtores sem nenhuma alternativa viável de sobrevivência a curto e médio prazo. Essa ação neoliberal no cinema, por exemplo, gerou a interrupção total de praticamente todas as produções audiovisuais do país de forma imediata, criando um cenário catastrófico, o que para muitos significou o fim do cinema no país. Alessandra Meleiro (2012, p. 33) diz que “a ruptura da sólida ligação entre o Estado e o cinema brasileiro, decretada por uma medida provisória, representou um forte abalo no campo cinematográfico, desestruturando-o totalmente”. O depoimento da cineasta Suzana Moraes, que em 1990 estava no meio da produção do seu filme *Mil e Uma*, uma coprodução com a TV espanhola, evidencia o caos do período:

Fiquei louca, pois além de cortarem tudo no auge da adrenalina do começo das filmagens, obviamente perdi minha grana. Para complicar, a situação com os espanhóis ficou difícil, pois havia assinado um contrato internacional e eles me perguntavam: “Que país é esse que não honra seus contratos?” Fiquei deprimida, literalmente de cama. Depois de um tempo, pensei: não quero isso na minha biografia, ser uma “vítima de Collor” (*apud* MELEIRO, 2012)⁹

As principais ações que desestruturaram por completo o audiovisual no país na fase em que Fernando Collor de Mello permaneceu na presidência da República (1990 – 1992), foram: o fim do Ministério da Cultura (criado na gestão José Sarney pelo

⁹ NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

decreto 91.144 de 15 de março de 1985), a extinção da Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o fim do Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). Além da extinção da Lei Sarney, criada em 1986, também foram extintos, a Pró-Memória, Funarte, Fundação do Cinema Brasileiro entre outros órgãos ligados à cultura.

O cineasta João Batista de Andrade deixa claro o sentimento do período:

Collor acabou com a política do cinema, jogando fora o bebê com a água suja, sendo que poderia ter feito um processo progressivo. Eu, por exemplo, tinha uma proposta para a Embrafilme. Como ela vivia dos impostos de cinema, poderia se tornar uma carteira descentralizada de financiamento, criando o adicional de bilheteria para premiar a performance de um filme nos cinemas, e continuaria sendo a distribuidora comercial. De 600 funcionários, passaria a ter 50. Mas, como todo mundo falava mal da Embrafilme, inclusive os cineastas, Collor como seu oportunismo e irresponsabilidade, resolveu acabar com a Embrafilme e o Concine. (*apud*: MELEIROS, 2012, p. 35)

Jean-Claude Bernardet (1990, p. 182), em artigo publicado na Folha de São Paulo em 23 de junho de 1990, aponta que a crise do cinema já estava de certa forma posta antes do período Collor, dentro da própria estrutura da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro, já que essa estrutura era alvo constante de críticas dos próprios cineastas e produtores:

Mas é lícito perguntar-se se a causa de tal crise está nas medidas do governo Collor. Para abordar a situação cinematográfica, que conheço melhor, deve-se dizer que antes da tomada de posse de Collor, só havia, por parte dos profissionais, queixas em relação à Embrafilme e à Fundação do Cinema Brasileiro. Inoperância, má gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos. As instituições federais relativas ao cinema entraram num acelerado processo de decadência na gestão do ministro da cultura Celso Furtado.

Jean-Claude Bernardet (1990, p. 183) diz ainda que, no caso do cinema, a produção estava quantitativamente num dos seus momentos mais baixos das últimas décadas, e lança uma questão:

Ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo. A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais etc. que já

estavam em andamento e com perspectivas positivas. O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre. Esse sangue não será recuperado. Mas também não há como reivindicar junto ao governo uma reposição da estrutura anterior, tão criticada e em plena decadência. Difícil é aceitar que não tenha havido respeito a compromissos assumidos quer pela estrutura estatal, quer através da Lei Sarney. Igualmente difícil é aceitar o que parece ser uma total ausência de proposta política cultural por parte do governo. Até paradoxal essa ausência. Antes da posse, o candidato e depois o presidente eleito manifestou o desejo de colocar o Brasil no primeiro mundo. Ora, os países do primeiro mundo, inclusive para manter sua aura política e influência econômica, se valem de uma irradiação cultural conquistada pela repercussão internacional de parte de sua produção artística.

Graças à uma jogada política e preocupado com a alta taxa de rejeição nos meios culturais, no final dos anos 1991 Collor substituiu o Secretário de Cultura Ipojuca Pontes por Sérgio Paulo Rouanet. Essa mudança ocasionou alterações imediatas na política cultural do governo, como explica Meleiro (2012, p. 44)

Assim que tomou posse, o secretário organizou pesquisas e fez reuniões com a classe artística, ouvindo suas principais reivindicações e queixas. A principal reivindicação dos produtores culturais foi a volta da lei de incentivos fiscais (a lei Sarney), que havia sofrido muitas denúncias de irregularidades na utilização do dinheiro público, o que justificou sua extinção, já que fazia parte do projeto de governo Collor acabar com a corrupção.

No dia 09 de agosto de 1991, foi divulgado para a imprensa o “Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC”, que ficou conhecido como Lei Rouanet (Lei nº 8.313, só aprovada pelo senado e pelo congresso em dezembro do mesmo ano).

O Pronac foi muito bem aceito pelo campo cinematográfico, mas os cineastas acharam que apenas este mecanismo de patrocínio não era suficiente para estimular a produção cinematográfica, que neste momento estava praticamente paralisada: enquanto a média de produção cinematográfica brasileira na década de 1980 era de oitenta filmes por ano, em 1990 foram lançados apenas sete filmes, em 1991 dez filmes e em 1992 apenas três longas-metragens nacionais chegaram às salas de exibição. (MELEIRO, 2012, p. 44)

A grande preocupação dos produtores e cineastas do período era retomar a produção dos filmes; por isso, as principais reivindicações giraram em torno dessa etapa. Depois do *impeachment* de Collor, no ano de 1992, o cinema inicia uma nova fase apoiada nas Leis de Incentivo, tendo como principal mecanismo a Lei do Audiovisual, criada em 1993, na gestão Itamar Franco, vice de Collor que assumiu a

presidência e restabeleceu o Ministério da Cultura.

A partir de 1993, após o processo de *impeachment* que levou ao afastamento de Fernando Collor de Mello, estabeleceu-se uma nova política federal voltada para o cinema, cuja base foi definida pelo Governo Itamar Franco e perpetuada nos dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso. Seu conceito primordial foi o da renúncia fiscal, com a utilização de duas leis: a de número 8.685, aprovada em 20 de julho de 1993 (chamada Lei do Audiovisual), e a de número 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (conhecida como Lei Rouanet e, que, apesar de ter sido criada durante o Governo Collor, só passou a ser efetivamente utilizada depois de 1993). (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 24)

Ambas as leis permitem às empresas que o dinheiro investido na produção de filmes brasileiros seja deduzido de seus impostos de renda, como explicita o trecho abaixo:

A Lei do Audiovisual tem dois dispositivos principais: o artigo 1º determina que as empresas podem deduzir até 3% do total de seu imposto de renda se esse dinheiro for revertido para a produção de obras audiovisuais; o artigo 3º, por sua vez, incentiva as distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre a remessa de lucros para o exterior. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 24)

Dessa forma, e a partir da lógica das Leis de incentivo, o Governo Federal inverteu o mecanismo até então estabelecido, por meio do qual o Estado é centralizador e tomador de decisão, transferindo ao setor privado e às empresas públicas, o poder de escolha e investimento nos projetos a serem realizados.

Foi após alguns anos, devido à complexidade dos mecanismos, que os primeiros resultados começaram a aparecer. As Leis de Incentivo conseguiram, em um primeiro momento, movimentar a produção do setor. Os principais filmes do período, que ficou conhecido como a retomada do cinema, foram: *Carlota Joaquina A princesa do Brasil* (1994) de Carla Camurati, *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto (indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro), *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas.

Na sequência, filmes como *O que é Isso Companheiro* (1997) de Bruno Barreto foi selecionado para a competição oficial do Festival de Berlim, *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles foi selecionado para dois importantes festivais: para o *Sundance Film Festival*, o mais importante dos Estados Unidos e para o Festival de

Berlim. Além disso, o filme conquistou o troféu Globo de Ouro, dado pela *Hollywood Foreign Press Association* e foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz para Fernanda Montenegro. A partir desse período, os números de produções lançadas por ano voltaram a crescer:

Tabela 1 - Filmes brasileiros lançados em circuito comercial (1990-2002)

Ano	Filmes lançados
1990	7
1991	8
1992	3
1993	4
1994	7
1995	12
1996	23
1997	22
1998	26
1999	31
2000	24
2001	30
2002	30

Fonte: Filme B
<<http://www.filmeb.com.br/>>
Organizado pelo autor.

Apesar de todos esses enormes avanços, a política baseada no incentivo fiscal não foi suficiente para firmar uma efetiva base industrial para o cinema brasileiro, como fica evidente na análise de Almeida e Butcher (2003, p. 30)

Muitas das empresas que investiram no cinema são estatais devidamente orientadas pelo governo para agir dessa maneira. As empresas privadas dependem de um lucro difícil de ser previsto, em virtude das diversas instabilidades econômicas globais, o que muitas vezes limita sua participação.

1.1 EVOLUÇÃO DAS POLÍTICAS DE FOMENTO

1.1.1 FOMENTO INDIRETO

As políticas públicas voltadas para o setor audiovisual, a partir do governo Itamar Franco, desenvolveram-se por meio de dois tipos de fomento: fomento indireto e fomento direto. O fomento indireto, ou seja, via renúncia fiscal, tem início com a Lei Rouanet (1991); para o cinema, ela representou um pontapé inicial, porém fraco e sem grandes impactos, já que não dava conta das especificidades do campo audiovisual. De toda forma, a Lei Rouanet serviu de impulso e parâmetro para se debater modelos específicos para a área cinematográfica.

Logo em seguida, em 1993, surgiu a Lei do Audiovisual, que financiaria o setor a partir de dois artigos 1º e 3º, conforme apresentado anteriormente. A partir desse ponto, as leis de incentivo foram sendo incrementadas com novos artigos tendo em vista as novas demandas e as novas reivindicações do setor. O que ficou claro para o período é que, mesmo com os avanços alcançados por meio das leis de renúncia fiscal, ainda existiam problemas estruturais que não haviam sequer entrado em pauta e que necessitavam de atenção.

Após a constatação de que o país necessitava de uma política mais forte para o cinema, foi criado, por decreto em 13 de setembro de 2000, o Gedic – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica.

O maior diferencial do Gedic, em relação às tentativas de implantação de uma política cinematográfica ocorridas durante a década de 1990, dizia respeito ao tratamento dado à atividade: o caráter industrial do cinema foi priorizado, já que o grupo envolveu não apenas o ministério da Cultura. O cinema, de produto cultural que necessitava de apoio estatal, passou a ser, também, um produto brasileiro para exportação e uma indústria nascente. (MELEIRO, 2012, p. 156)

Alessandra Meleiro (2005, p.156) chama a atenção para um fato no mínimo curioso na evolução dos modelos de financiamento e das políticas públicas do país ao evidenciar que:

[...] é interessante notar que os representantes do campo cinematográfico convidados a integrar o grupo são os mesmos que, desde o Cinema Novo já vinham discutindo e participando de todas as tentativas de implementação de uma indústria cinematográfica no Brasil — e também estiveram presentes na elaboração das leis de

incentivo, responsáveis pelo pontapé inicial no Cinema da Retomada. E mais: o representante das emissoras de televisão era um dos diretores da Rede Globo, o dos exibidores representava o grupo Severiano Ribeiro (o maior e mais antigo grupo exibidor do país), e o representante dos distribuidores era o diretor geral brasileiro da *major* Columbia Pictures. Ou seja, os mesmos que há mais de trinta anos comandam o audiovisual brasileiro, e que agora, se uniram para, mais uma vez, tentar fazer do cinema uma indústria.

Os cinco pontos considerados centrais para a condução do cinema brasileiro de uma fase voluntarista-artesanal para uma etapa industrial foram:

- 1.Criação de um órgão gestor, no modelo de agência de caráter interministerial, com a finalidade de normatizar, fiscalizar e controlar o cumprimento da legislação, estabelecendo critérios e procedimentos para alocação de recursos do Estado direcionados dos diversos setores da atividade cinematográfica;
- 2.Redefinição e expansão das funções da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que, a partir de então, priorizariam as ações mais culturais em relação ao cinema, enquanto a agência se responsabilizaria pelo viés comercial da cadeia cinematográfica. As funções básicas da Secretaria seriam: preservação e memória, formação de público, divulgação e difusão do cinema brasileiro no Brasil e no exterior;
- 3.Criação de um Fundo Financeiro, que contaria com a contribuição de outros setores da indústria audiovisual e com os recursos destinados às leis de incentivo ainda não utilizados;
- 4.Reforma da legislação existente, criando condições para o surgimento de uma forte ação empresarial nos setores da produção, distribuição, exibição e infraestrutura técnica;
- 5.Legislação para a televisão, propondo que as emissoras de televisão destinem 4% do seu faturamento publicitário para a coprodução com o cinema, além de garantir a exibição de produções independentes. (MELEIRO, 2012)

Com um projeto ambicioso de industrialização do cinema envolvendo a televisão e a publicidade, foi entregue ao Estado a proposta organizada pelo Gedic e, em setembro de 2001, o presidente da república, Fernando Henrique Cardoso, assinou uma medida provisória (nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001) dando as diretrizes da política cinematográfica a ser implantada. Também foi criado no mesmo período o PNC – Política Nacional do Cinema (para garantir a produção nacional, o consumo e a divulgação interna e externa), o Conselho Superior de Cinema (vinculado à Casa Civil, responsável pela elaboração da política cinematográfica, composto por representantes dos ministérios da Justiça, Fazenda, Relações Exteriores, Cultura, Desenvolvimento, Indústria e Comércio, Comunicações e Casa Civil, além de cinco representantes do setor cinematográfico) e a ANCINE (Agência Nacional de Cinema, com a atribuição de regular e fiscalizar o mercado cinematográfico brasileiro, com

poder de cobrança de impostos). (MELEIRO, 2012)

No dia 30 de dezembro de 2003, a ANCINE torna pública a regulamentação do Art. 1A da Lei nº 8.685/93. Esse novo mecanismo de fomento a produção audiovisual permite a captação de recursos para os seguintes formatos: longa, média e curta-metragem; telefilme; minissérie; obra seriada; e programa para televisão de caráter educativo e cultural. (ANCINE, 2007)

A principal diferença entre os artigos é que, no Art.1 o investimento é realizado no mercado de capitais através da compra de quotas (certificado de investimento) representativas de direitos de comercialização sobre o projeto escolhido. Podem investir pessoa física ou jurídica e o abatimento é de 100 % desde que não ultrapasse 3% (pessoa jurídica) e (6% pessoa física) do imposto de renda devido. Ou seja, no artigo 1 o investidor torna-se cotista do filme a fundo perdido, com participação nos lucros gerados pela obra de acordo com o seu investimento, ganhando 2 vezes — no abatimento e na participação. Apesar da vantagem fiscal e societária, é um mecanismo burocrático e mais complexo para ser acessado.

Já no Art. 1A a lógica é a mesma encontrada na Lei Rouanet (mecenato), permitindo a utilização de recursos incentivados para as produções de filmes de longa, média ou curta-metragem, telefilmes, minissérie, obra seriada e programa para televisão de caráter educativo e cultural com o abatimento e 100% do valor investido desde que não ultrapasse 4% (pessoa jurídica) e 6% (pessoa física) do imposto de renda devido. O investidor recebe um recibo de subscrição do valor investido que pode ser abatido do IR em cada período de apuração fiscal.

A evolução dos investimentos em cada artigo evidencia uma migração significativa do artigo 1 para o artigo 1A a partir de 2007, período em que as primeiras produções começam a utilizar o novo mecanismo.

Tabela 2 - Evolução da arrecadação via artigo 1 e artigo 1A (2001-2012)

Ano de captação	Artigo 1 - lei 8685/93		Artigo 1A - lei 8685/93	
	(R\$)	%	(R\$)	%
2001	48.023.908,00	-	-	-
2002	43.086.715,00	-	-	-
2003	52.331.610,00	-	-	-
2004	59.341.775,00	-	-	-
2005	46.573.616,00	-	-	-
2006	56.763.091,00	-	-	-
2007	47.747.017,00	53.93%	40.794.397,00	46.07%
2008	47.906.957,00	46.85%	54.353.058,00	53.15%
2009	37.898.288,00	42.40%	51.490.810,00	57.60%
2010	28.806.751,00	29.61%	68.487.417,00	70.39%
2011	25.372.784,00	25.68%	73.418.116,00	74.32%
2012	18.971.617,00	25.44%	55.613.662,00	74.56%

Fonte: Ancine < <http://www.ancine.gov.br/>>
Valor corrente em reais

Essa migração do artigo 1 para o 1A foi natural, já que o artigo 1 é mais complexo e burocrático do que o artigo 1A. Como já citado, além do artigo 1, também foi criado, em 1993, o artigo 3, que incentivava as distribuidoras estrangeiras instaladas no Brasil a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre a remessa de lucros para o exterior. Por exemplo, as grandes distribuidoras como a *Columbia*, *Fox*, *Warner*, *Buena Vista*, ou ainda, distribuidoras independentes como a *Lumière e Europa Filmes*, passaram a trabalhar com o produto nacional. O recurso ao artigo 3 foi bastante utilizado, sendo o maior fluxo de acesso entre 2003 e 2008, com seu ápice em 2006, como mostra a tabela a seguir.

Tabela 3 - Captação anual de recursos utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 3 (2001-2012)

Ano de captação	Artigo 3 - lei 8685/93 (R\$)
2001	11.359.141,00
2002	17.503.825,00
2003	34.921.822,00
2004	46.247.425,00
2005	35.330.650,00
2006	64.462.044,00
2007	37.700.138,00
2008	32.578.495,00
2009	23.390.872,00
2010	29.276.722,00
2011	19.076.293,00
2012	15.165.873,00

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor. Valores atualizados pelo IPCA tendo como referência o ano de 2012.

Já o artigo 39 inciso X, de 2001, da Lei nº 2.228-1, permite que programadoras internacionais de televisão por assinatura, como por exemplo, Fox, Discovery, Viacom, HBO, Turner e ESPN, sejam isentas da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), desde que optem por aplicar 3% do valor do crédito ou da remessa em projetos de produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente, telefilmes, minisséries e programas de televisão de caráter educativo e cultural. Nessa linha não há limite de investimento e a contrapartida é de 5%.

O histórico de investimentos do artigo 39 tem início em 2003 com ápice de captação em 2007, 2011 e 2012, como mostra a tabela a seguir.

Tabela 4 - Captação anual de recursos utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 39 (2001-2012)

Ano de captação	MP228-1/art39 (R\$)
2001	-
2002	,-
2003	2.893.837,00
2004	16.652.274,00
2005	14.001.911,00
2006	5.332.126,00
2007	20.904.037,00
2008	16.843.996,00
2009	11.801.379,00
2010	12.581.135,00
2011	20.480.533,00
2012	20.096.960,00

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.
Valores atualizados pelo IPCA tendo como referência o ano de 2012.

Os Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional) criados pela medida provisória nº 2.228-1 de 2001, permitem a constituição de fundos que objetivam o investimento na produção cinematográfica e audiovisual ou em qualquer empreendimento associado à cadeia produtiva do filme, por exemplo:

- Aquisição de ações de empresas de infraestrutura, fornecedores, distribuidores, exibidores e produtores;
- Projetos de construção, reforma e recuperação de salas de exibição;
- Projetos de infraestrutura realizados por empresas brasileiras;
- Comercialização e distribuição de obras cinematográficas brasileiras.

Os Funcines são fundos de investimento constituídos na forma de condomínio, sem personalidade jurídica e administrado por instituição financeira autorizada pelo Banco Central. Os Funcines deverão manter, no mínimo, 90% do seu patrimônio

aplicado em empreendimentos das espécies enumeradas acima. Os investidores tem a dedução fiscal de 100% do valor investido, sendo que pessoa jurídica pode investir até 3% e pessoa física 6% do imposto devido.

Quando um determinado filme está interessado em ter financiamento de um Funcine, precisa procurá-lo e fazer-se sujeito à avaliação do gestor e consultor do fundo, que o passarão para o Comitê de Investimentos, formado pelos cotistas, que determinarão o financiamento ou não e como será feito o investimento. “Uma vez selecionado o filme, este passará por uma avaliação econômica e financeira que demonstrará seu potencial de retorno. Esta avaliação determina o valor do investimento a ser realizado, assim como as condições negociais necessárias para alcançar a rentabilidade esperada. (CARNEIRO, 2011)

De acordo com os dados da Ancine, os Funcines mostram um investimento na produção cinematográfica instável e com um volume baixo se comparado com outros mecanismos, tendo o seu ápice no ano de 2010.

Tabela 5 - Evolução da arrecadação utilizando o Funcine (2001-2012)

Ano de captação	Funcines (R\$)
2001	-
2002	-
2003	-
2004	-
2005	1.032.000,00
2006	3.441.000,00
2007	1.923.000,00
2008	8.185.000,00
2009	1.850.000,00
2010	9.799.550,00
2011	6.500.000,00
2012	992.187,00

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.
Valores atualizados pelo IPCA tendo como referência o ano de 2012.

Por ser um mecanismo constituído na forma de condomínio fechado e administrado por uma instituição financeira autorizada pelo Banco Central e credenciada pela CVM – Comissão de Valores Mobiliários, o acesso ao mecanismo se torna burocrático. Somado a isso, o gestor e consultor do fundo avalia o grau de risco do investimento. Todos esses fatores são as principais causas para o baixo investimento e inconstância dos valores investidos pelo Funcine em comparação a outras linhas de financiamento.

Outro artigo que foi introduzido na Lei nº 8.685/93 (Lei do Audiovisual) pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006 e regulamentado pelo Decreto nº 6.304, de 12 de dezembro de 2007 é o artigo 3ºA. O texto

Autoriza empresas de TVs abertas e programadoras de TV por assinatura (nacionais ou estrangeiras) a investirem parte do imposto devido sobre a remessa de recursos enviados ao exterior – derivados da aquisição de direitos de transmissão de obras audiovisuais ou eventos internacionais – na coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente.

O contribuinte estrangeiro pode investir até 70% do imposto devido e os recursos podem ser aplicados no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas de longa metragem brasileiras de produção independente, e na coprodução de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras e de produção independente de curta, média e longas-metragens, documentários, telefilmes e minisséries. (ANCINE, 2014)

Ainda segundo a Ancine (2014), o objetivo central do artigo 3ºA é:

[...] estimular a associação entre cinema, televisão e produção independente no Brasil, abrindo mais espaço para a veiculação de obras audiovisuais nacionais nas grades de programação brasileiras e também no exterior.

Esse artigo permite, por exemplo, que canais como ESPN Brasil ou Internacional, GloboSat, TeleCine, Canal Brasil, Turner (Warner Company), Universal Channel e Discovery a investirem em obras audiovisuais nacionais.

Tabela 6 - Evolução da arrecadação utilizando a Lei do Audiovisual por meio do artigo 3A (2001-2012)

Ano de captação	Artigo 3A - lei 8685/93 (R\$)
2009	2.500.000,00
2010	28.854.132,00
2011	26.821.816,00
2012	13.772.490,00

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.
Valores atualizados pelo IPCA tendo como referência o ano de 2012.

Os diversos mecanismos de fomento indireto foram criados na tentativa de atender as demandas do setor, movimentar o mercado, estimular o investimento e criar uma indústria forte no país.

Tabela 7 - Modelos de financiamento indireto disponíveis em 2014.

Artigo 1	Artigo 1A	Artigo 3	Artigo 3A	Artigo 39	Funcines	Lei Rouanet
Inaugura o modelo de isenção fiscal em um sistema mais complexo de investimento realizado por aquisição de cotas.	Traz a lógica do mecenato encontrada na lei Rouanet com vistas a facilitar a captação, diminuir a burocracia e estimular os investidores.	Permite as distribuidoras internacionais investirem uma parte da remessa dos lucros para o exterior em produtos audiovisuais nacionais	Autoriza empresas de TV abertas e programadoras de TV por assinatura a investirem uma parte do imposto devido sobre a remessa de recursos enviados ao exterior em produtos audiovisuais nacionais	Permite que programadoras internacionais de televisão por assinatura sejam isentas da CONDECINE ¹⁰ , desde que optem por aplicar 3% do valor do crédito ou da remessa em projetos de produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente.	São fundos de investimentos na forma de condomínio fechado e administrado por uma instituição financeira autorizada a operar pelo Banco Central e credenciada pela CVM – Comissão de Valores Mobiliários.	Destina-se a estimular investimentos e doações à produção de tipos bem cultural. A Atividade cinematográfica pode ser financiada através do Inventivo a Projetos culturais, pelo investimento do contribuinte dedutíveis do IR

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.

¹⁰ Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional.

O modelo de isenção fiscal foi largamente ampliado no período FHC e fortemente defendido, por exemplo, pelo ex-ministro da cultura Francisco Weffort (1995 - 2002), como um modelo democrático, centrado no Estado e fundamental para a cultura e o cinema no país. Os trechos abaixo, de diferentes momentos, exemplificam a visão de Weffort:

Quando este governo se iniciou, em 1995, o grande problema era produzir cinema e, ainda assim, nós estamos agora com uma porcentagem de oferta de filme nacional no mercado que é alguma coisa perto de 5%, 6%. Se eu apanhar a lista dos filmes que se oferecem no mercado, nós temos cerca de trezentos filmes no ano, e o cinema nacional chega a vinte filmes, 6%, 7%, 8%. Então o nosso objetivo fundamental era de produzir. Nós terminamos o ano de 1994 tendo produzido completamente quatro filmes; e de lá para cá nos produzimos 94 filmes. (WEFFORT, 1998)

A cultura tem que ser concebida como investimento de Estado, do mesmo modo que a educação, que a saúde. O cinema francês, em certa época, dava mais lucro do que a indústria. A Brigitte Bardot trouxe mais dinheiro para a França do que a Renault. (WEFFORT, 2013)

Se em um primeiro momento, como já evidenciado, o modelo de isenção fiscal mostrou ser um novo caminho para se produzir filmes por ter representado um impulso para o setor rumo à tão sonhada industrialização, na prática, ele gerou, logo em seguida, mais vícios de mercado do que soluções industriais e de autonomia. O Estado, a partir da lógica das leis de incentivo, privatizou o dinheiro público ao dar autonomia e poder de decisão para o setor privado.

Uma das críticas mais ácidas que as leis de incentivo a cultura recebem no Brasil diz respeito a um efeito “Robin Hood às avessas”, dinheiro público para apoiar projetos financiados por muitos, mas restritos a poucos. (REIS, 2007, p. 212).

Essa questão é a principal crítica à esse mecanismo de financiamento, pois ao longo do tempo, ele criou um vício por parte das empresas que apoiam projetos via Lei de Incentivo; ao perceberem que poderiam deixar de pagar uma parte do Imposto de Renda (IR) e aplicar uma porcentagem em “produtos audiovisuais”, passaram a utilizar o mecanismo a partir de seus interesses de comunicação, ou seja, filmes que de alguma forma dialogam com o perfil da empresa ou que façam parte de uma estratégia de comunicação desejada pela mesma. A Lei de Incentivo passou então de um mecanismo criado para impulsionar a autossuficiência da indústria, com o Estado ocupando um papel central, para um incentivo que financia indiretamente o setor

privado e suas aspirações mercadológicas. Ou seja, uma contradição central foi criada dentro desse desenho de política pública, pois, dessa forma, o poder de administração do dinheiro público fica nas mãos do setor privado.

O problema, já muito debatido, coloca em xeque a própria estrutura do modelo, já que aprovar o projeto na Ancine para captar recursos não é mais o problema, mas sim conseguir quem invista no projeto. E mais, logo no início, o projeto começa a ser mediado pelas possíveis relações de mercado, visto que os produtores os iniciam visando possíveis “apoios”, pré-acordos e encomendas. É o que fica evidente no trecho abaixo:

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. “Antes de qualquer coisa, identificar as necessidades das empresas” é a dica fundamental dada por um profissional do marketing aos produtores culturais, numa revista especializada. (BOTELHO, 2000)

Por fim, outro ponto de destaque é o fato das grandes empresas, como, por exemplo, a TV Globo (que opera no país através de uma concessão pública), terceirizarem a captação de recursos (por meio de produtoras independentes) ao utilizarem o mecanismo para produzir filmes com objetivos claros de promover o próprio repertório e fortalecer sua grade de programação. Se a Lei de Incentivo veio para impulsionar a indústria, que espécie de vício é esse, no qual uma das maiores emissoras da América Latina, e uma das maiores do mundo, utiliza o mecanismo de isenção fiscal para suas produções cinematográficas ? Por meio dos dados disponibilizados pela Ancine e do ranking de colocação por captação de recursos de 1995 a 2012, é possível verificar essa distorção.

Tabela 8 - Arrecadação total por produtora, mais renda e público (2001-2012)

Proponente / Produtora	Número de títulos	Valor total captado (R\$)	Renda (R\$)	Público
Diler & Associados	25	94.121.234,45	129.187.167,17	24.830.145
Conspiração Filmes	20	88.264.392,97	142.576.667,52	17.850.734
Filmes do Equador	12	52.388.508,67	28.327.169,90	3.924.922
O2 Cinema	11	46.122.109,58	43.965.990,62	6.202.896
Total Entertainment	10	40.317.605,91	25.477.048,75	3.862.537
Videofilmes Produções Artísticas	15	36.810.979,93	140.488.477,45	17.258.922
Lereby Produções	7	30.566.912,43	80.470.659,27	10.660.195

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.

A primeira colocada no ranking é a *Diler e Associados*, empresa que tem em seu repertório os seguintes filmes: “Xuxa Requebra” (1999), “Xuxa Popstar” (2000), “Xuxa e os Duendes” (2001), “Xuxa e os Duendes 2” (2002), “Didi, o Cupido Trapalhão” (2003), “Dom” (2003) filme com elenco global, “Maria, Mãe do Filho de Deus” (2003) filme estrelado por padre Marcelo, “Xuxa em Abracadabra” (2003), “Um Show de Verão” (2003), estrelado por Lucino Hulk e Angélica, “Didi Quer ser Criança” (2004), “Irmãos de Fé” (2004) estrelado por Padre Marcelo e elenco global, “Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida” (2004), “Coisa de Mulher” (2005) elenco global, “Xuxinha e Guto Contra os Monstros do Espaço” (2005), “Didi, O Caçador de Tesouros” (2005), “Trair e Coçar é só Começar” (2006) elenco global, “Xuxa Gêmeas” (2006), “O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili” (2006), “Turma da Mônica em Uma Aventura no Tempo” (2007), “O Guerreiro Didi e a Ninja Lili” (2008), “Uma Professora Muito Maluquinha” (2011), todas as produções citadas tem uma relação direta com a TV Globo e foram viabilizadas com grande porcentagem de dinheiro vindo de isenção fiscal.

A tabela abaixo com os valores de captação 2001 a 2012 (todos os gêneros) evidencia o histórico da empresa *Diller e Associados (RJ)*, que parece ter sido escolhida pela TV Globo como principal representante no “mercado dos incentivados”.

Tabela 9 - Arrecadação total da produtora Diller e Associados (2001-2012)

Título	Diretor	Gênero	Ano	Valor Total Captado (R\$)	Renda (R\$)	Público
A Máquina	João Falcão	Ficção	2006	4.994.449,00	440.711,00	56.088
Coisa de mulher	Eliana Fonseca	Ficção	2005	2.831.000,00	714.666,00	98.963
Didi quer ser criança	Alexandre Boury e Reynaldo Boury	Ficção	2004	3.503.750,00	5.583.242,00	982.175
Didi, o Caçador de Tesouros	Marcus Figueiredo	Ficção	2006	3.101.105,90	6.220.016,00	1.024.732
Didi, o Cupido Trapalhão	Paulo Aragão e Alexandre Boury	Ficção	2003	3.275.535,00	8.984.535,00	1.758.579
Dom	Moacyr Góes	Ficção	2003	2.930.523,00	390.784,00	108.499
Embargo	Antônio Ferreira	Ficção	2011	0.00	3.242,05	344
Fica Comigo esta Noite	João Falcão	Ficção	2006	4.009.050,00	1.925.083,00	249.248
Irmãos de Fé	Moacyr Góes	Ficção	2004	4.358.962,00	5.652.025,00	966.021
Juízo	Maria Augusta Ramos	Documentário	2008	1.509.217,00	137.240,00	20.367
Maria, Mãe do Filho de Deus	Moacyr Góes	Ficção	2003	3.824.947,00	12.842.085,00	2.332.873
Nelson Gonçalves	Eliseu Ewald	Documentário	2001	457.564,49	20.881,00	4.381
O Cavaleiro Didi e a Princesa Lili	Marcus Figueiredo	Ficção	2006	3.839.500,00	4.672.418,00	742.340
O Guerreiro Didi e a Ninja Lili	Marcus Figueiredo	Ficção	2008	4.936.903,00	2.996.388,00	647.555

Fonte: OCA. (<<http://oca.ancine.gov.br/>>). Organizado pelo autor.

Título	Diretor	Gênero	Ano	Valor Total Captado (R\$)	Renda (R\$)	Público
Trair e Coçar, é	Moacyr Góes	Ficção	2006	3.280.000,00	3.486.329,00	481.006

Só Começar								
Turma da Mônica em uma Aventura no Tempo	Maurício de Sousa	Animação	2007	5.435.150,00	4.010.200,00	545.482		
Um Show de Verão	Moacyr Góes	Ficção	2004	3.049.731,00	741.047,00	137.507		
Uma Professora Muito Maluquinha	André Pinto e Cesar Rodrigues	Ficção	2011	6.005.847,81	537.596,12	67.904		
Xuxa Abracadabra	Moacyr Góes	Ficção	2003	3.619.950,00	11.677.129,00	2.214.481		
Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida	Moacyr Góes	Ficção	2004	3.357.095,80	7.108.730,00	1.331.652		
Xuxa e os Duendes	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	Ficção	2001	3.699.999,98	11.691.200,00	2.657.091		
Xuxa e os Duendes 2	Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes	Ficção	2002	5.524.250,00	11.485.979,00	2.301.152		
Xuxa Gêmeas	Jorge Fernando	Ficção	2006	4.803.500,00	5.802.977,00	1.035.700		
Xuxa Popstar	Paulo Sérgio Almeida e Tizuka Yamasaki	Ficção	2000	1.902.354,00	9.625.191,00	2.394.326		
Xuxa Requebra	Tizuka Yamazaki	Ficção	1999	3.043.335,97	8.173.376,00	2.074.461		
Xuxinha e Guto contra os monstros do espaço	Moacyr Góes e Clewerson Saremba	Animação	2005	5.531.013,50	4.259.097,00	596.218		
Zico, o Filme	Eliseu Ewald	Ficção	2003	1.296.500,00	5.000,00	1.000		
Total Diller				94.121.234,45	129.187.167,17	24.830.145		

Fonte: OCA <<http://oca.ancine.gov.br/>> Organizado pelo autor.

A “segunda colocada” é a Conspiração Filmes (RJ), que também tem em seu histórico algumas produções ligadas diretamente à TV Globo.

Tabela 10 - Arrecadação total da produtora Conspiração entre (2001-2012)

Título	Diretor	Gênero	Ano	Valor total captado (R\$)	Renda (R\$)	Público
A Beira do Caminho	Breno Silveira	Ficção	2012	5.742.999,56	1.484.420,77	159.109
A Mulher do Meu Amigo	Cláudio Torres	Ficção	2008	3.443.651,00	1.152.359,00	164.818
A Mulher Invisível	Cláudio Torres	Ficção	2009	5.146.804,74	20.500.361,00	2.353.646
Casa de Areia	Andrucha Waddington	Ficção	2005	6.952.600,00	1.557.698,00	187.296
Casseta & Planeta - a Taça do Mundo é Nossa	Lula Buarque de Hollanda	Ficção	2003	4.512.000,00	4.346.394,00	690.709
Dois Filhos de Francisco: a História de Zezé Di Camargo & Luciano	Breno Silveira	Ficção	2005	5.746.000,00	36.728.278,00	5,319,677
Era uma Vez...	Breno Silveira	Ficção	2008	5.413.482,55	4.558.034,00	570,470
Eu e Meu Guarda-Chuva	Toni Vanzolini	Ficção	2010	5.440.000,00	770.620,00	115,466
Eu, tu, eles	Andrucha Waddington	Ficção	2000	4.293.298,68	4.111.481,00	695,682
Família Braz – Dois Tempos	Dorrit Harazim e Arthur Fontes	Documentário	2011	263.403,05	30.090,50	2,907
Gêmeas	Andrucha Waddington	Ficção	2000	265.000,00	234.781,00	40,368
Gonzaga - De Pai para Filho	Breno Silveira	Ficção	2012	6.687.000,00	14.654.627,80	1,460,447
Lope	Andrucha Waddington	Ficção	2011	5.000.000,00	337.065,00	32,790
Título	Diretor	Gênero	Ano	Valor total captado (R\$)	Renda	Público

(R\$)						
Marcha da Vida	Jessica Sanders	Documen- tário	2011	2.230.799,25	37.245,51	4,089
O Homem do Ano	José Henrique Fonseca	Ficção	2003	3.540.320,00	726.383,00	104,659
O Homem do Futuro	Cláudio Torres	Ficção	2011	4.436.507,12	11.498.810,00	1,211,083
Os Penetras	Andrew Waddington	Ficção	2012	4.500.921,06	25.613.581,00	2,548,441
Pierre Verger: Mensageiro entre Dois Mundos	Lula Buarque de Hollanda	Documen- tário	2000	0.00	0.00	3,400
Podecrer!	Arthur Fontes	Ficção	2007	2.780.000,00	361.507,00	43,833
Redentor	Cláudio Torres	Ficção	2004	4.767.115,00	1.880.401,00	247,893
Surf Adventures	Arthur Fontes	Documen- tário	2002	944.130,21	1.295.502,00	200,853
Traição	Flávio Tambellini	Ficção	1998	820.489,88	202.207,00	37,572
Xuxa em o Mistério de Feiurinha	Tizuka Yamazaki	Ficção	2009	1.925.710,87	8.484.823,94	1,307,135
Xuxa em um Sonho de Menina	Rudi Lagemann	Ficção	2007	3.412.160,00	2.009.997,00	348,391
Total				88.264.392,97	142.576.777,52	17.850,734

Fonte: OCA <<http://oca.ancine.gov.br/>> Organizado pelo autor.

Outros exemplos emblemáticos ilustram essa distorção; como o caso do *Cirque Du Soleil* com o banco Bradesco, que aprovou e captou nove milhões de reais via Lei Rouanet e criou uma gigantesca campanha de marketing com a vinda dos espetáculos para o Brasil. Ou ainda, o caso da cantora Maria Bethânia, que conseguiu aprovar um projeto de criação de um blog com um valor de 1,3 milhões a serem captados via Lei de Incentivo. Esses três exemplos, Tv Globo, *Cirque Du Soleil* / Bradesco e Maria Bethânia poderiam ser multiplicados exaustivamente, pois essa brecha é estrutural no modelo de isenção.

Outro vício que surgiu a partir desse mecanismo é a figura do captador de recursos, que atualmente pode receber 10% do valor do projeto para executar esse

trabalho. Essa figura ganhou enorme destaque no contexto cinematográfico, sendo quase determinante na relação projeto / empresa. Atualmente, alguns captadores são donos de escritórios e administram a porcentagem anual dos incentivos de grandes empresas, orientados pelos objetivos das mesmas. Esses escritórios são responsáveis por grande parte da triagem de projetos disponíveis no mercado e, dessa realidade emerge a figura dos grandes escritórios de captação como J. Leiva, Komedi, IS Nogueira, Grupo Kling, Mina Cultural, Fixação Marketing, Grupo Infocus, Dearo Aliança Estratégica¹¹, só para citar alguns exemplos. Além dos serviços de triagem de projetos, tais escritórios também oferecem orientação jurídica para a aplicação da dedução de impostos. A distorção que surge a partir do modelo de isenção fiscal gerou uma situação na qual o setor privado tem grandes privilégios, e não as produções audiovisuais e culturais em si, como explicita Sarkovas (2005):

Em sua essência, o incentivo fiscal é uma estratégia de aplicação do dinheiro público objetivando estimular o investimento privado. Ou seja, é um instrumento de multiplicação de recursos em áreas onde o Estado e as empresas têm possibilidades conjuntas de ganho. A premissa óbvia é a existência de interesse e dinheiro privado na operação. Leis que permitem 124% de dedução, como a do Audiovisual, ou 100% de dedução, como a Rouanet pervertida, não podem ser denominadas de instrumentos de incentivo fiscal, pois fazem mero repasse de dinheiro público para aplicação privada. Não exigem nenhum centavo de contrapartida das empresas, chegando a remunerá-las. Importante observar que a criação dessas leis, que beneficiam tão indecorosamente o privado em detrimento do público, não foi fruto de lobbies empresariais, e, sim, do próprio meio cultural. Às empresas foi dado o papel de guichês de pagamento. E, como devem adiantar o dinheiro de seu próprio caixa para depois descontar do imposto, foram aquinhoadas com a dedução integral, acrescida de bônus.

Como já apontado anteriormente, se não fossem as empresas públicas orientadas pelo governo a colocar dinheiro no setor, esse mecanismo estaria totalmente restrito às relações e interesses privados. É o caso do *Fomento ao Cinema Paulista no Estado de São Paulo*, por meio do qual a Sabesp disponibiliza - via Lei do Audiovisual e Lei Rouanet - 8 milhões por ano que são administrados e distribuídos pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo por meio de um edital. Mas, mesmo no edital fruto deste incentivo (com isenção da Sabesp), um gerente de

¹¹ Para mais informações sobre os escritórios de captação de recursos consulte: J. Leiva: <<http://www.jleiva.com.br/en/>>, Komedi: <<http://www.komedi.com.br/site/>>, LS Nogueira: <<http://www.lsnogueira.com.br/home.asp>>, Kling: <<http://grupokling.com.br/>>, Mina Cultural: <<http://www.minacultural.com.br/site/>>, Fixação MKT: <<http://www.fixacaomkt.com.br/>>, Infocus: <<http://www.grupoinfocus.com.br/site/>>, Dearo: <<http://www.dearo.com.br/>> Acesso em: 20/03/2014.

projetos da empresa compõe a comissão de seleção, o que sugere um acompanhamento e monitoramento do processo de escolha. Essas relações interferem diretamente não só no conteúdo das produções e suas formas, como também, nas relações de trabalho e organização do setor, e ainda, na construção da filmografia do país e sua imagem cultural.

1.1.2 FOMENTO DIRETO

As críticas ao financiamento da produção audiovisual apoiada quase que exclusivamente na renúncia fiscal de empresas, levou à introdução, durante o governo Lula, de programas de financiamento direto por meio de editais públicos. Dentro da lógica do fomento direto, um dos mecanismos que vem ganhando cada vez mais força é o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) criado pela Lei nº 11.437 de 28 de dezembro de 2006, regulamentado pelo decreto nº 6.299 de 12 de dezembro de 2007 e inaugurado em 2008 com uma ampliação significativa em 2013/2014. É um fundo que visa toda a cadeia produtiva do audiovisual no Brasil. O FSA é uma categoria específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), segundo informações divulgadas pela Ancine:

O FSA é um marco na política pública de fomento à indústria cinematográfica e audiovisual no país, ao inovar quanto às formas de estímulo estatal e à abrangência de sua atuação. Isto porque o FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e de equalização de encargos financeiros. (ANCINE, 2014)

Na área de produção e distribuição audiovisual, há linhas de ação voltadas à produção cinematográfica e produção de conteúdos para televisão, além de uma linha dedicada à comercialização de obras cinematográficas.

Para o setor de exibição, no ano de 2012, foi criado o Programa Cinema Perto de Você que possui cinco eixos de ação, entre eles a linha de crédito e investimento para abertura de novas salas de cinema e a digitalização do parque exibidor, operadas pelo BNDES, e o Projeto Cinema da Cidade, operado pela Caixa Econômica Federal, que estimula a implantação de complexos de cinema em cidades com mais de 20 mil e menos de 100 mil habitantes que não disponham desse serviço.

As atuais linhas do FSA (2014) são as seguintes:

Tabela 11 - PRODECINE - Programa de apoio ao desenvolvimento do cinema brasileiro

Produção de obras cinematográficas de longa-metragem (Linha A)	Seleção, em regime de concurso público, de projetos de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, com destinação e exibição inicial no mercado de salas de exibição, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento.
Produção de obras cinematográficas de longa-metragem, via distribuidora (Linha C)	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de propostas de obras cinematográficas brasileiras de produção independente de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, apresentando por meios de distribuidoras brasileiras independentes, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento.
Comercialização de obras cinematográficas de longa-metragem (Linha D)	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de projetos de comercialização de obras cinematográficas brasileiras de produção independente de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, para exploração em todos os segmentos de mercado, com destinação inicial ao mercado de salas de exibição, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento.
Complementação à produção de obras cinematográficas de longa-metragem	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de projetos de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, na modalidade de complementação de recursos, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento.
Projetos de produção de longa metragens com propostas de linguagem inovadora e relevância	Seleção, em regime de concurso público, de projetos de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de

artística	longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento, destinada prioritariamente a projetos com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, com potencial de participação e premiação em festivais, que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem, que sejam capazes de dialogar com seu público-alvo e de realizar seu potencial comercial na fatia de mercado específica que almejam
PRODAV - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro Produção de obras audiovisuais destinadas ao mercado da televisão (Linha B)	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de projetos de produção independente de obras audiovisuais brasileiras, destinadas ao mercado de televisão, no formato de obra seriada de ficção, documentário e animação e de telefilmes documentários, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento.
Produção de conteúdos em projetos de programação	Seleção, em regime de fluxo contínuo, de projetos de produção de conteúdos brasileiros independentes e projetos pré-selecionados para as grades de programação dos canais de televisão aberta e por assinatura, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento na modalidade participação em projetos.
Núcleos Criativos (criada em 2014)	Seleção, em regime de concurso público, de propostas de Núcleos Criativos para o desenvolvimento de Carteira de Projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas, e de formatos de obra audiovisual, brasileiros de produção independente, destinados aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda, visando à contratação de operações financeiras.

Laboratórios de Desenvolvimento (criada em 2014)	Seleção, em regime de concurso público, de propostas de Desenvolvimento de Projetos de obras audiovisuais seriadas e
---	--

	não seriadas, e de formatos de obra audiovisual, brasileiros de produção independente, destinados aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda, visando à contratação de operações financeiras.
Desenvolvimento de Projetos (criada em 2014)	Seleção, em regime de concurso público, de propostas de Desenvolvimento de Projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas, e de formatos de obra audiovisual, brasileiros de produção independente, destinados aos segmentos de televisão aberta e por assinatura, salas de exibição e vídeo por demanda, por empresas produtoras e desenvolvedoras de projetos, visando à contratação de operações financeiras.

Fonte: Fundo Setorial de Audiovisual. < <http://fsa.ancine.gov.br/>> Organizado pelo autor.

O Fundo Setorial do Audiovisual é a grande aposta do setor para o desenvolvimento da indústria do audiovisual no país. Com novas linhas criadas em 2014, esse mecanismo ainda passa por ajustes constantes na tentativa de dar conta das demandas que surgiram, como é o caso das novíssimas linhas voltadas para o desenvolvimento de projetos e formação de núcleos criativos no ano de 2014. Ou seja, um modelo novo que só permitirá uma análise do real impacto e suas intenções daqui a alguns anos, caso se mantenha.

Outro mecanismo de fomento direto é o Prêmio Adicional de Renda (PAR) lançado no ano de 2005. Trata-se de um estímulo baseado no desempenho de mercado das produtoras, distribuidoras e exibidoras de filmes nacionais. Os prêmios, concedidos anualmente, devem ser utilizados em novos projetos. O PAR foi criado com o objetivo de estimular o diálogo da cinematografia nacional com o seu público; por conta disso, premia as empresas de acordo com o desempenho comercial dos filmes nacionais no mercado de salas de exibição do país. O benefício do Prêmio Adicional de Renda deve ser obrigatoriamente aplicado em novos projetos, de acordo com o segmento de atuação da empresa contemplada.

Na categoria *Produção*, as empresas contempladas deverão investir os recursos no desenvolvimento de projetos, na complementação de recursos para filmagem ou na finalização de longas-metragens. Na categoria *Distribuição*, elas

deverão investir no desenvolvimento de projetos, na aquisição de direitos de distribuição (aporte na produção) ou na comercialização de filmes de longa-metragem. Na categoria *Exibição*, os recursos deverão ser utilizados em operações de infraestrutura (como automação de bilheteria) na aquisição de equipamentos digitais, na complementação de renda para abertura de novas salas e em projetos de formação de público.

Já o Programa Ancine de Incentivo à Qualidade (PAQ), lançado em 2006, é um mecanismo semelhante ao PAR, pois repassa recursos a filmes que conquistaram destaque em festivais de cinema no Brasil e no exterior. A Ancine elaborou uma tabela com os principais festivais do mundo e relacionou uma pontuação e um prêmio em dinheiro a cada um deles.

O Programa de Incentivo à Qualidade do cinema brasileiro é um mecanismo de fomento à indústria cinematográfica brasileira, que concede apoio financeiro às empresas produtoras em razão da premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente, em festivais nacionais e internacionais. Podem concorrer à premiação os produtores que receberam prêmios concedidos por júri oficial nas categorias de melhor filme e melhor direção, ou participaram com obras cinematográficas na principal mostra competitiva dos festivais.

Outra linha de fomento direto são os editais da Secretaria do Audiovisual (SAV)¹², que contemplam diversas modalidades de conteúdo audiovisual: animação, curtas, roteiros, produção de longas, documentários etc. As linhas são destinadas a pessoas físicas e jurídicas.

Foi a partir do governo Lula que a relação entre fomento direto e indireto começa a sofrer uma alteração, tendo um crescimento significativo de políticas de fomento direto ano a ano como evidencia a tabela a seguir.

¹² Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/audiovisual/fomento/> Acesso: 18/05/2014

Tabela 12 - Porcentagem de financiamento por renúncia fiscal e fomento direto âmbito federal.

Ano	% Renúncia fiscal	% Fomento direto
2001	100%	0%
2002	100%	0%
2003	92%	5%
2004	94%	4%
2005	94%	4%
2006	94%	4%
2007	91%	7%
2008	93%	5%
2009	89%	9%
2010	86%	12%
2011	80%	19%
2012	73%	27%

Fonte: OCA < <http://oca.ancine.gov.br/> > Organização do autor

De toda forma, mesmo com o aumento do fomento direto em relação ao indireto, tendo o Fundo Setorial do Audiovisual (2007) como novo mecanismo, o setor cinematográfico no país ainda não evidencia traços de sustentabilidade. A cadeia produtiva do filme continua sendo interrompida ao final das produções, já que permanece a “lógica do projeto”; dessa forma, a intermitência continua na estrutura do financiamento sendo a principal responsável pelas atuais relações precárias de trabalho.

Mesmo com os investimentos via FSA, existem alguns problemas estruturais inerentes ao próprio modelo, como a morosidade. Da submissão de uma proposta, ao resultado, são cerca de oito meses (seja através de editais ou do fluxo contínuo); ainda o dobro do tempo para o dinheiro ser liberado, o que cria um interrupção nas produções. Essa foi uma das principais reclamações por parte das produtoras independentes, tanto na *Rio Content Marketing*¹³ (março 2014) quanto no Fórum

¹³ Evento de produção de conteúdo audiovisual Disponível em: <http://www.rioccontentmarket.com.br/> > acesso em: 10/05/2014

Brasil de Televisão¹⁴ (Junho 2014). Com essa realidade, as grandes produtoras - que contam com um capital de giro - têm mais facilidade em dimensionar essa interrupção em seu fluxo de caixa; já as produtoras de pequeno e médio porte, em sua maioria, não contam com capital de giro e acabam tendo que arcar com a espera, sendo obrigadas a congelar o projeto e retomando-o quando o dinheiro é liberado.

Deve-se levar em conta ainda que os valores do investimento divulgados pelo FSA para cada ano, por conta da morosidade e da burocracia, nunca foram aplicados em sua totalidade (ver tabelas 12 e 13), o que evidencia que a lógica do projeto e de editais não é a melhor solução para o setor, pois a busca por dinheiro continua promovendo a precarização do setor e dos profissionais.

Tabela 13 - Recursos disponibilizados e investidos pela FSA (2009 - 2012)

Recursos disponibilizados	Valores disponibilizados (FSA)	Ano	Valores investidos (FSA)
	(R\$)		(R\$)
2009	15.000.000,00	2009	4.500.000,00
2010	33.757.261,00	2010	13.836.924,00
2011	34.000.000,00	2011	31.147.929,00
2012	50.000.000,00	2012	36.722.984,00

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

Tabela 14 - Valor e porcentagem do dinheiro não investido pelo FSA

	Valores não investidos	% de valor não investido no ano disponibilizado
	(R\$)	
2009	10.500.000,00	70.00%
2010	19.920.337,00	59.01%
2011	2.852.071,00	8.39%
2012	13.277.016,00	26.55%

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

¹⁴ Principal evento voltado ao debate da produção para televisão. Disponível em: <http://forumbrasilTV.com.br/> Acesso em: 10/05/2014

Além da alta porcentagem entre o valor divulgado para o ano e o real investimento do fundo em projetos, o FSA representa alto grau de risco para os produtores e trabalhadores do setor. Dos 220 projetos inscritos, por exemplo, na linha A Produção no ano de 2008, somente 18 foram contemplados. A tabela abaixo evidencia a proporção entre inscritos e contemplados em cada linha.

Tabela 15 - Número de projetos inscritos nas linhas do FSA (2008 a 2012)

FSA	Projetos inscritos				
Linhas de Ação	2008	2009	2010	2012	Total
Linha A - Produção Cinema	220	207	189	166	782
Linha A - Complementação	0	0	0	44	44
Linha B - Produção para TV	46	57	57	140	300
Linha C - Aquisição de Direitos (Cinema)	15	26	24	58	123
Linha D - Comercialização	16	12	4	6	38
TOTAL	297	302	274	414	1287

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

Tabela 16 - Número de projetos contemplados nas linhas do FSA (2008 a 2012)

FSA	Projetos contemplados				
Linhas de Ação	2008/09	2009/10	2010/11	2012/13	Total
Linha A - Produção Cinema	18	45	43	41	147
Linha A - Complementação	0	0	0	17	17
Linha B - Produção para TV	5	23	21	57	106
Linha C - Aquisição de Direitos (Cinema)	8	16	16	28	68
Linha D - Comercialização	7	10	2	3	22
TOTAL	38	94	82	146	360

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

Tabela 17 - Número de projetos não contemplados pelas linhas do FSA (2008 a 2012)

FSA	Projetos não selecionados			
Linhas de Ação	2008/09	2009/10	2010/11	2012/13
Linha A - Produção Cinema	202	162	146	125
Linha A - complementação	0	0	0	27
Linha B - Produção para TV	41	34	36	83
Linha C - Aquisição de Direitos (Cinema)	7	10	8	30
Linha D - Comercialização	9	2	2	3
TOTAL	259	208	192	268

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

Tabela 18 - Porcentagem de risco do FSA (2008 a 2012)

FSA	% de risco			
Linhas de Ação	2008/09	2009/10	2010/11	2012/13
Linha A - Produção Cinema	91.82%	78.26%	77.25%	75.30%
Linha A - Complementação	0.00%	0.00%	0.00%	61.36%
Linha B - Produção para TV	89.13%	59.65%	63.16%	59.29%
Linha C - Aquisição de Direitos (Cinema)	46.67%	38.46%	33.33%	51.72%
Linha D - Comercialização	56.25%	16.67%	50.00%	50.00%
TOTAL	87.21%	68.87%	70.07%	64.73%

Fonte: Ancine / FSA < <http://fsa.ancine.gov.br/>>

Como os dados demonstram, mesmo sendo o FSA uma das maiores apostas para o audiovisual no país, fica evidente que problemas como a morosidade do fluxo contínuo, a burocracia e a lógica de distribuição por meio de editais mantém a precariedade do setor e a insegurança de seus trabalhadores.

Enquanto que a preocupação do período da retomada do cinema era a volta da produção e o aumento do número de filmes finalizados por ano, atualmente os problemas são de outra ordem. A complexidade da cadeia produtiva do filme passou a

exigir novas e múltiplas soluções. Contudo, a sensação de que o cinema no Brasil está indo muito bem é de certa forma verdadeira, se olharmos apenas para o número de filmes produzidos por ano.

Os números de produções de filmes sempre foram o parâmetro para mensurar o sucesso ou o fracasso de um determinado período, principalmente, após o “apagão do cinema”. Por exemplo, no período Embrafilme (1970-1989), apesar dos problemas estruturais e de gerenciamento, foi um momento significativo para o audiovisual, com uma média de produção alta se comparado com outros períodos. Os números revelam que o período mais negativo foi a Era Collor (1990 – 1992) no qual o número de produções caiu drasticamente, chegando a 2 filmes lançados em 1992. A retomada do cinema 1994/1995, representou uma nova etapa, porém, ainda com números baixos se comparado com outros períodos. O crescimento nos anos seguintes foi lento, tendo atingido 46 filmes lançados em circuito comercial em 2005. Foi em 2006 que o número de produções alcançou a casa de 71 filmes lançados, se igualando à média da primeira década (1970) do período Embrafilme. Atualmente, o número de produções vem mantendo a média de 70/80 filme ano, como podemos acompanhar na tabela abaixo.

Tabela 19 - Número de filmes brasileiros lançados ano a ano, por principais períodos

Ano	Número de filmes lançados	Período
1971	76	Período Embrafilme
1972	68	
1973	57	
1974	74	
1975	79	
1976	87	
1977	73	
1978	81	
1979	104	
1980	93	
1981	78	
1982	80	
1983	76	
1984	108	
1985	107	
1986	107	
1987	35	
1988	28	
1989	17	

1990	7	Apagão do cinema Era Collor
1991	8	
1992	3	
1993	4	Retomada do Cinema
1994	7	Leis de incentivo – Isenção Fiscal
1995	12	
1996	23	
1997	22	Lei do Audiovisual – Artigos - 1º e 3º.
1998	26	
1999	31	Seleção Pública de projetos
2000	24	
2001	30	ANCINE
2002	30	Funcines
2003	30	Leis de incentivo – Isenção Fiscal
2004	49	Criação do Artigo 1ºA, 3ºA e 39
2005	46	
2006	71	BNDES – PROCULT

Ano	Número de filmes lançados	Período
2007	78	Leis de Incentivo – isenção fiscal.
2008	79	
2009	84	
2010	74	FSA (Fundo Setorial do Audiovisual)
2011	101	
2012	83	

Fonte: Filme B <<http://www.filmeb.com.br/>> Organização do autor

Como demonstrado, o número de produções revela a oscilação dos principais períodos do cinema no país, porém, nos atuais dias, o número de filmes produzidos por ano não é mais parâmetro para tentar entender um período, a pergunta agora não é mais quantos filmes se produz por ano, mas sim, como se produz e quais são as reais condições dos trabalhadores e das produções do cinema no Brasil.

Por meio dos dados divulgados pela Ancine é possível verificar a dimensão e a evolução dos valores captados por cada mecanismo de financiamento (indireto e direto) de 2001 até 2012.

Tabela 20 - Valores captados por mecanismo (2001 a 2012)

Ano	Artigo 1 lei 8685/93 (R\$)	Artigo 1 A lei 8685/93 (R\$)	Artigo 3 lei 8685/93 (R\$)	Artigo 3A lei 8685/93 (R\$)	Lei Rouanet (R\$)	Funcines (R\$)	MP228- 1/art39 (R\$)	Conversão da dívida (R\$)	Total renuncia (R\$)
2001	48.023.908,00	-	11.359.141,00	-	27.155.892,00	-	0.00	540.217,00	87.079.158,00
2002	43.086.715,00	-	17.503.825,00	-	25.115.306,00	-	0.00	2,651.456,00	88.357.302,00
2003	52.331.610,00	-	34.921.822,00	-	20.404.190,00	-	2.893.837,00	2.432.935,00	112.984.39,00
2004	59.341.775,00	-	46.247.425,00	-	35.184.581,00	-	16.652.274,00	-	157.426.055,00
2005	46.573.616,00	-	35.330.650,00	-	40.114.568,00	1.032.000,00	14.001.911,00	-	137.052.745,00
2006	56.763.091,00	-	64.462.044,00	-	41.994.443,00	3.441.000,00	5.332.126,00	-	171.992.704,00
2007	47.747.017,00	40.794.397,00	37.700.138,00	-	9.176.087,00	1.923.000,00	20.904.037,00	-	158.244.676,00
2008	47.906.957,00	54.353.058,00	32.578.495,00	-	7.803.811,00	8.185.000,00	16.843.996,00	-	167.671.317,00
2009	37.898.288,00	51.490.810,00	23.390.872,00	2.500.000,00	8.549.600,00	1.850.000,00	11.801.379,00	-	137.480.949,00
2010	28.806.751,00	68.487.417,00	29.276.722,00	28.854.132,00	2.889.790,00	9.799.550,00	12.581.135,00	-	180.695.497,00
2011	25.372.784,00	73.418.116,00	19.076.293,00	26.821.816,00	5.187.692,00	6.500.000,00	20.480.533,00	-	176.857.234,00
2012	18.971.617,00	55.613.662,00	15.165.873,00	13.772.490,00	2.553,695.00	992.187,00	20.096.960,00	-	127.166.484,00

Fonte: Ancine < <http://oca.ancine.gov.br/>>

Os valores divulgados pela Ancine sugerem uma evolução do investimento nos filmes de longa-metragem, no entanto, foi utilizado como parâmetro o Índice Nacional de Preços ao Consumidor – IPCA para medir a inflação do período e atualizar os valores investidos em todas as linhas (fomento indireto e direto e outras fontes¹⁵).

Tabela 21 - Valor total captado, por tipo de financiamento e evolução dos investimentos (2001 e 2012)

Ano	Total isenção fiscal	Total fomento direto	Evolução
	(R\$)	(R\$)	
2001	173.005.819,50	-	1.00
2002	155.998.570,34	-	0.90
2003	182.505.715,92	15.667.088,01	1.15
2004	236.331.902,57	15.976.492,51	1.46
2005	194.670.246,71	12.130.916,47	1.20
2006	236.861.643,40	14.966.933,36	1.46
2007	208.643.748,66	20.024.304,55	1.32
2008	208.756.056,86	15.242.385,48	1.29
2009	164.095.580,78	20.038.152,18	1.06
2010	203.659.997,37	31.954.333,07	1.36
2011	187.168.010,74	47.122.658,47	1.35
2012	127.166.484,00	46.981.176,00	1.01

Fonte: Ancine < <http://oca.ancine.gov.br/> >

Valores atualizados pelo IPCA tendo como referência o ano de 2012.

Os valores de investimento do setor, se corrigidos, evidenciam que, apesar dos esforços e das inúmeras novas linhas de financiamento (legislação, editais e fundos) diminuíram. E mais, nos anos 2001 e 2002 foram 30 filmes produzidos; em 2012 foram 83, o que significa que a média de recurso por filmes diminuiu pela metade.

¹⁵ Outras fontes: Inclui valores de Contrapartida, Editais ANCINE, Prêmio Adicional de Renda (PAR), Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade (PAQ), Leis Estaduais, Leis Municipais, outros editais e outras fontes apurados entre os filmes lançados de 2008 a 2012.

Além dos mecanismos federais citados, também existem mecanismos estaduais de apoio ao cinema. No Estado de São Paulo, além do Edital de Fomento ao Cinema Paulista¹⁶, organizado pela Secretaria da Cultura (com até 8 milhões vindos de isenção fiscal via Sabesp), o Estado também conta com o Prêmio Estímulo de Curta-Metragem, com o Proac Editais, além do Proac ICMS e da Lei Estadual de isenção fiscal.

No município de São Paulo, além dos editais da Secretaria de Cultura que investem em curtas e longas-metragens de ficção, documentários e outros formatos, também existe a Lei Mendonça (IPTU/ISS) criada em 1990 na gestão da Luiza Erundina.

Ainda assim, os mecanismos estaduais e municipais não tem grande representatividade, ficando a cargo dos mecanismos federais o principal volume de investimentos e políticas públicas para o setor, sendo a principal força impulsionadora da indústria do audiovisual no país.

1.1.3 O LUGAR DO ROTEIRO NAS ESTRUTURAS DE FINANCIAMENTO DO FILME NO BRASIL

Por meio dos atuais mecanismos de financiamento do setor, a atual cadeia produtiva do audiovisual está organizada da seguinte forma:

¹⁶ Disponível em:

<<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.743e24c3aed90ec40fc55410e2308ca0/?vgnextoid=eaf1f58cf4370410VgnVCM1000008936c80aRCRD&vgnnextfmt=default#.U6BCsI1dVhQ>>

Acesso em: 22/03/2014

Figura 1- Forma de produção cinematográfica 2014

A organização da atual cadeia produtiva do filme coloca em evidência um desequilíbrio na distribuição dos recursos, com uma grande concentração dos modelos de financiamento no período de produção. No ano de 2012, o valor investido na produção do filme (longa-metragem), segundo os dados divulgados pela ANCINE, foi de R\$ 174.147.663,31¹⁷. Já o valor investido em desenvolvimento de projetos e/ou criação de roteiro, no âmbito federal, foi de R\$ 900.000,00¹⁸. No mesmo ano foram produzidos 83 filmes de longa-metragem, enquanto que o recurso para o desenvolvimento do roteiro financiou, ao todo, 23 projetos, sendo que dos vinte e três, 10 foram para roteiristas estreantes com o valor de R\$ 25.000,00 cada e 13 para profissionais, com o valor de R\$ 50.000,00 para cada projeto.

Sabe-se que o período de produção é o momento com um maior acúmulo de força de trabalho e o mais oneroso do processo do filme. De toda forma, a falta de investimentos no início da cadeia produtiva deixa claro que as políticas públicas e as leis ao longo do tempo não se preocuparam em organizar uma cadeia produtiva sustentável onde todas as etapas estivessem equilibradas dentro de suas especificidades. Assim, a cadeia produtiva atual é cheia de buracos o que exerce forte impacto nas relações de trabalho. Com a etapa inicial excluída da cadeia produtiva, os acordos para se iniciar o filme acontecem de forma arriscada, com parcerias apoiadas na lógica do projeto e totalmente dependentes do desempenho deste nas atuais linhas disponíveis, ou seja, o profissional de roteiro no Brasil é totalmente dependente do dinheiro de produção.

Esse anacronismo que caracteriza as formas de produção é determinante para as atuais relações profissionais no cinema, relações essas que demandam novos arranjos de trabalho, de organização do setor e de processos. Mesmo com os avanços dos modelos de financiamento, a figura do roteirista ainda é vista como uma sombra entre a obra e seu criador : o diretor.

Dentro do cinema, nós não temos o roteirista dentro da cadeia de produção, ou seja, esse profissional não pode pensar em viver de escrever. Então o que nos resta? Nós dependemos de editais de fomento, que estão melhorando graças ao trabalho árduo de alguns

¹⁷ Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2414_26032013.pdf Acesso: 19/03/2014.

¹⁸ Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/audiovisual/fomento/blog/desenvolvimento-de-roteiros-para-roteiristas-profissionais/> Acesso: 19/03/2014

profissionais, mas mesmo com essas melhoras e avanços, ainda não são suficientes.

E dentro desse mecanismo dos editais, qual é o impacto disso para o roteiro? Nós não temos investimentos para iniciar um projeto, um roteiro. O que é desenvolver um projeto? É contratar um roteirista para desenvolver e criar uma história.

Mas no Brasil a gente não tem dinheiro para isso, para bancar essa etapa. Então se você não ganha um edital, você fica sempre no risco, no prejuízo. (ABIB, 2011)

Dessa forma, as relações atuais se confundem entre, por um lado, a necessidade de se ter um roteiro e um roteirista no projeto, para que este fique mais atrativo e competitivo às linhas de financiamento, ou ainda, as necessidades industriais que exigem o roteiro para poder dimensionar ainda no papel o tamanho do filme, o público alvo e possíveis alterações no projeto, e, por outro, as necessidades autorais dos diretores, em uma espécie de herança dos anos 1960 (Cinema Novo¹⁹), momento em que o roteirista ocupava uma posição frágil, pois o centro da criação do filme foi assumido pelo diretor.

O choque entre os modelos de produção do filme (autoral e industrial), ao longo do tempo e com a evolução dos modelos de financiamento, foram criando uma espécie de confusão na construção da atual forma de produção do filme no Brasil, deixando buracos em diversos setores da cadeia produtiva e nas relações de trabalho.

No Brasil lidamos com uma questão cultural, ou seja, a gente tem uma tradição apoiada no Cinema Novo e, de repente, a gente começou a ter demandas de indústria, mas sem entender como funcionam os mecanismos dessa indústria. (ABIB, 2011)

Essa confusão apontada por Aleksei Abib parece fazer sentido, pois a principal contradição do cinema está inscrita entre os limites da arte (ligada à ideia de autor), e da indústria (com regras claras de serialização e padronização).

No cinema o fenômeno marginal é precisamente a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda a arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: “Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!” (ROSELFELD, 2009, p. 35)

Nesse sentido, o roteiro cumpre apenas a função de mediação entre as intenções do realizador, seja um diretor ou produtor, e os meios de produção. É por

¹⁹ Movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo *Realismo Italiano* e pela *Nouvelle Vague*.

meio do roteiro, como apontado anteriormente, que a equipe se organiza, se obtém a dimensão da produção, mas também é na confecção do roteiro que se pode trabalhar, com afínco e rigor, intenções estéticas e narrativas. De toda forma, esse profissional segue prestando serviços, tanto no modelo autoral como no industrial e, em muitos casos, sem remuneração, como uma espécie de digitador das ideias do diretor e não como um criador que contribui para a construção narrativa e visual do filme.

Como não temos indústria, não existem padrões de produção, não existe aquela ideia de um estúdio contratar um roteirista, contratar um diretor para desenvolver um filme. No Brasil, geralmente, é o diretor — nem tanto o produtor — que inicia o projeto de um filme. Na maior parte das vezes é um diretor que tem uma ideia — que ele chama sempre de argumento —, mas não é um argumento, é uma ideia que até pode virar um filme com muito trabalho de escrita. Eu posso até te dar um exemplo: uma vez um diretor me procurou e me pagou um jantar (na época que eu precisava que alguém me pagasse um jantar). Ele disse que gostaria que eu escrevesse o primeiro longa-metragem dele. (Nessa época eu tinha acabado de escrever o *Latitude Zero*²⁰ que teve o roteiro premiado). Ai o diretor falou: eu quero convidar você para escrever o meu primeiro filme. Ai ele me chamou para um restaurante sofisticado aqui em São Paulo. Bom, chegando lá, a primeira coisa que ele fez foi abrir um mapa astral em cima da mesa. Ai o diretor falou: esse é o mapa astral do nosso filme. Ai eu falei pra ele, mas a gente ainda nem "trepou" (risos). Ele era meio esotérico e começou a falar sobre o nosso encontro. Disse que o filme faria muito sucesso e que era naquela ocasião que o "nosso filho" nascia... essas coisas. Ou seja, começou tudo errado. E ele continuou: eu queria fazer um filme sobre uma mulher independente nos anos 2000 (isso era a virada dos anos 2000) que ela assumisse as rédeas de sua vida. Ele queria que a primeira cena fosse em uma igreja. (*Silêncio por alguns segundos*) Esse silêncio foi o silêncio que eu fiz naquele momento, querendo entender pelo menos onde eu estava. Ai o diretor falou: esse é o meu argumento. Ai eu falei: isso não é um argumento, isso é falta de argumento. (*risos*). Então eu acho assim, existe um problema ainda mais grave, nós não dominamos ainda, nem a sintaxe das funções de roteiro e de produção cinematográfica no Brasil. As pessoas acham que argumento é você ter uma boa ideia, algumas linhas de ideia, e não é. (DI MORETI, 2012)

Essa falta de amadurecimento entre as relações profissionais do cinema e, principalmente, entre o principal eixo da criação do filme — diretor, produtor e roteirista — segue nebulosa e com caráter de improvisação. Essas relações de trabalho se organizaram de acordo com os modelos de financiamento que surgiram ao longo dos tempos. Se hoje é necessário ter um roteirista para o projeto ficar mais

²⁰ Longa Metragem brasileiro. Direção: Toni Venturi. Roteiro: Di Moretti vencedor do Candango de melhor roteiro - Festival de Brasília. Filme baseado na peça *As Coisas Ruins da Nossa Cabeça* de Fernando Bonasi. (2000)

competitivo então, fecha-se um acordo com um roteirista; se o produtor precisa de um diretor, chama-se um diretor e assim por diante, ou seja, as relações se organizam por meio de pré-acordos e reparos em uma disputa por editais, fundos e leis.

A forma de produção ainda é um grave problema. Hoje o Brasil consegue produzir muitos filmes, uma média de 100 filmes por ano, por razão das leis de renúncia fiscal ligadas ao audiovisual. Para uma produtora concorrer em um desses editais ou captar através das Leis de Incentivo, elas precisam de um roteiro.

Só que você não tem ninguém que pague o roteiro nessa etapa. A não ser que a produtora esteja investindo um dinheiro que ela ganhou em outro filme, o que é raro. O que acontece são essas empreitadas, absolutamente aventureiras, que o diretor fala para você: vamos vestir essa camisa, vamos suar juntos. Ai eu falo, eu não quero vestir essa sua camisa suada (*risos*). (DI MORETI, 2012)

E claro, essas relações aventureiras não são remuneradas, ninguém recebe, nem o diretor nem o produtor, porém, o único profissional que tem que entregar seu trabalho, se não completo, muito próximo do resultado final, é o roteirista, que segue assumindo o maior risco de toda a cadeia produtiva do cinema no país. É o que fica claro no depoimento abaixo:

Mas o problema é mais grave, e se esse filme não ganhar nenhum edital e não captar recursos? Você trabalhou e não foi remunerado, ou ainda, foi remunerado com uma miséria. O roteirista não tem direito na participação dos lucros de um filme (DVDs, venda para TV e por aí vai...), o crédito de roteiro ele é conspurcado. Até brinco em aula dizendo que crédito de roteiro é que nem banheiro de rodoviária, todo mundo quer deixar sua assinatura.

Por que é isso, o produtor quer colocar o nome dele no roteiro por que um dia ele deu uma ideia, o diretor, obviamente, vai querer assinar, por que ele trabalhou ao lado do roteirista, o cara que colaborou com um diálogo também quer créditos no roteiro... Pô, você não tem o seu trabalho respeitado, você não sabe quanto e quando vai ganhar, ninguém sabe o que você faz, — eu brinco dizendo que isso é o triplo "M" minha mãe, a mídia e o meio não sabem o que eu faço. A mídia nunca cita o nome do roteirista, o meio tem convicção que o filme sempre é do diretor, eles não sabem que cinema é coletivo, e minha mãe...(*risos*)

No Brasil existe o chavão que os roteiros não são bons, mas não são bons por que os roteiros são feitos de qualquer jeito. Os produtores e diretores não tem dinheiro para pagar os roteiristas, o roteirista além de não ter dinheiro não tem tempo para escrever, por que mesmo sem dinheiro, ele tem que cumprir com prazos.

As produtoras empurram para que o roteiro seja produzido, e aí, claro, sobra para o lado mais fraco, os roteiros não são bons. Mas em que condições esses roteiros estão sendo produzidos, e por quem? Ou seja, tem inúmeras deturpações. Algumas produtoras e distribuidoras estão começando a perceber essas deturpações.

(DI MORETI, 2012)

Dessa forma e com o roteirista excluído do processo de produção do filme, as relações de mercado se organizaram ao longo do tempo, de forma precária e com relações frágeis, na qual a produção autoral e industrial se confunde acabando por afetar principalmente a etapa inicial da cadeia produtiva. O grau de informalidade que marca a relação de trabalho dos roteiristas é evidente, como mostra a fala abaixo:

Depende muito do grau de confiança que você tem com quem está trabalhando. Com pessoas amigas, produtores, eu faço, desenvolvo tipo um projeto, a gente faz um acordo de como vai ser quando for realizado e aí é meio entrando no risco. (YOSSIDA, 2013)

Mas, o mercado quer profissionais qualificados e com experiência e parece começar a entender o papel do roteiro e do roteirista dentro do processo de criação, porém, ainda não consegue remunerar adequadamente esse profissional.

E quando estou bem enrolada e alguém liga para me fazer uma proposta meio cabulosa, que não vale a pena para mim, e eu – para não deixar a pessoa na mão, também – pergunto “Você desejaria que eu passasse essa oportunidade para os meus alunos?”. Vários dizem que sim, outros dizem que precisam de pessoas mais experientes... Esses dias foi muito engraçado: eu recusei um e a pessoa não quis (contatar) os meus alunos porque, além de pagar pouco, precisava que a pessoa tivesse currículo e experiência. (risos) Vai esperando. (PAUL, 2013)

Uma das causas que contribuiu para a exclusão do roteirista do processo de produção do filme, é a relação entre o modelo de produção e as intenções do realizador. Se estamos operando na lógica autoral, a figura do roteirista é encarada de forma diferente com relação ao modelo industrial. No primeiro modelo, acordos de risco podem fazer mais sentido desde que o roteirista participe também do processo de criação e tenha vontade e aspirações estéticas pelo projeto. Mesmo sendo um acordo precário, existem interesses de criação dos dois lados (roteirista, diretor) e a precarização, nesses casos, é reforçada pela ideia de autonomia criativa gerando problemas de outra ordem que serão apresentados mais a frente. Já no modelo industrial, esse tipo de acordo não faz sentido, já que a indústria pressupõe lucro e padronização. Mas, mesmo no modelo industrial, esses profissionais trabalham de forma insegura. Em ambos os modelos, a figura do roteirista é fundamental para o processo do filme e o profissional deve ser remunerado e ter seus direitos garantidos.

Zita Carvalhosa²¹, produtora com larga experiência no cinema autoral, que produziu filmes de diversos diretores como Wilson Barros, André Klotzel, Ricardo Dias, Cao Hamburger, Chico Teixeira, Philippe Barcinski, Jefferson De, entre outros, chegou a um modelo misto interessante e que pode servir como exemplo para se produzir filmes autorais nos atuais tempos:

Em geral, como eu produzo primeiros filmes, ainda mais se você está com um diretor-autor-roteirista. Eu, pessoalmente, sou a favor do diretor roteirista com co-roteiristas. Por exemplo, no longa “A Casa de Alice”, a ideia é do Chico Teixeira, mas ele teve vários co-roteiristas e colaboradores no roteiro e eu acho que o filme é forte como é porque ele teve essa abertura de ter este trabalho e essa colaboração. E na época, como produtora, deu trabalho para conseguir. Não foi instantâneo. E eu acho que, hoje em dia, isso é uma vantagem, cada vez mais as pessoas estão se dando conta dessa possibilidade de co-roteirista, ou tratamento do roteiro, ou alguém que trabalhe os seus diálogos – sem perder a característica de filme de autor. E eu acho que isso também é uma mudança positiva. (CARVALHOSA, 2013)

Na política pública para o setor audiovisual, os modelos de financiamento disponíveis não fazem muita diferenciação entre as áreas de atuação de cada produção (autoral e industrial); os mecanismos para o acesso ao dinheiro são idênticos. Dessa forma, as produções com aspiração industrial, que engatinham no país, também são dependentes do Estado e as relações de trabalho, nesse caso, também estão apoiadas na lógica do risco, pois o financiamento é o mesmo para todos.

Acho que é resquício um pouco desse sistema de produção que passava pelas leis, pela forma de captação... Porque você só pode captar quando você tem um projeto, quando você tem um roteiro. Então, assim, como que você vai ter um roteiro, para sair para captar, se você não quer gastar dinheiro para fazer esse roteiro? Assim não tem como. Você vai ter que fazer então, ele mais barato, no risco, ou com quem é iniciante. (YOSSIDA, 2013)

Mesmo com as recentes linhas de financiamento (federais, estaduais ou municipais) para o desenvolvimento, essa etapa ainda é muito pouco explorada, com pouca atenção e pouco investimento sistematizado. As linhas de desenvolvimento do Estado de São Paulo e a recente linha municipal da cidade de São Paulo (2014) criada pela nova gestão (Juca Ferreira como secretário de cultura), não causaram um impacto significativo no processo de produção do filme e seguem inconstantes - ou são recentes e, por conta disso, imensuráveis. As atuais linhas do Fundo Setorial do

²¹ Disponível em: <<http://www.superfilmes.com.br/v1/pt/texto.php?c=9>> Acesso em: 27/06/2014

Audiovisual (2014), “Núcleo Criativo, Laboratórios de Desenvolvimento de Projetos e Desenvolvimento de Projetos”, de certa forma apontam uma preocupação com essa etapa, porém, as relações de trabalho ainda permanecem inseguras, pois todas as linhas estão colocadas em formas de editais e exigem documentos complexos para que sejam acessadas, como por exemplo, argumento, estrutura, arco da série²² (no caso da linhas para TV), criação de personagens etc. Esses documentos continuam sendo desenvolvidos pelos roteiristas que, ainda no risco, aguardam o resultado ao lado dos produtores independentes e dos diretores, ou seja, a precarização está inscrita em todos os profissionais que iniciam a produção de um filme no país.

Eu acho que as produtoras estão super mal atendidas. Se você trabalha por edital, você está resolvido. Mas não existem mais editais, só BO (Baixo Orçamento). Então você pega 500 aqui, 500 ali, 500 aqui... Leva quatro anos – não dá para você manter uma produtora com essa estrutura, aí você fala “A Produtora vai viver do dinheiro da produção do filme”, mas está errado; Você piora o projeto. Então você fala “As Produtoras vão fazer projetos mais caros para os 10% serem mais e assim, ela ter mais capital de giro”. Aí a gente deveria viver de 10% de administração dos projetos, mais a receita, nos filmes. Então você tem um capital administrativo, que são esses 10%. Numa produção que tenha continuidade você se sustenta com isso. Numa estrutura pequena você se sustenta. Aí tem dois meses que você não tem, mas se você fez uma venda, você se sustenta. E você se remunera como profissional. Então eu me remunero como produtora, não como sócia da Superfilmes. Se eu não faço filme, eu não me remunero.

Essa era a estrutura que aconteceu durante bastante tempo; Não era a Superfilmes que pagava o meu viver, era o filme que eu estava fazendo. (CARVALHOSA, 2013)

Se o modelo de financiamento promove longas interrupções, essas relações são sentidas nas diversas categorias do setor.

Eu acho que o mais precário é o roteiro e o ator, porque o técnico acaba trabalhando em publicidade. Ele acaba tendo várias opções. Se você é assistente de direção, você pode fazer um longa, pode fazer uma série, pode fazer publicidade, pode fazer documentário, sabe? Fotógrafo, técnico de som, maquinista, eletricista, tem um mercado amplo e mais ou menos constante, em meio às variações. Roteirista tem menos, não adianta. Você não consegue ter uma situação muito estável. (MOREIRA, 2013)

Por conta desse alto risco, durante a escrita de um projeto, o profissional de roteiro se sente obrigado a abastecer mercados que possam oferecer “dinheiro certo”,

²² Documento com as pretensões estruturais e narrativas de uma obra seriada composto por argumento de cada episódio, desenvolvimento dos personagens e estrutura dramática da série em questão.

e esse mercado no Brasil, no mais das vezes, é o mercado de vídeos institucionais, publicidade ou do ensino, mas existem inúmeros casos de pessoas que atuam em áreas completamente diferentes.

Nenhum de nós três tem o cinema como principal fonte de renda. O Paolo Gregori dá aula, assim como eu, também é professor universitário. O Marcelo Toledo é auditor fiscal da receita federal (risos), por incrível que pareça. Então nós fazemos esses projetos por interesse autoral, mesmo e até que rola uma grana. E é legal. Não dá pra dizer “Nossa, dá pra pagar a conta do Fran’s café”. Não, dá pra pagar a conta de bons restaurantes (*risos*), mas é uma coisa que... Bom, pro Paulo pior ainda, né?! Ele tem os filhos. Depende disso para pagar a mensalidade da escola Waldorf das crianças (*risos*). É complicado. Uma das coisas mais chatas aqui no Brasil é isso: você depende dos outros.

Você depende do lançamento de um edital, dos órgãos que cuidam da liberação do dinheiro do edital lá no Banco do Brasil – se eles não estão de recesso, de greve, de férias – para movimentação desse dinheiro... Todos os projetos em que eu trabalhei, sem exceção, tiveram algum tipo de atraso, e eu realmente não sei como faz quem precisa desse dinheiro mensalmente e só trabalha nesse meio. Eu não faço ideia de como é que essa pessoa se vira. Eles atrasam muito. Muito, muito, muito. Você espera o Edital sair e ele não sai. Quando sai, não dá o resultado logo e... (PAUL, 2013)

Ou ainda, esses profissionais para multiplicarem a renda, dividem o tempo entre trabalhos simultâneos, como escrever para TV a cabo ao mesmo tempo em que escrevem institucionais e um longa-metragem.

Depende muito de como você se organiza, mas eu acho isso uma porcaria, porque é óbvio que isso compromete. Qualquer pessoa que vá fazer três ou quatro coisas diferentes, ao mesmo tempo, é óbvio que isso vai impactar na forma no resultado, porque ele não vai conseguir se dedicar 100% a nenhum. Ele vai ficar se dedicando parte do tempo, parte do esforço dele diário para coisas diferentes. Mas é isso, muitas vezes você não consegue fazer que um determinado projeto pague suas contas, então você precisa se desdobrar.

Ou então, uma conta muito presente para os roteiristas, funciona assim, você está fazendo esse trabalho então tudo bem, porque esse trabalho ainda garante que você pague suas contas. Só que esse trabalho vai durar três meses, quatro meses. E você não pode esperar ele acabar para ir atrás do próximo, porque entre um trabalho e outro, pode ser que fique um buraco. E esse buraco você vai pagar com quê? As contas não param de chegar. Então você vai meio que cruzando trabalhos, começa um enquanto está terminando o outro, porque você sempre está correndo atrás de trabalhos. Isso é a pior característica do nosso trabalho. Acho que acontece isso em outras áreas, com os atores também acontece isso. Eu acho que o ideal era não existir essa lógica do risco. Mas isso só é possível com a profissionalização. (YOSSIDA, 2013)

Como demonstrado, a baixa profissionalização da produção do roteiro cinematográfico está diretamente relacionada com as estruturas vigentes de financiamento do filme - estruturas que tornam economicamente vulnerável a etapa de captação de recursos que é muito centrada no trabalho do roteirista. Os mecanismos de produção do país que estão ancorados nos editais e leis de incentivo exigem o roteiro como eixo condutor do projeto, já que é a partir do roteiro que as etapas posteriores serão montadas. Por conta disso, o profissional de roteiro trabalha na chave da parceria, sem ser remunerado por seu trabalho. Assim, o roteiro é o primeiro elo da cadeia produtiva, mas numa etapa em que o projeto cinematográfico ainda não encontrou financiamento. De acordo com dados do Ministério da Cultura, no ano de 2011, dos 309 projetos de produção cinematográfica aprovados para captar recursos através da *Lei do Audiovisual*, apenas 132 conseguiram financiamento. Como se pode ver, toda vulnerabilidade econômica do projeto se concentra na fase em que o roteiro é elaborado, pois na escala produtiva esse profissional é a base de toda a produção. Todo o risco econômico do projeto é transferido para um indivíduo, o roteirista.

As grandes produtoras de filmes no Brasil terceirizam os riscos contratando profissionais autônomos, que por sua vez não se organizam enquanto classe por terem a falsa ideia de liberdade criativa; pelo fato de não terem vínculos empregatícios rígidos, como no modelo fordista, os fazem acreditar que são privilegiados com uma suposta liberdade criativa. Aqui, a precarização desses profissionais é reforçada pela ideia de autonomia, fato esse que fragmenta qualquer possibilidade de confronto e organização.

Tem a questão do amor, porque você faz isso por amor. Você não foi fazer Direito porque dá dinheiro ou você quer passar num concurso para juiz e ganhar 20 mil por mês. Você faz isso por amor. Se houve uma necessidade de, ao invés de ficar dez horas, conforme estava na ordem do dia, ficar 13 – que parece que não é um aumento improvável – você fica, porque todo mundo se une lá, na hora, e vai trabalhar mais pesado ainda para suprir aquela necessidade extraordinária que surgiu, porque problemas acontecem quando você está fazendo um filme. Problemas que você nem pensou que poderiam acontecer. Ou seja, a lei trabalhista é completamente inaplicável, incompatível – não completamente, mas parcialmente incompatível com a atividade cinematográfica e principalmente com o que motiva as pessoas a fazerem cinema. (PAUL, 2013)

Essas relações pessoais que transitam entre o “amor pela arte” e a ideia de autonomia criativa podem sugerir em um primeiro momento uma força contrária à lógica do capital, porém, acabam por reforçar as relações impostas pelo núcleo do capital flexível. Ainda mais no setor cinematográfico, no qual a ideia de intermitência parece ser natural do próprio campo, já que o cinema no país, como bem colocado por Mário Henrique Costa Borgneth²³: “nunca completou seus ciclos econômicos, deixando rastros de improvisação e precarização desde o princípio da organização do setor” (BORGNETH, 2014). Ou seja, não existe uma liberdade de criação em nenhum modelo de financiamento atual, pois se o criador não está sendo mediado pelo próprio mecanismo (no caso das leis de incentivo e fundos, essa relação é direta), está sendo mediado pelas entrelinhas de um edital que exige, por exemplo, determinadas contrapartidas no conteúdo do filme, como filmar na cidade X, ou ainda, desenvolver o conteúdo sobre determinado tema, e assim por diante.

Assim acabamos lidando com algumas características perversas do ser humano, porque o cara ganha o edital, mas entra sem vontade nenhuma de fazer. Às vezes nem é pelo dinheiro, porque não é muito. Às vezes, grandes esforços, grandes apertos são necessários porque os valores que se pagam não é lá aquelas coisas. Pelo amor de Deus. Fazer filme com seiscentos mil é matar o cachorro à grito. Acho que são coisas do tipo “eu preciso de currículo para a minha produtora”. Eu conheço pessoas que enviam projetos para qualquer tipo de Edital.

No ano passado ou retrasado, uma aluna minha ganhou o edital dos museus – que tinha algumas coisas absurdas, como 60% das cenas dentro de Museus, etc. “Eu não tenho nenhum projeto que tenha museus, mas preciso me inscrever nesse Edital”. É a situação gerando a criatividade das pessoas, e não o contrário. (PAUL, 2013)

O depoimento do roteirista Claudio Yossida evidencia a visão por parte de alguns profissionais que enxergam nos editais um espaço com mais autonomia criativa:

Nos últimos três ou quatro anos, o que eu fiz que era ideia minha, que eu tinha vontade de fazer, foi muito pensando em um ou outro Edital.

E aí era mais por vontade mesmo. Aí eu conversei com produtores, amigos e aí falava “Estou pensando em escrever uma coisa para mandar para tal edital, você topa?...” Fazer um projeto específico, para um determinado gênero, uma determinada locação, um determinado tipo de filme e vamos atrás disso. Então essas coisas eu fiz por conta dessa oportunidade de editais chaves. Eu nem ganhei

²³ Secretário do Audiovisual – Ministério da Cultura – 2014. Trecho da entrevista cedida ao autor.

nada, mas foi bom para tirar umas coisas de dentro. (YOSSIDA, 2013)

Esse modelo de autofinanciamento está posto e arraigado nas relações do setor, que com um alto grau de risco, segue organizando relações precárias apoiadas na lógica de projetos e editais.

Eu não sou uma empresária. Eu não devo correr riscos. Eu nunca quis abrir um negócio, eu quis escrever. Quem tem que correr risco..., se por exemplo, aqui no Fran's Café, ao invés de faturar 50 mil por mês, tiver um prejuízo de 50 mil por mês, você não pode chegar para as garçonetes e falar "Olha, não entrou nenhum dinheiro esse mês, eu tive inclusive prejuízo, então eu não vou pagar os salários de vocês, mas eu gostaria muito que vocês continuassem trabalhando aqui, porque é a partir do empenho de vocês que, no mês que vem a gente vai ter lucro"? O que você vai falar? (*risos*) Eles vão direto para o TRT. Não dá. Eu não preciso correr risco, porque a minha contribuição é outra.

Eu estou contribuindo com a minha formação acadêmica, com a minha formação cultural, com o meu talento, com um monte de coisa. Eu não sou uma empresária, eu sou uma roteirista. (PAUL, 2013)

O roteirista e consultor Aleksei Abib ilustra algumas relações que surgem como alternativa para amenizar os riscos da profissão do roteiro:

Uma solução que está sendo dada para amenizar essa lógica é colocar o roteirista como coprodutor do projeto. Como a produção não tem dinheiro para pagar essa primeira etapa, o roteirista abre mão do cachê em um primeiro momento, mas quando o filme capta recursos, ele recebe o cachê de roteirista e de produtor.

O roteirista passa a ter participação nos lucros, ou seja, o roteirista tem direito a uma parcela dos direitos patrimoniais do filme, além dos autorais. (ABIB, 2011)

Mas esses acordos de coprodução, participação nos lucros e direitos patrimoniais são organizados no início do processo de criação, onde as relações estão totalmente apoiadas na promessa, nas boas intenções e no possível potencial do projeto, ou seja, esses acordos representam insegurança e risco ao roteirista.. Ou seja, o setor está sem soluções a curto e médio prazo, e a profissionalização parece passar longe, pois uma promessa de participação nos lucros é suficiente para convencer determinados profissionais de que a empreitada será mais segura e de que algo importante para além do mesmo foi conquistado.

Eu começo meu curso de roteiro sempre com uma pergunta: quem aqui vai ser roteirista? De 30 alunos, 5 levantam a mão. O que acontece? Os alunos querem entender os mecanismos do roteiro,

mas na verdade, eles querem ser diretores. E por que uma pessoa se transformaria em roteirista? Primeiro, ela nunca sabe quanto vai ganhar, se ela ganhar é sempre na chave da parceira. O diretor do filme ou o produtor oferece uma quantia ridícula — uns cinco mil reais — para você ficar meses escrevendo, para daí sim, um dia, concorrer aos editais e/ou captar recursos através das Leis de Incentivo. (DI MORETTI, 2011)

As especificidades do meio cinematográfico, somadas às relações de trabalho, deixam claro que o processo de criação é coletivo, as etapas dependem uma das outras; porém, os riscos não estão balanceados de forma igual na atual cadeia produtiva, e o roteirista, que finalizou o processo de escrita e entregou o roteiro para uma produtora ou diretor que não obtiveram sucesso em nenhuma linha de financiamento, ficará com um roteiro finalizado nas mãos. Dessa forma, o que resta a esse profissional é partir para outra empreitada.

Quem não é roteirista não sabe o quanto é triste você ter um roteiro de gaveta. Porque o cara que escreve um livro que não vendeu muito — aquele livro em específico — existe. Talvez alguém um dia fale alguma coisa bem daquele livro, mas aquele livro existe. Aquela peça de teatro também existe, ela não foi montada hoje, mas talvez no futuro grupos queiram montar aquela peça. O roteiro que não foi filmado, não existe. Vai à livraria cultura e vê que tipo de roteiros não filmados que você pode comprar para ler. Roteiro não filmado é a coisa mais triste, porque ele morre. (PAUL, 2013)

As relações do setor seguem viciadas, e, mesmo com o recente sinal de atenção para a etapa inicial da cadeia produtiva —, atenção essa impulsionado pela lei 12.485/11 (Lei da TV a cabo) que criou uma grande demanda para a produção de conteúdo e apontou a falta de profissionais suficientes para desenvolvê-los —, as ações ainda são poucas, recentes e repetem vícios do setor. Por exemplo, na cidade de São Paulo o edital municipal para o desenvolvimento de projetos²⁴ (2014) investiu em três tipos de linhas: na Linha 1 (criadores experientes) foram contemplados 24 projetos no valor de R\$ 100.000,00, 12 (doze) projetos nos formatos CINEMA DE LONGA METRAGEM (todos os gêneros) e 12 (doze) projetos no formato SÉRIES DE TV (todos os gêneros); já na Linha 2 (criadores e (ou) coletivos de criação com ou sem experiência) foram selecionados 24 projetos no valor de R\$ 50.000,00, nos formatos CINEMA DE LONGA METRAGEM, SÉRIES DE TV E *GAMES* (todos os gêneros). No formato *GAMES* serão escolhidos no máximo 8 (oito) e no mínimo 2

²⁴ Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=13299>>
Acesso em: 25/05/2014

(dois) projetos. Na Linha 3 (novos criadores e(ou) novos coletivos de criação) foram selecionados 12 projetos no valor de R\$ 25,000,00 de novos criadores ou coletivos de criação estreantes no formato inscrito (CINEMA DE CURTA E LONGA METRAGEM, SÉRIES DE *WEB* E TV, e *GAMES*).

No âmbito federal, as novíssimas linhas do FSA voltadas para o desenvolvimento, Núcleos Criativos (mais voltados para projetos de TV), Laboratório de Desenvolvimento e Desenvolvimento de Projetos, ainda são imensuráveis e serão necessários alguns anos para se ter uma ideia do real impacto no mercado e nas relações de trabalho.

Essas novíssimas linhas (municipais e federais) representam, de certa maneira, uma nova forma de olhar para o problema ao tentar dar conta das novas demandas do setor (desenvolvimento de projetos e roteiro) como também, ao dividir os editais em linhas, no caso do município de São Paulo, na tentativa de democratizar a disputa pelo financiamento do filme. De toda forma, ainda são esforços tímidos que precisam ser amadurecidos, ampliados e analisados, pois o setor ainda carece de atenção e ações efetivas e contínuas que possam oferecer melhores condições aos trabalhadores do filme. Os motivos para essa falta de atenção sistemática podem ser justificados e relacionados a partir de três questões centrais:

A primeira questão trata do rompimento histórico entre os diretores e os escritores nos anos 60 na França, que exerceu influência direta no cinema brasileiro. Fato esse que excluiu o escritor do processo de criação do filme colocando o diretor como eixo autoral da obra. Além da influência da *nouvelle vague*, que será apresentada mais à frente, a ideia de autor no Brasil também está ligada ao rompimento com o processo de industrialização do cinema norte americano (Hollywood) e com a tentativa fracassada de criar uma indústria cinematográfica no país (modelo de estúdio), na qual o roteirista e o roteiro carregam grande responsabilidade pela padronização do filme, seja em linguagem, trama, conflito, ritmo etc. Essa etapa da criação, desenvolvimento/ roteiro, nos Estados Unidos, foi sistematizada com regras e fórmulas na tentativa de diminuir os riscos de grandes investimentos na produção cinematográfica e dessa forma, atrair investidores para o setor. Ou seja, a lógica industrial implantada nos EUA e as tentativas de implantação da lógica de produção dos estúdios no Brasil (1940/1950) vão de encontro à ideia de

autor concebida no país nos anos 60 (cinema experimental) e, principalmente, na cidade de São Paulo. Nessa última, a carga autoral é mais forte do que em outros Estados, como por exemplo, em relação ao Rio de Janeiro; basta citar alguns cineastas paulistas como Tata Amaral, Beto Brant, Andrea Tonachi, Rubens Rewald, ou ainda, a nova geração, Juliana Rochas, Marcos Dutra, Daniel Ribeiro.

A segunda questão está relacionada à afirmação do flexível e as relações apoiadas na lógica de trabalho por projetos, questão essa que será apresentada mais à frente.

A terceira questão refere-se à dificuldade de organização do profissional de roteiro e da classe cinematográfica como um todo. Como grande parte dos profissionais envolvidos com o audiovisual são remunerados apenas na etapa de produção, as associações que representam os setores do audiovisual sistematizaram suas reivindicações onde o capital circula: na produção. O curioso é que a concentração da força de trabalho na produção é diretamente dependente do início da cadeia, setor com menos incentivos, o que parece ser uma contradição, pois esses profissionais concentrados na etapa de produção e pós-produção só podem realizar seus serviços quando o projeto encontra um modelo de financiamento, ou seja, se a base está sólida (etapa inicial), a cadeia produtiva tende a ser mais organizada e com menos buracos para todos. Mas como a classe cinematográfica parece estar dividida em setores, as especificidades de cada área não atendem o todo e as atuais brechas parecem que foram construídas de forma silenciosa e sem grandes reivindicações por parte do profissional mais afetado — o roteirista.

2. TRÊS HIPÓTESES PARA EXPLICAR A TARDIA PROFISSIONALIZAÇÃO DO ROTEIRISTA NO BRASIL

2.1 DISPUTA AUTORAL NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

A formação do mercado literário na virada do século XVIII para o XIX gerou uma série de conflitos; o surgimento da ideia de público colocou no centro da discussão o conteúdo das obras e de seus autores, pois esses começaram a ser mediados pela ideia de mercado.

O crescimento do “mercado literário” como tipo das relações de um escritor com seus leitores foi responsável por muitas mudanças fundamentais de atitude. [...] O romance em particular tinha rapidamente se transformado em uma mercadoria; sua história principal como uma forma literária acompanha, como bem sabemos, precisamente o crescimento dessas novas condições. Mas os efeitos também eram óbvios na poesia, sobre a qual o impacto de um relacionamento de mercado foi inevitavelmente severo. Ao lado da rejeição do público e da popularidade como padrões de mérito, reclamava-se cada vez mais que a literatura tinha se transformado em um comércio. (WILLIAMS, 2011. p.57-59)

Diferentemente da literatura, o cinema nasce a partir da investigação científica e logo em seguida, da exploração econômica a serviço do entretenimento popular (ROSENFELD, 2002), ou seja, o cinema não nasce no campo artístico, mas sim inserido na ideia de indústria. Desde suas origens, o cinema buscou se relacionar com o público, que passou por grandes transformações ao longo dos tempos para poder manter economicamente o cinema. Se na virada do século XVIII para o XIX, a ideia de reprodução industrial de obras de arte causou espanto e confusão, no cinema, essa realidade sempre foi uma condição.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. (BENJAMIN, 1996. p. 172)

Por conta do acesso aos meios de produção, o cinema está submetido a regras

de mercado, mesmo quando esse busca inovação estética — normalmente financiado por políticas públicas — a relação com o mercado e com o público existe e é determinante.

Como o cinema surgiu muito depois da literatura, é natural que os primeiros cineastas buscassem apoio em formas já estabelecidas (romance), em narrativas que já eram ‘aceitas’ (com exceções, o cinema Russo, por exemplo, operava em outra lógica). A experiência da literatura serviu de guia para a criação dos primeiros filmes — basta ver as primeiras experimentação de Griffith e suas descobertas de decupagem, sua busca pela narrativa apoiada em seus personagens e conflitos (MACHADO, 2007). Ou seja, a literatura exerceu e ainda exerce uma influência no cinema até os atuais dias, seja como forma, ou ainda, como fonte de inspiração.

Os primeiros escritores de cinema vieram da literatura e, naturalmente, a adaptação literária serviu de inspiração para a criação dos filmes (BAEQUE, 2010). Para citar apenas um exemplo, essa relação entre os escritores de literatura e o cinema teve seu ápice nos anos 1930 na França, período que ficou conhecido como “Cinema Francês de Qualidade”. Nesse período estava presente a figura do escritor literato; além de escrever o roteiro do filme e assumir a autoria da obra, também influenciava o processo de criação de um modo geral. Nesse momento, o roteiro era um documento ‘rígido’, que não podia aceitar alterações de ordem dramática, narrativa e de personagens (o que estava no papel deveria ir para a tela), já que esses primeiros roteiristas trabalhavam a partir da ideia de “inventar sem trair”, declarando-se fieis à obra adaptada. Os principais escritores/roteiristas desse período foram: Jean Aurenche, Pierre Bost, Maurice Jean-son, Jacques Laudenbach Scipion, Pierre Laroche, Jacques Sigurd.

Foi depois da Segunda Guerra Mundial, no final dos anos 1950 início de 1960 na França, que alguns diretores começaram a questionar a posição dos escritores/roteiristas e, iniciaram uma reflexão sobre a ideia de autoria no cinema. O principal veículo dessas reivindicações foi a revista *Cahiers du Cinema* fundada em 1951 por André Basin²⁵, Jacques Doniol-Valcroze²⁶ e Joseph-Marie Lo Duca²⁷.

²⁵ Crítico e teórico do cinema Francês. Editor chefe da *Cahiers du Cinéma*.

²⁶ Ator, roteirista, diretor e crítico Francês.

²⁷ Jornalista, crítico e historiador do cinema de origem Italiana.

Um dos artigos que inauguram a discussão foi escrito por Michel Dorsday, intitulado “O Cinema está Morto” sobre o filme (*Adorables créatures*, 1952) de Christian-Jaque, realizador que operava no seio da tradição do cinema de qualidade. No artigo, Dorsday aponta:

O cinema está morto, morto sob a qualidade, o impecável, o perfeito — perfeito como essas grandes lojas onde tudo é limpo, bonito, organizado, imaculado. Se excetuarmos os inevitáveis *vaudevilles* e dramas para os caipiras, na França só se fazem agora bons filmes, fabricados, rococós, apresentados com elegância. E o desastre é justamente esse ... (DORSAY apud BAECQUE, 2010)

Mais a frente, no desfecho do texto:

Vamos chegando bem aos pouquinhos a um cinema que não seria mais temido por ninguém, que seria bem-comportado e bonito, e todo mergulhado no riso ou na cultura, pois o riso e a cultura foram os grandes argumentos... Chegamos ao puro estado da mistificação. O mundinho de Don Camillo, as histórias de Aurenche, e as aventuras de Fanfan la Tulipe (Fanfan la Tulipe, de René Leprince, 1952) entusiasma as multidões e provocam longas filas nas bilheteiras. A vitória parece certa: a mistificação foi atingir os que achávamos os menos corruptos, as excelências da crítica. Fanfan bastardo estúpido foi aplaudido... (DORSAY apud BAECQUE, 2010)

Dorsay em seu segundo artigo nas páginas da *Cahiers du Cinema* declara e inaugura a guerra ao “cinema de qualidade”, batalha da qual virá a participar a maior parte dos críticos dos *Cahiers*. (BAECQUE, 2010)

Porém, o artigo mais emblemático do período foi escrito por François Truffaut e publicado no dia 31 de janeiro de 1954 com o título *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*. O artigo levou cerca de 2 anos de dedicação, alterações propostas por André Bazin, editor chefe da *Cahier du Cinema* e muito entusiasmo e engajamento do autor. Além disso, Truffaut teve acesso a documentos particulares cedidos por Pierre Bost, que os confiou imaginando tratar-se de um jovem com interesses no cinema de qualidade. Mais tarde, quando o artigo foi publicado, Bost percebeu ter sido alvo do ataque, o que rendeu a fama de relato de traição à Truffaut. No artigo de Truffaut, Pierre Bost e Jean Aurenche, os escritores mais ativos do período, se tornaram os principais alvos da publicação. (BAECQUE, 2010)

No texto, Truffaut critica duramente o realismo psicológico, traço marcante no cinema francês do pós-Guerra, e ataca a prática da adaptação literária, questionando a

fidelidade do roteiro à obra original e a ênfase excessiva que os roteiristas atribuíam às palavras como o elemento mais importante do filme. De forma enfática Truffaut dirige-se diretamente aos escritores/roteiristas do período:

[...] essencialmente literatos e, sob esse aspecto, critico-os por menosprezarem o cinema ao subestimá-lo. Comportam-se em relação aos roteiros como se acredita reeducar um delinquente dando-lhe emprego, acham que sempre fizeram o máximo por ele enfeitando-o com sutilezas, com aquela ciência das nuances que são o pior mérito dos romances modernos. (TRUFFAUT apud BAECQUE, 2010)

Como Truffaut tinha documentos de Bost em mãos e alguns roteiros inéditos, sua análise se fez de forma detalhada:

Na verdade, Aurenche e Bost tornam insípidas as obras por eles adaptadas, pois a equivalência vai sempre no sentido da traição, ou seja, da timidez. Eis um breve exemplo: em *O diabo no Corpo*, de Radiguet, François encontra Marthe na plataforma de uma estação, e Marthe pula do trem em movimento; no filme, eles se encontram na escola transformada em hospital. Qual é o objetivo dessa equivalência? Permitir aos roteiristas esboçar os elementos antimilitaristas adicionados à obra, em combinação com Claude Autant-Lara. Ora, é evidente que a ideia de Radiguet era uma ideia de encenação, ao passo que a cena criada por Aurenche e Bost é literária. Podemos, acreditem, multiplicar os exemplos ao infinito. (TRUFFAUT apud BAECQUE, 2010)

Os filmes dessa época ficaram conhecidos como ‘filmes de roteiristas’, e mais a frente, Truffaut segue com a crítica:

Filmes de roteiristas, escrevia eu acima, e decerto não serão Aurenche e Bost que vão me contradizer. Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos...e, infelizmente, isso é verdade! (TRUFFAUT apud BAECQUE, 2010)

Os jovens cineastas, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol começaram a defender a ruptura com o chamado “Cinema Francês de Qualidade” e, a partir desse período, ao se apropriarem do roteiro, os diretores assumem a autoria dos filmes. Dessa forma, o diretor passa a acrescentar sua visão pessoal e artística por meio da encenação, da decupagem (escolha de planos e sequências) como também através de suas opções estéticas e ‘histórias’, tramas e temas da obra. Essa ruptura com os “literatos”, inaugurou na França o que mais tarde ficou conhecido como *nouvelle vague*, movimento que influenciou a cinematografia de diversos países.

2.1.1 O CINEMA DE AUTOR NO BRASIL: ESTÉTICA, PRODUÇÃO E INFLUÊNCIAS

No Brasil, no ano de 1960, jovens cineastas influenciados pela *nouvelle vague*, tanto em conteúdo como em forma de produção, iniciaram um movimento que mais tarde ficou conhecido como Cinema Novo²⁸. Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo e Walter Lima Júnior produziram os filmes mais importantes e com visibilidade internacional do período. O que impulsionou esses cineastas foi levar às últimas consequências a precariedade do momento, a falta de recursos técnicos e o frágil apoio ao cinema, questões que os lançaram em busca de um cinema autoral e independente, no qual a figura do diretor, tal qual na *nouvelle vague*, assumiu o eixo criativo da obra. Um dos cineastas mais ativos foi Glauber Rocha²⁹, que deixou claro em sua produção, tanto em seus filmes como em seus textos, que sua contribuição para o cinema não estava ligada apenas à questão do tema, mas sobretudo, à questão da forma. Glauber Rocha buscava um cinema que transformasse a precariedade em estética e força produtiva.

O manifesto *A Estética da Fome*³⁰, escrito por Glauber no ano de 1965, representou (e ainda representa) uma ruptura com o modelo da indústria cinematográfica, na tentativa de construir algo para além da cultura de massas. Além da forte popularização da TV no Brasil, que introduzia com força total a indústria cultural em sua programação, tínhamos os filmes americanos que ocupavam praticamente todas as salas de cinema e eram distribuídos por “lotes”³¹. Os filmes do Cinema Novo, por sua vez, se destacavam como resistência à essas produções, ao apresentarem uma forma diferenciada de se pensar e produzir cinema, forma essa ligada diretamente à precarização como conteúdo, como impulso criador, como rompimento à narrativa clássica, e não como um obstáculo.

²⁸ Movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela “Nouvelle Vague” francesa, com reputação internacional.

²⁹ Cineasta, autor e escritor brasileiro. Obras cinematográficas que obtiveram maior destaque: Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967), O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969).

³⁰ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>> acesso em: 20/01/2014

³¹ Os distribuidores operam mediante a política dos “lotes”, isto é: se o exibidor quer exibir um sucesso tipo Ben-Hur, é forçado a contratar um lote de fitas de segunda linha, tipo bang-bang, gangster ou comediazinhas de televisão. Assim é que, em casas de primeira linha, vemos constantemente tais fitas C sendo exibidas, enquanto os principais produtos do cinema brasileiro esperam datas e se contentam com casas de subúrbio, a preço baixo. (GLAUBER ROCHA, 1963/2003, p. 168)

Já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava explicar-se para existir: o Cinema Novo necessita processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano: além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. (ROCHA, 1965)

Se um dos impulsos que levou os jovens cineastas franceses a romperem com o cinema que estava estabelecido no país (Cinema Francês de Qualidade), foi a carga literária contida nos filmes e a falta de uma visão cinematográfica por parte dos escritores/roteiristas que naquele momento ocupavam o centro da criação, no Brasil, o fator mais relevante para o surgimento do Cinema Novo foram as condições precárias e a urgência dos tempos frente à invasão do cinema industrial, o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo.

Com o diretor no centro do processo de criação (característica central da *nouvelle vague*), as outras áreas do filme foram deixadas de lado, fato mais do que justificado, não só pelas condições do período e pela precariedade, como também, pelo posicionamento dos cineastas envolvidos com o Cinema Novo.

De fato esse foi um momento forte, talvez o mais forte do cinema brasileiro, que gerou grandes gênios. A frase do Glauber Rocha: *Uma ideia na cabeça uma câmera na mão*, traduz claramente esta linha de criação e produção do cinema nessa época, onde o diretor é a grande figura autoral. E nesse modelo, não existe espaço criativo para outros profissionais. Isso significa que, nesse modelo, não fazia

muito sentido trabalhar com um roteirista, porque em geral, só faria sentido nesta linha, o diretor ser o próprio roteirista, ser o criador da sua própria história. Dentro desta realidade, a do Cinema Novo, não foram desenvolvidos métodos de trabalhos para o roteirista, para o editor, o fotógrafo e o produtor. Nesse modelo, o diretor fazia absolutamente e literalmente tudo. (ABIB, 2011)

O movimento do Cinema Novo possui tamanha força que reverbera até os dias de hoje, não só em forma e conteúdo, mas também como influência para as gerações futuras e para a organização de grande parte do setor audiovisual.

Essa fase (do Cinema Novo), se é que podemos chamar assim, foi uma das mais ricas em construção de linguagem, debate sobre o fazer cinematográfico e de reflexão política sobre a forma de se produzir filmes no Brasil. Muitas das questões levantadas na época são discutidas até hoje, como a veiculação de filmes nacionais na TV aberta; a autonomia da indústria do cinema no país; a construção de barreiras efetivas para impedir que a produção estrangeira continue dominando o mercado nacional e a garantia da distribuição e exibição do filme nacional, são alguns exemplos.

No período do Cinema Novo, mesmo quando existiam roteiristas envolvidos no processo, a função era frágil e sem grandes influências na construção da obra, pois se opor ao caráter industrial foi uma das bandeiras desse movimento. Uma forte característica do período era a improvisação no processo de criação do filme; o roteiro, na maioria das produções, era escrito pelo próprio diretor, ou ainda, quando escritos por roteiristas, eram com fortes indicações ao improviso, ficando a cargo do diretor as principais decisões de ordem estrutural durante as filmagens, outra característica marcante dos cineastas da *nouvelle vague*.

Consoante à redefinida noção de autoria, o filme não deveria ser mais um espelho bem acabado do roteiro, mas revelar-se uma transformação de seus pressupostos, podendo o produto final, inclusive, distanciar-se completamente da premissa original pelo rumo tomado pelas filmagens ou pela montagem. Cada etapa deveria repensar a anterior. Nada de submeter-se a padrões, modelos, fórmulas de escrita, decupagem e encenação, de resto associados a uma estratégia considerada falida, a industrial. O roteiro assumia agora uma função criativa diversa, sendo lugar de experimentação das possibilidades futuras, desenho do caminho próprio de cada filme, instrumento heurístico da concepção e sentido da obra acabada. Não espanta assim, que Glauber Rocha escrevesse 5, 10, 15 versões de um mesmo roteiro, como o de Deus e o Diabo na Terra do Sol e que este se pautasse por uma escrita

particular, irredutível a teorias e preceitos prévios. (HEFFNER, 2012, p.32)

Neste modelo, o profissional do roteiro é deixado de lado, pois o roteiro toma outra dimensão e assume outro papel na produção do filme, sendo agora um objeto sem forma estabelecida, no qual a qualidade da escrita revela a autoria e as aspirações do diretor. O desprezo pelo roteiro e pelo profissional de roteiro na produção do filme foi tamanho que o processo de escrita acabou assumindo peculiaridades um tanto contraditórias; ele acabou ganhando novos significados, como por exemplo, passou a ser apreciado como objeto literário, confrontando as aspirações dos cineastas da *nouvelle vague* que se opunham à carga literária contida nos roteiros e a falta de visão cinematográfica dos escritores do “Cinema de Qualidade Francês”. Dessa forma, no período citado, se por um lado o roteirista estava praticamente excluído do processo de criação do filme, por outro lado, o roteiro escrito pelos diretores assume um valor literário curioso.

Cada diretor, empenhado artisticamente, deveria escrever seu próprio roteiro e muito se falou na época, e mesmo depois, em um suposto desprestígio da função de roteirista nos anos 1960. Se tal ocorreu, algo muito contestável de um ponto de vista mais amplo, não se pode dizer o mesmo do roteiro, cada vez mais prestigiado como peça artística e mesmo literária (os primeiros roteiros brasileiros a serem publicados foram *A Grande Feira* – escrito pelo diretor Roberto Pires –, em 1961, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha em 1965, *Faustão* (1966), escrito por Eduardo Coutinho). (HEFFNER, 2012, p.32)

Um trecho do roteiro “*Vida, Paixão e Morte do Cangaceiro Faustão*” escrito por Eduardo Coutinho, releva essas características apontadas, traços literários e artísticos na escrita do filme:

Figura 3 - Trecho do roteiro “Vida Paixão e Morte do Cangaceiro Faustão” de Eduardo Coutinho

Essa qualidade do roteiro com fortes traços autorais surgiu com mais vigor no período do Cinema Novo, como evidenciado anteriormente, e acabou estabelecendo-se durante um longo período como forma de escrita. Além disso, a relação com o roteirista — excluído do processo de criação — também acabou sendo reproduzida nos períodos posteriores como a forma ideal de se criar um filme, ou seja, com o diretor assumindo o centro da criação desde a concepção inicial do projeto, reduzindo, muitas vezes, o roteiro a um mero “papel lembrete”, como revela o depoimento a seguir que flagra essa relação no ano de 1986, no período Embrafilme:

Você pega, por exemplo, o roteiro do Ruy Guerra. Eu vi o roteiro do “A Ópera do Malandro” (1986), por exemplo, e eram claquetes. Tinha uma claquete, quatro, cinco linhas, o espírito da cena, quem eram as personagens que estavam em cena e qual eram as emoções. Era o improviso, ali, na hora, direção de atores; Era muito mais um laboratório, o texto saía muito mais da capacidade de extração do diretor e de interpretação e improviso dos atores, do que de ter um texto. Então, eu acho que isso também ajuda na existência dessa fragilidade da posição do roteirista. (BORGNETH, 2014)

No período seguinte, Retomada do Cinema, o modelo de produção apoiado no Cinema Novo com o diretor no centro da criação também foi aplicado, basta analisar algumas fichas técnicas dos filmes onde o diretor assina o roteiro, como por exemplo, *Bananas is My Business* (1995) direção e roteiro Helena Solberg, *Louco por Cinema* (1995) direção e roteiro André Luis Oliveira, *Perfume de Gardênia* (1995) direção e roteiro Guilherme de Almeida Prado, *O Mandarim* (1995) direção e roteiro Júlio Bressane, *Yndio do Brasil* (1995) direção e roteiro Sylvio Back, *Corisco & Dadá* (1996) direção e roteiro Rosemberg Cariri, *Doces Poderes* (1996) direção e roteiro Lucia Murat, *Sábado* (1996) direção e roteiro Ugo Giorgetti, *Miramar* (1997) direção e roteiro Júlio Bressane, *Navalha na Carne* (1997) baseado na peça de Plínio Marcos, direção e roteiro Neville d’Almeida, *A Grande Noitada* (1998) direção e roteiro Denoy de Almeida, *Alô?! (1998) direção e roteiro Mara Mourão, Boleiros (1998) direção e roteiro Ugo Giorgetti, Tudo é Brasil (1998) direção e roteiro Rogério Sganzerla, A Hora Mágica (1999) direção e roteiro Guilherme de Almeida Prado, Adágio ao Sol (1999) direção e roteiro Xavier de Oliveira, Caminhos dos Sonhos (1999) direção e roteiro Lucas Amberg, Contos de Lygia (1999) direção e roteiro Del Rangel, Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro (1999) direção e roteiro Sylvio Back, Dois Córregos (1999) direção e roteiro Carlos Reichenbach, Estorvo (1999) baseado no livro de Chico Buarque, direção e roteiro Ruy Guerra, Mario (1999) direção e*

roteiro Hermano Penna, *São Jerônimo* (1999) direção e roteiro Júlio Bressane, *Tiradentes* (1999) direção e roteiro Oswaldo Caldeira, ou ainda, diversos casos onde o diretor assina o roteiro junto com outros roteiristas e/ou literatos, jornalistas, escritores etc, como por exemplo, nos filmes, *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil* (1994) dirigido por Carla Camurati com roteiro assinado por Carla Camurati, Melanie Dimantas e Angus Mitchell, ou ainda, o filme *Terra Estrangeira* (1995) direção Walter Salles e Daniela Thomas, roteiro Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Millor Fernandes, *A Causa Secreta* (1995) direção Sérgio Bianchi, roteiro Sérgio Bianchi, Kate Lyra e Isa Kopelman, *Cinema de Lágrimas* (1995) direção Nelson Pereira dos Santos, roteiro Nelson Pereira dos Santos e Silvia Oroz, , *Como nascem os Anjos* (1996) direção Murilo Salles, roteiro Murilo Salles, Jorge Durán, Agnaldo Silva e Nelson Nadotti, *Jenipapo* (1996) direção Monique Gardenberg, roteiro Cyrus Nowrsteht e Monique Gardenberg, *O Lado Certo da Vida Errada* (1996), direção Octavio Bezerra, roteiro Octavio Bezerra, Orlando Senna e Uberto Molo, *Ed Mort* (1997) direção Alain Fresnot, roteiro Alain Fresnot e José Rubens Chachá, *Guerra de Canudos* (1997) direção Sérgio Rezende, roteiro Sérgio Rezende e Paulo Halm, *Os Matadores* (1997) baseado no conto homônimo de Marçal Aquino, direção Beto Brant, roteiro Beto Brant, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Victor Navas, *Ação Entre Amigos* (1999) baseado na história original de Marçal Aquino, direção Beto Brant, roteiro Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca; *Coração Iluminado* (1998) direção Hector Babenco, roteiro Hector Babenco e Ricardo Piglia, *Kenoma* (1998) direção Eliane Café, roteiro Luiz Alberto de Abreu e Eliane Café, *Através da Janela* (1999) direção Tata Amaral roteiro Tata Amaral, Fernando Bonassi e Jean-Claude Bernardet, *Cronicamente Inviável* (1999) direção Sérgio Bianchi roteiro de Sérgio Bianchi e Gustavo Steinberg, *Castro Alves* (1999), direção Silvio Tendler, roteiro Silvio Tendler, André de Oliveira e Tânia Fusco.

Seja no modelo onde o diretor é o centro do processo, ou no modelo misto onde o diretor assina o roteiro com outros profissionais, a forma de financiamento aplicada no período da retomada do cinema — isenção fiscal, exige o roteiro para aprovação do projeto, o que evidencia o risco na etapa inicial da cadeia produtiva do filme.

Porém, até hoje (2014) o modelo com o diretor no centro do processo vem sendo aplicado como uma espécie de forma de se produzir filmes, mesmo quando se tem um roteiro mais próximo do “padrão de escrita industrial”, o diretor ainda assume o centro

do processo criativo e o financiamento segue concentrado na etapa de produção, como evidencia o depoimento abaixo:

Eu sou, em termos de elo de cadeia, de função do roteirista, eu sou de uma escola, não... Eu entrei numa barca que apostava muito no cineasta autor. Uma herança que a gente teve; que vem do Cinema Novo... E ainda estou nessa, eu produzo ainda muito com essa prerrogativa. (CARVALHOSA, 2013)

E mesmo com os recentes e ainda tímidos editais de desenvolvimento (2013/2014), essa lógica parece ser aplicada em grande parte das produções.

É completamente na chave dos editais. Se eu parar para pensar nos últimos filmes que a gente produziu, e que são bons filmes, são todos na chave dos editais. [...] Mas em geral é o diretor que quer ganhar até o desenvolvimento. Quando você fala “Ah, mas eu quero um co-roteirista”, eles falam “Não. Não precisa” - isso já aconteceu comigo várias vezes. Aí você consegue até colocar um consultor de roteiro, na melhor das hipóteses, porque a impressão que dá é que o diretor que ganhou o edital quando, na verdade, é a produtora que ganhou para fazer aquilo ser possível. Mas isso não tem uma clareza na cadeia econômica até hoje. (CARVALHOSA, 2013)

O Cinema Novo, por representar o maior rompimento estético do cinema no país e por ter atingido reconhecimento internacional, exerce influência até os atuais dias, não só como forma e conteúdo, mas também, como modelo de produção:

A gente ainda tem uma formação da indústria cinematográfica baseada na ideia de autor, herdada do Cinema Novo, onde temos a figura do diretor como grande pensador e curador da produção. (REWALD, 2012)

Ou ainda, o depoimento do roteirista Aleksei Abib, que identifica uma confusão nos modelos de produção aplicados:

Então, o que a gente viu, e que ainda acontece hoje? As influências dessas duas vertentes (cinema novo e a criação da indústria) estão se chocando.

O problema que nós da Autores de Cinema identificamos é quando você não entende em qual linha você está. A grande questão é você usar os procedimentos de uma dentro da outra. Não dá pra usar o modelo de Cinema Novo dentro do modelo do cinema industrial, como também, é muito difícil usar o modelo do cinema industrial dentro do Cinema Novo. Você pode ter híbridos aí, mas você precisa ter uma consciência muito grande de qual modelo você está trabalhando, para daí sim, achar as soluções. (ABIB, 2012)

De toda forma, a relação entre o roteirista, diretor e o produtor – articulada em

diferentes combinações em busca dos modelos de financiamento disponíveis – não é o único fator responsável pela exclusão do roteirista da atual cadeia produtiva do filme, outras questões também tiveram forte influência, como a flexibilidade do trabalho, que será apresentada a seguir.

2.2 A FLEXIBILIDADE DO TRABALHO ENTENDIDA COMO LIBERDADE CRIATIVA

Uma segunda questão relacionada à exclusão do roteirista da atual cadeia produtiva do filme são as relações flexíveis, relações essas que, apoiadas na lógica da intermitência, oferecem a administração do risco como moeda de troca em uma espécie de terceirização dos riscos com vistas a aumentar o controle do trabalho. O problema central, principalmente no campo dos trabalhos criativos, é que esse mecanismo flexível sugere, em um primeiro momento, uma independência com relação aos meios de produção, porém, como essas relações são mediadas pelos detentores dos meios de produção, essa liberdade não passa de uma sensação, pois é administrada de acordo com as necessidades e demandas do capital.

A existência desse setor satélite dependente cumpre uma função muito importante para as indústrias culturais porque permite a elas aliviar de seus próprios ombros grande parte do custo e risco da pesquisa e desenvolvimento cultural e transferir o peso para este setor explorado, parte do qual termina financiado com o erário público. Isso também permite manter uma alta rotatividade constante da mão de obra cultural criativa sem correr o risco de greve ou possível custo de indenizações por despendimento ou pensão. E se beneficiam ainda quando, como é frequentemente o caso, os próprios trabalhadores de boa vontade vestem a camisa em nome da liberdade. (GARNHAM, 1987, tradução própria)

Esses profissionais formam o “Exército Industrial de Reserva³²”, e a precarização é reforçada pelo discurso da autonomia criativa, gerando problemas tanto de organização de classe, como também problemas estruturais, já que esses profissionais assumem a multiplicidade como saída para conseguir uma renda fixa mínima, tornando-se prestadores de pequenos serviços. — na lógica flexível, os pares passam a ser concorrentes.

³² Conceito criado por Karl Marx em sua Crítica da Economia Política para definir o emprego estrutural nas economias capitalistas.

Alguns autores (p. ex., VALLAS, 2012) atribuem a origem do debate sobre a flexibilização do trabalho à obra do economista Michael Piore e do cientista social Charles Sabel, *The Second Industrial Divide*. Este estudo dedicou-se à análise comparativa entre dois modelos de organização do trabalho que serviram como motor ao desenvolvimento capitalista na Europa Ocidental, nos Estados Unidos e no Japão.

O primeiro paradigma é o modelo de produção em massa (fordista) altamente centralizado na organização burocrática. Nesse modelo rígido de acumulação, os trabalhadores não têm nenhuma autonomia em relação ao método ou ritmo do trabalho. Esse modelo usa ferramentas e equipamentos altamente especializados com um único propósito: despejar grandes quantidades do mesmo produto para abastecer a demanda do mercado por produtos padronizados. (PIORE & SABEL, 1984, p. 27).

O segundo paradigma é o da produção artesanal. Esse modelo envolve firmas tipicamente pequenas que apostam em trabalhadores qualificados com ferramentas especializadas para produzir produtos específicos. Piore e Sabel argumentam que esse último paradigma, o da produção artesanal, não deve ser visto como um modelo arcaico, superado pelo modelo fordista, mas sim, como um modelo economicamente vibrante com grande potencial de autonomia, crescimento e estabilidade econômica. Para ilustrar essa posição, os autores mostram que no século XIX, em regiões da Inglaterra, França, Alemanha e Itália, pequenas empresas desenvolveram-se em proximidade uma das outras, tornando a experiência local um impulso para a criação de um único produto — metais, sapatos, roupas de lã, têxtil, talheres, construção de navio, cerâmica, gênero alimentício e maquinários de todos os tipos. Esse paradigma centrado na produção artesanal colocaria as redes de trabalho de pequenas empresas como alternativa viável ao modelo de produção em massa de grandes empresas e indústrias. Esse modelo artesanal, junto com políticas municipais, teria gerado estabilidade para essas indústrias locais e os trabalhadores e suas famílias puderam ganhar segurança vivendo sem recorrer ao rígido modelo de trabalho fordista (VALLAS, 2012, p. 64).

De toda forma, Piore e Sabel argumentam que o modelo fordista prevaleceu no século XX por um conjunto arbitrário de influências institucionais presentes na economia dos Estados Unidos, três delas, centrais: a falta de uma tradição de corporação, a maleabilidade de gostos americanos, e a escassez de mão de obra

qualificada. Essas circunstâncias favoreceram o paradigma fordista, pois criaram uma espécie de cultura e, conseqüentemente, uma demanda por produtos de massa –, produzidos em sua maior parte, por trabalhadores migrantes não qualificados.

Do outro lado do Atlântico, a Europa consumia-se com lutas militares e divisões e, com a crise europeia, o fordismo triunfou e se desenvolveu em terreno norte-americano. Uma vez sólido, o modelo fordista logo foi imitado por grandes empresas na Europa e no Japão, tendo se tornado um símbolo da indústria moderna. Foi nesse momento que a produção artesanal passou a ser vista em grande parte como limitada e como símbolo da irracionalidade e ineficiência econômica.

O modelo fordista, após uma curva de crescimento, atingiu níveis de esgotamento. Do ponto de vista de Piore e Sabel, existem três razões que justificam esse enfraquecimento. A primeira delas refere-se ao fato da economia capitalista estar cada vez mais interconectada com a economia global, e as estruturas que serviam para manter o alto nível de demanda (modelo de política keynesiana, no qual governantes nacionais estabilizaram o mercado consumidor) não se mostraram tão efetivas como antes. Isso se deve à tentativa de manter a demanda global, que acabou por privilegiar mais os produtores estrangeiros do que os domésticos e, esses últimos, por consequência dessas ações, encontraram-se fragilizados para responder a desaceleração econômica: as fortes flutuações na demanda, o excesso de capacidade crônica e a queda de segmentos de mercado.

A segunda razão está diretamente ligada à mudança no gosto do consumidor. Como os produtos em massa tornaram-se praticamente universais e a demanda por eles atingiram o ponto de saturação, os consumidores da classe média, em particular, procuraram distanciar-se de tais produtos padronizados, ou seja, começaram a mudar suas atitudes e passaram a buscar produtos de qualidade, artigos que permitem esses consumidores simbolizarem seus gostos distintos (BOURDIEU, 2006). Dessa forma o mercado consumidor se tornou mais volátil, os ciclos dos produtos mudaram rapidamente e a chave para a sobrevivência de muitas indústrias dependeu da habilidade da empresa em responder imediatamente às mudanças das demandas de mercado. Esse é um forte argumento dos autores para evitar investimentos em estruturas rígidas, ou sistemas de integração vertical, marca da hierarquia fordista.

A terceira e última razão é derivada da sofisticada e amplamente difundida tecnologia da informação, fato esse que facilitou aos fabricantes a especialização em “nichos” de mercado. Se antes a entrada no mercado era proibitiva e exigia grandes quantias de capital, agora, com equipamentos controlados por computador, o acesso a essas tecnologias tornou-se acessível até para pequenos produtores que podem investir em pequenos lotes de produtos de acordo com o gosto do consumidor, pois a tecnologia também permite uma ágil resposta aos ciclos das demandas específicas.

Dadas essas condições, reemergem características do modelo artesanal num novo paradigma chamado por Piore e Sabel como “especialização flexível”: de um lado pequenas empresas começaram a formar bases locais de rede de trabalho e fornecimento mútuo de recursos, antes apenas disponíveis e aproveitados por grandes corporações (pesquisa e desenvolvimento, treinamento de trabalho e crédito financeiro), e, do outro lado, grandes empresas buscaram cada vez mais capacitar suas próprias divisões de produtos e, conseqüentemente, o modelo de gestão do trabalho, tendendo a apoiar-se em subcontratos e relacionamentos colaborativos, qualidades essas já utilizadas por empresas menores. Assim, os ambientes mais vibrantes da economia acabaram por aderir, em algum aspecto, ao modelo de organização do trabalho flexível como impulso econômico, deixando de lado o antigo modelo rígido apoiado na estrutura de “baixa confiança” encontrada no fordismo. Ao aderirem ao modelo flexível, ao menos em alguns setores, as empresas inverteram a lógica rígida fordista e apostaram na habilidade e iniciativa de empregados habilitados e na utilização de ferramentas e equipamentos com propósitos múltiplos. E mais, a proximidade local teria se tornado chave para o bom desempenho dessas empresas e indústrias, o que justificaria a formação de *clusters* que atraíam trabalhadores qualificados que forneciam recursos e estratégias para muitas empresas.

Como resultado dessas mudanças encontradas no novo paradigma da flexibilidade, três pontos se destacam. Primeiro, os trabalhadores qualificados começaram a encontrar mais resíduos de liberdade nesse modelo do que no antigo paradigma fordista. Segundo, as estruturas organizacionais passaram a mudar, fornecendo a vantagem de um estabelecimento mais descentralizado para responder aos fluxos e às incertezas das tendências do mercado. O terceiro está ligado à ideia de competição de mercado, que agora, parte para a lógica da colaboração a partir de redes de trabalhos que ligam uma empresa a outra dentro de um novo distrito

industrial, ou seja, à competição é sobreposta por padrões de colaboração a partir de subcontratos, parcerias e estratégias de aliança visando evitar os riscos da integração vertical (VALLAS, 2012, p. 66).

Para caracterizar o modelo flexível, Piore e Sabel tomam como ponto de partida o caso conhecido como “modelo Emiliano” e apelidado de a “terceira Itália”, onde pequenas empresas estabeleceram forte relacionamento colaborativo na região norte da Itália no distrito de Emilia-Romagna no final dos anos 1950. Essa região alcançou o menor nível de desemprego e o maior índice de crescimento de produtividade do que qualquer região da Itália. Nos anos 1970 a economia da Emilia contabilizou uma ampla divisão desproporcional das exportações da Itália com especialidades em grande volume de vendas de roupa de malha, cerâmica, produtos de couro, sapatos, motocicletas, maquinário automático e ferramentas. Piore e Sabel mostram que o caso de Emilia não foi um fato isolado, e que desenvolvimentos similares ocorreram em outras partes da Europa Ocidental, como em Baden-Wuttemberg na Alemanha, um dos mais avançados centros de manufatura da Europa Ocidental, ou a Route 128 em Cambridge, Massachusetts, um forte conjunto de empresas biotecnológicas, ou ainda, o Vale do Silício na Califórnia, com o objetivo de gerar inovações tecnológicas na informática. Em outras partes do mundo também surgiram organizações nesse sentido, como os distritos industriais em várias partes da Índia (especialmente em Hyderabad), na China (incluindo os conjuntos de alta tecnologia em Beijing, Shangai e Hong-Kong e o gigantesco conjunto de manufatura na província de Guangdong), assim como Taiwan, Singapura e outras partes do mundo (VALLAS, 2012, p. 68).

A obra de Piore e Sabel, *The Second Industrial Divide*, serviu de inspiração para diversas reflexões teóricas com relação ao tema dos “tempos flexíveis” como Michael Storper (1986), Scott Lash & John Urry (1987), Anna Pollert (1991), David Harvey (2012), Steven Peter Vallas (2012), são alguns exemplos de teóricos que contribuíram para a discussão.

David Harvey (2012), por exemplo, centra-se no caso de Emilia afirmando que a “Terceira Itália”, apontada por Piore e Sabel como uma saída para o modelo do capital corporativo e multinacional, com possibilidades inclusive de subvertê-lo, é, na verdade, “uma visão rósea das formas de organização industrial. Há muitas coisas

regressivas e repressivas nas novas práticas”. Tal autor contra argumenta a hipótese de Piore e Sabel e chama a atenção ao sugerir duas maneiras de olhar para flexibilidade: a primeira enxerga os tempos flexíveis como o nascimento de um novo regime de acumulação capaz de conter as contradições do capitalismo durante a próxima geração, já a segunda coloca em evidência que os novos “tempos flexíveis” marcam uma série de reparos temporários, constituindo assim um momento de dolorosa crise na configuração do capitalismo do final do século XX. Com isso, Harvey aponta o surgimento de três pontos de vista com relação à flexibilidade.

O primeiro refere-se à posição defendida por Piore e Sabel e aceita em princípio por vários autores; trata-se da defesa das novas tecnologias como meios possíveis para a reconstituição das relações de trabalho e dos sistemas de produção em bases sociais, econômicas e geográficas.

O segundo ponto de vista sustenta que a flexibilidade é um termo extremamente poderoso que legitima um conjunto de práticas políticas (principalmente reacionárias e contrárias ao trabalhador). Pollert (1991), por exemplo, afirma que a flexibilidade é uma questão puramente ideológica que se faz passar por uma experiência inevitável. Anna Pollert (1991) vê ainda a teoria da flexibilidade como dependente da dicotomia simplista que distorce bastante as complexidades e as contradições dentro das instituições econômicas. Ela aponta que mesmo o modelo Emiliano, que muito se sustentou como um modelo idealizado sobre as virtudes da flexibilidade está frequentemente apoiado na mão de obra informal e irregular. Na visão de Pollert, essa teoria da flexibilidade há muito passou da data de validade, enfatizando que a promoção da ideia de flexibilidade consciente ou não, enfraquece os movimentos da classe trabalhadora.

Harvey (2012) não concorda com essa posição e afirma que falta uma fundamentação empírica e materialista e defende: “As provas de uma crescente flexibilidade (subcontratação, emprego temporário, etc.) em todo o mundo capitalista são simplesmente demasiado claras para que os contraexemplos de Pollert tenham credibilidade”.

A terceira posição, ainda segundo Harvey, enxerga uma combinação entre o modelo fordista e o flexível. Para o autor, existe um ponto entre os extremos (modelo de acumulação fordista e flexível) que se caracteriza por uma combinação entre esses

dois modelos em alguns setores ou regiões (como a produção de carro nos EUA, no Japão e na Coreia do Sul) ou ainda, em setores com sistemas de produção mais tradicionais (como em Singapura, Taiwan e Hong Kong) esses últimos, apoiados em relações de trabalho “artesaniais”, paternalistas ou patriarcais, ou seja, mecanismos distintos de controle do trabalho. Para o autor, “o que parece realmente especial no período iniciado em 1972 é o florescimento e transformação extraordinários dos mercados financeiros” (HARVEY, 2012).

Em síntese, a flexibilização da produção, dos mercados de trabalho e do consumo representa a tentativa de gerar soluções financeiras para as tendências da crise do capitalismo, como defende Harvey (2012, p. 181): “Essas questões implicam que o sistema financeiro alcançou um grau de autonomia diante da produção real sem precedentes na história do capitalismo, levando este último a uma era de riscos financeiros igualmente inéditos”.

Harvey (2012, p. 84) alerta ainda que para encontrar algo para além do capitalismo de sempre, deve-se voltar as atenções para os aspectos financeiros e para o papel do crédito. Basta lembrar, segundo o autor, a “inovação nos sistemas financeiros como requisito necessário para superar a rigidez geral, bem como a crise temporal geográfica e até a política peculiar em que o fordismo caiu no final da década de 60”.

Outros teóricos da flexibilidade como Scott Lash e John Urry (1987) veem o novo regime de trabalho como capaz de utilizar a condição da incerteza do mercado de trabalho como uma alavanca para aumentar a capacidade da empresa de regular o comportamento de seus empregados. A partir dessa perspectiva, esse novo regime flexível é caracterizado por quatro condições chave: primeiro, uma luta competitiva sem descanso para o controle sobre os mercados e fontes de receitas, no lugar de acordos comunitários colaborativos como previam Piore e Sabel. Segundo, a ampliação do abismo entre aqueles que permanecem dentro do núcleo da empresa e os que estão exilados em sua periferia ou, os exilados através de subcontratados e, terceiro, o desmantelamento de divisões do mercado de trabalho e as próprias oportunidades de trabalho dentro das empresas. Por último, um consequente empoderamento das corporações, que não deixaram o modelo fordista de lado, mas

sim incorporaram formas flexíveis em determinados setores da produção, na maioria das vezes, em setores formados por mão de obra qualificada.

Steven Peter Vallas (2012) organiza três questões inter-relacionadas que assumem particular importância para esse tema. Uma está centrada na real forma de uma nova rede de trabalho e nas significativas mudanças da distribuição do poder econômico; a segunda se refere às maneiras nas quais os regimes de flexibilidade do trabalho alteram a posição da linha de frente do trabalhador nos países capitalistas avançados e, a terceira, e talvez a mais importante questão de todas, diz respeito a flexibilidade como surgimento de uma nova forma de controle do trabalho.

Para além desses exemplos, alguns acadêmicos identificaram casos de especialização flexível em lugares contra intuitivos, como a indústria cinematográfica dos EUA, que antecipou as mudanças que mais tarde engoliram outras indústrias. E de fato há convincentes evidências que a evolução do fazer cinematográfico nos Estados Unidos corresponde ao modelo de Piore e Sabel, traçando um caminho da produção de massa fordista para a especialização flexível (STORPER, 1991).

No sistema de estúdio, você tem duas coisas que acontecem: Você tem a divisão social e artística do trabalho mais aprofundada e, por outro lado, você tem imediatamente a questão da produção em escala. Quase fordista. Uma coisa está ligada à outra. Você tem uma necessidade de escala e, para atender essa necessidade de escala, você tem uma divisão social e artística do trabalho que é muito mais aprofundada, e aí, a figura do roteirista é mais facilmente reconhecida na centralidade do processo. Talvez junto com o produtor executivo. As molas mestres do sistema de estúdio. O resto entra em partes segmentadas do processo (BORGNETH, 2014).

Segundo Michael Storper (1991), professor de Geografia Econômica da LSE (London School of Economics and Political Science), foi logo depois da Segunda Guerra Mundial que a estrutura fordista da indústria cinematográfica foi rapidamente prejudicada, graças à dois eventos: a sentença proferida pela Suprema Corte dos Estados Unidos em defesa da concorrência (que quebrou os estúdios de cinema) e a disseminação da televisão (que passou a controlar o mercado de entretenimento de massa). No final dos anos 1960 os estúdios já não dependiam mais dos seus próprios empregados para a construção de um set, iluminação, maquiagem, ou edição; eles passaram a subcontratar o trabalho de empresas pequenas que se especializaram em determinadas partes da produção de um filme. Com isso, os estúdios tornaram-se

investidores institucionais deixando determinados serviços como roteiro e atuação, sob o controle de companhias de filmes independentes através de parcerias específicas. Em outras palavras, o cinema nos Estados Unidos aderiu à lógica flexível como modelo de produção e, com isso, alterou todas as relações de trabalho, de mercado e os contratos.

No Brasil, a produção apoiada na lógica de estúdio teve início no ano de 1950 com grandiosos investimentos concentrados na cidade de São Paulo na tentativa de introduzir um modelo de produção industrial próximo da organização do modelo fordista (estúdios de Hollywood). O maior empreendimento foi a Companhia Vera Cruz com diversos estúdios e os melhores equipamentos da época. Outras grandes iniciativas foram a Maristela e a Multifilmes.

Tudo levava a crer que a indústria de São Paulo — o setor mais avançado da produtividade nacional — resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas. É verdade que no Rio, durante os últimos três ou quatro anos, a produção cinematográfica, estimulada pelos comerciantes da Atlântida, não mais dependia de artesãos e muito menos de sonhadores. Os paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número. (GOMES, 1996)

Porém, a tentativa de implantar o modelo de produção de estúdio, que se aproxima do modelo fordista com regras e métodos industriais de se pensar o filme, fracassou. Ou seja, a passagem do modelo fordista para o flexível (modelo de Piore e Sabel) não aconteceu no cinema brasileiro. A realidade dos grandes estúdios não se concretizou de forma sistemática, pois durou poucos anos (de 1949 até 1954) e não obteve um significativo impacto no mercado e nas relações de trabalho.

A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido por muitos. Durante a década de 1950, o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período. [...] Não desapareceu o filme com intenções artísticas, e entre 1955 e 1959 são produzidos: *Rio 40 Graus*, *O sobrado*, *A estrada*, *osso*, *Amor e papagaios*, *Rio zona norte*, *Estranho encontro*, *O grande momento*, *Cara de fogo*, *Fronteiras do inferno*, *Ravina*... Dois realizadores se destacam: Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. *Rio 40 Graus* a fita de estreia de Nelson

Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano³³. (GOMES, 1996)

Dessa forma, os modelos de produção do filme no Brasil, como já pontado, foram, ao longo do tempo, sendo substituídos e/ou sofrendo reparos constantes, gerando novas formas de organização do setor, das relações de trabalho e de organização do trabalhador do cinema. A lógica flexível acabou estabelecendo-se como a forma de produção do filme, com relações informais que se arranjam de acordo com cada produção/projeto. Nessa lógica, a disputa entre os pares faz parte do dia a dia, pois a flexibilidade transforma a classe trabalhadora em concorrente ao inserir os trabalhadores em uma disputa acirrada por espaços e oportunidades. Essa característica que está arraigada em todo o setor, vai ao encontro com as regras da flexibilidade, que enxerga na desmobilização e na administração da insegurança a possibilidade de controlar o trabalho e gerar lucros para os que estão na ponta da cadeia produtiva. Sejam eles os grandes produtores (no Brasil existe uma tradição forte de produtores que controlam o setor), as grandes distribuidoras (*majors*), exibidores e produtores internacionais, ou ainda, a exploração de pequenos espaços que configuram-se através de acordos de risco e/ou através da desvalorização de determinados setores da cadeia produtiva, como é o caso do profissional de roteiro.

Porém, ainda existe mais um fator importante que, somados à disputa autoral e à flexibilidade das relações de trabalho, completa as principais causas para a exclusão do profissional de roteiro da atual cadeia produtiva do filme no Brasil: a dificuldade de organização de classe.

2.3 DIFICULDADES DE ORGANIZAÇÃO DE CLASSE

As dificuldades de organização de classe também podem ser relacionadas à condição flexível imposta pelo novo modelo de capital, flexibilidade essa que pode ser a justificativa central para a questão da desmobilização dos profissionais de roteiro, para a organização tardia dos roteiristas enquanto classe, como também para a luta entre os pares por espaços específicos.

As especificidades do cinema e sua complexidade de produção são amplamente conhecidas. A equipe de um filme, por menor que seja, é composta por

³³ Movimento cinematográfico que nasceu do anti-fascismo do pós II Guerra Mundial na Itália (1943-1952), e que influenciou a cinematografia de diversos países.

inúmeros profissionais, tanto no momento do desenvolvimento do projeto e criação do roteiro, como na pré-produção, durante as filmagens ou ainda na pós-produção. Seguindo as etapas cronológicas para a criação de um filme, os profissionais envolvidos com a criação do roteiro e desenvolvimento do projeto, são, no mínimo, três: o roteirista, o diretor e o produtor. Pode existir ainda variações nessa composição: roteirista e produtor, ou roteirista e diretor, ou diretor e produtor (no caso de diretores que escrevem seus filmes) e etc. A etapa seguinte, a produção (filmagem), é a mais complexa e envolve o maior número de profissionais, como por exemplo: direção e assistentes de direção (podendo ter até 3 assistentes), direção de fotografia e assistentes, direção de arte e assistentes, produção de objetos, captação de som e assistente, direção de produção e assistentes, produtor executivo, maquinistas, operador de grua, operador de *steadicam*, eletricitista, pessoal de limpeza, equipe de alimentação, atores etc. Essa composição pode variar de acordo com o tamanho da produção, ou ainda com o tipo de filme. Em um documentário, por exemplo, é possível ter uma equipe reduzida: um diretor, um fotógrafo com assistente, um técnico de som e um produtor, mas também, dependendo do tipo de documentário, essa equipe pode se multiplicar.

A fase de pós-produção também é complexa e envolve diversas etapas e profissionais: montador e assistente, *sound designer* e assistente, colorista, mixagem de som etc.

Abaixo está indicada uma tabela, conhecida no cinema com “Ordem do Dia”, por meio da qual se ilustra a dimensão da equipe em uma diária para a produção de um filme de baixo orçamento (1.500.000,00):

Figura 4 - Ordem do Dia Longa-metragem “Do lado de Fora” (2014)

DO LADO DE FORA - ORDEM DO DIA - 26 de agosto de 2013, segunda-feira
LOCAÇÃO: Rock N Roll Burger: Rua Augusta, 558.

10h00	Cafê da manhã				
10h15	Cena	I/E - D/N	Set	Descrição	Elenco
	30	Int / Dia	Lanchonete	RODRIGO, acompanhado por MAURO, encontra LUCAS e abre o jogo.	Luís Vaz Maurício Evanns Rafael Lozano
12h00	Almoço				
13h00	Cena	I/E - D/N	Set	Descrição	Elenco

	84	Int / Dia	Lanchonete	VICENTE e PAULA no Café. MAURO chega. Vicente diz a Mauro que ele pode ficar no seu apartamento.	Luís Vaz Marcello Aioldi Tatiana Eivazian
21h00	Fim da filmagem				
22h00	Fim da diária				

EQUIPE:

Setor	Nome	Função	Telefone	Hora no set
Direção	Alexandre Carvalho	Diretor		10h00
	Bruno Carneiro	1o Assistente de direção		10h00
	Leonardo Curcino	2o Assistente de direção		10h00
	Carolina Ghidetti	Continuista		10h00
Produção	Lita Almeida	Produtora executiva		10h00
	Maitê Romão	Produtora		10h00
	Victor Araújo	Assistente de produção		10h00
	Giulia Bernacchio	Estagiária de produção		10h00
Fotografia	André Luiz de Luiz	Diretor de fotografia		10h00
	Edu Yamanaka	1o Assistente de câmera		10h00
	Felipe Freua	2o Assistente de câmera		10h00
	Carol	Logger		12h00
	Flávio	Eletricista		10h00
	Chen	Maquinista		10h00
Arte, figurino, maquiagem	Natália Solferini	Diretora de arte		10h00
	Camilla Hoffman	Produtora de objetos		10h00
	Milena Tobias	Figurinista		10h00
	Cláudia	Assistente de figurino		10h00
	Vanderley	Maquiador		10h00
Som	Alfredo	Técnico de som		10h00
	Fábio Socorro	Microfonista		10h00

ELENCO:

Ator/atriz	Personagem	Telefone	Hora de chegada	Hora de saída
Luís Fernando Vaz	Mauro		10h00	22h00
Rafael Lozano	Lucas		10h00	16h30
Maurício Evanns	Rodrigo		10h00	16h30
Marcello Aioldi	Vicente		16h30	21h00
Tatiana Eivazian	Paula		16h30	21h00

FIGURAÇÃO:

Cerca de 10 adolescentes (estudantes) – Lanchonete

Cerca de 10 adultos – Café

Indicamos ainda a “Ordem do dia” do filme “Vai que dá Certo” (2013), comédia que obteve 2.735.546 de público:

Figura 5 - Ordem do Dia Longa-metragem “Vai que dá Certo” (2013) **“VAI QUE DÁ CERTO”****ORDEM DO DIA#4 – DOMINGO, 11 DE SETEMBRO DE 2011****DIRETOR: MAURICIO FARIAS****LOCAÇÃO: CLUBE FERROVIÁRIOS (AV. DO ÍPIRANGA, 437 – PONTE PRETA / CAMPINAS)****BASE (ALIMENTAÇÃO / FIGURINO / MAQUIAGEM) CLUBE FERROVIÁRIOS – PRÉDIO ANEXO.****CHEGADA NO SET: 07H15****CAFÉ DE MANHÃ (NO SET): 07H15****FILMANDO: 09H15****ALMOÇO: 12H45**

CENA	LUZ	SET	DESCRIÇÃO	PÁGS	LOCAÇÃO
1	Ext/Dia	Campo de Futebol	Os personagens falam dos antigos colegas de turma.	2 4/8	CLUBE FERROVIÁRIOS
3	Ext/Dia	Campo de Futebol / Churrasco	Os amigos convecem Rodrigo a ir beber e faltar o trabalho.	1 2/8	CLUBE FERROVIÁRIOS
103	Ext/Dia	Campo de Futebol	Os amigos se apressam para o jogo.	1 3/8	CLUBE FERROVIÁRIOS

ELENCO

PERSONAGEM	ATOR	CENAS	SAÍDA DO HOTEL	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	NO SET
1. RODRIGO	DANTON MELLO	1, 3, 103	07H30	07H45	07H45		09H00
2. AMARAL	FABIO PORCHAT	1, 3, 103	07H30	07H45	07H45		09H00
3. VAGUINHO	GREGÓRIO DUVIER	1, 3, 103	07H30	07H45	07H45		09H00
4. TONICO	FELIPE ABIB	1, 3, 103	07H30	07H45	07H45		09H00
5. DANILO	LUCIO MAURO FILHO	103	STBY	STBY			
6. JAQUELINE	NATÁLIA LAGE	3	09H45	10H00	10H00		

FIGURAÇÃO (TOTAL: 56)	CENAS	PONTO DE ENCONTRO	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	NO SET
04 JOGADORES TIME DOS ATORES	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
07 JOGADORES TIME DO JORGE	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
08 JOGADORES TIME 1	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
08 JOGADORES TIME 2	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
08 JOGADORES TIME 3	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
15 MULHERES	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
05 CRIANÇAS	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
01 CHURRASQUEIRO	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
01 DJ	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00
01 FUNCIONÁRIO	1, 3	CLUBE FERROVIÁRIOS	07H15	07H30		09H00

CHEGADA NO SET:**DIRETOR: 07H15****DIR. FOTOGRAFIA: 07H15****DIR. ARTE: 07H15****FIGURINISTA: 07H15****MAQUIADOR: 07H15****MAQUINÁRIA: 07H15****SOM: 07H15****PLATÔ: 06H15****1º Ass. DIREÇÃO: 07H15****ASSIST. CÂMERA: 07H15****CENOGRAFIA / OBJETOS: 07H15****ASSIST. FIGURINO: 07H15****CABELEIREIRA: 07H15****ELÉTRICA: 07H15****MICROFONISTA: 07H15****CAMINHÕES: 06H15****2º / 3º ADS: 07H15****CONTINUISTA: 07H15****CONTRA - REGRA: 07H15****CAMAREIROS: 07H15****ASS MAQUIAGEM: 07H15****EFEITOS: -----****MAKING OF: 07H15****OBSERVAÇÕES DO DIA:****- MARIA SILVIA (FONOAUDIÓLOGA) – SAI DO HOTEL AS 07H30 COM O ELENCO.****- EQUIPE EXTRA: BRUNO / DANIEL (ASSISTS. FIGURAÇÃO) + 5 ACOMPANHANTES DAS CRIANÇAS DE FIGURAÇÃO.****SEGUNDA, 12 DE SETEMBRO:**

CENA	LUZ	SET	DESCRIÇÃO	PÁGS	LOCAÇÃO
22	Int/Dia	Loja de Vídeo Games	Tonico vai morar na loja, Rodrigo chega pra propor negócio.	1 3/8	LAN HOUSE – ARIADNE
22 A	Ext/Dia	Loja de Vídeo Games / Quintal	Os quatro na loja, falam que não esperavam estar fudidos c/ 30 anos.	1 2/8	LAN HOUSE – ARIADNE
25	Int/Dia	Loja de Vídeo Games	Os amigos continuam combinando o plano.	1 7/8	LAN HOUSE – ARIADNE
102 B	Int/Dia	Loja de Vídeo Games	Amaral e Carlinhos atendem o mesmo menino.	1/8	LAN HOUSE – ARIADNE

ORDEM DO DIA#4**“VAI QUE DÁ CERTO”**

<u>Objetos de Cena</u> <u>Segs. 1 e 3</u> - Vídeo Game portátil de Carlinhos - Garrafas de cerveja - Isopor para cervejas. - Folhetos (Santinhos) de Jorge - Cigarros p/ Rodrigo. - Cel Rodrigo - copos, garfos e facas de plásticos <u>Seq. 103</u> - Roupas de Futebol (Coletes) - Toalhas - Vídeo Game portátil de Carlinhos	<u>Cenografia</u> <u>Segs. 1 e 3</u> - Faixa da turma de 97 no alambrado - Faixas para cobrir propagandas na parede. - Mesa de DJ - TV c/ Microfone e Videokê. <u>Seq.103</u> - O churrasco não pode estar montado
<u>Figurino</u> <u>Seq. 1</u> - Camisa do Brasil pirata (Toninho) - Camisa de Goleiro (Amaral) - Chuteira Verde (Plínio) - Coletes de Futebol	<u>Maquiagem</u>
<u>Fotografia / Elétrica / Maquinária</u>	<u>Som</u> <u>Seq. 1</u> - Mantas de som para chão de pedrinhas. - Cobertura de som no futebol.
<u>Equipamento especial</u>	<u>Veículos de Cena</u>
<u>Produção Gráfica</u> <u>Segs. 1 e 3</u> - Folhetos (Santinhos) de Jorge	<u>Armas</u>
<u>Direção / Observações:</u>	<u>Produção</u> - Checar frequência de rádio da polícia.

Ao somarmos todos os profissionais envolvidos desde o início - desenvolvimento de projetos, pré-produção, produção e pós-produção - teremos uma média de 70 profissionais, segundo a tabela divulgada pelo SINDICINE³⁴. Esse número pode variar de acordo com o tamanho e a complexidade exigida no projeto. Desses 70 profissionais, em média três trabalham no desenvolvimento, 47 no período de produção do filme e 20 na etapa de finalização (o diretor e produtor trabalham em todas as etapas). Muitos desses profissionais, principalmente os que concentram sua força de trabalho no período de produção, foram ao longo dos tempos se organizando em associações que representam seus direitos trabalhistas na luta por melhores condições em suas áreas. Essas associações dão suporte jurídico, apoio para elaboração de contratos, orientações com relação a negociação de cachês. Algumas associações ainda estabelecem pisos mínimos salariais, organizam reuniões e eventos, e também, servem de mediadores entre as oportunidades de trabalho via anúncios internos etc.

A primeira associação de cinema chamava-se ATACESP - Associação dos Técnicos e Artistas de Cinema do Estado de São Paulo (1956), que foi transformada em Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo³⁵ em 11 de julho de 1963. Segundo apresentação no site da organização, ela:

É uma instituição sindical formada por trabalhadores da Indústria Cinematográfica e do Audiovisual que se organizaram na luta por salários mais dignos e melhorias nas condições laborais. Por isso, mantém como missão a defesa dos interesses da categoria, servindo sempre como porta-voz nas mediações patronais. (SINDICINE, 2014)

Atualmente (2014), segundo dados divulgados pelo Sindicine³⁶, existe apenas um roteirista associado – Orlando Miklos.

Outra organização do setor é a ABD-Nacional, fundada em 11 de setembro de 1973, durante a segunda jornada de Cinema da Bahia e é formada principalmente por diretores e produtores.

³⁴ Disponível em: <<http://www.sindicine.com.br/site/profissionais.asp#>> Acesso em: 26/05/2014.

³⁵ Disponível em: <<http://www.sindicine.com.br/site/institucional.asp>> Acesso em: 11/02/2014.

³⁶ Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal.

Nos anos iniciais a ABD revezava em suas diretorias paulistas e cariocas. A partir de 1979, se cria no Festival de Cinema de Brasília, o Conselho Nacional da ABD, instância decisória máxima da entidade, formada por representantes regionais reunidos em eventos anuais. Passou-se então a estimular o surgimento de ABDs em diversos estados. Surgiram então as ABDs regionais de Brasília, Minas Gerais, Paraná e Pernambuco. Hoje a ABD Nacional está presente em todos os estados da Federação.

Entre as pautas principais da atualidade estão a Regionalização dos Recursos da Lei 12485 e o Projeto Curta em Todas as Telas, sistema de circulação e comercialização do curta-metragem em todas as plataformas. Este sistema seria uma atualização da Lei do Curta, que não é cumprida no Brasil desde os anos 1990. (ABD, 2014)

A ABD-SP, por exemplo, passou por mudanças recentes e com uma nova diretoria colocou em pauta não só a produção de documentários e curtas-metragens, como também, filmes de longa-metragem de ficção de baixo orçamento.

A Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO) foi fundada em dois de junho de 1973, a partir das seguintes diretrizes:

Construir uma "obra audiovisual" de qualidade exige, além do talento, muita responsabilidade de seus executores. A APRO vem há mais de 40 anos concentrando esforços para qualificar as produtoras, suas associadas, estabelecendo padrões de organizações, ética e práticas de mercado. A APRO modernizou sua atuação e continua sua luta diária pela valorização das produtoras. Poder ostentar o selo APRO, significa que a Produtora está investindo na sua qualificação. (APRO, 2014)

Outra associação importante e com forte influência na cidade de São Paulo, formada principalmente por diretores e produtores, é a Associação Paulista de Cineastas (APACI), fundada em 1975 com o objetivo de divulgar e fomentar o cinema paulista. Além desses objetivos, a APACI estimula

... o exercício e a conquista dos direitos dos seus associados, inclusive os direitos autorais, hoje a APACI tem cerca de 95 sócios. É a interlocutora oficial dos cineastas de São Paulo perante o Governo Federal, Estadual e Municipal, assim como junto às demais entidades representativas da classe cinematográfica, com as quais tem contato e interlocução permanentes. (APACI, 2014)

Já a ABRACI - Associação Brasileira de Cineastas, fundada em 3 de abril de 1975, foi criada com o objetivo de divulgar e defender o Cinema Brasileiro, bem como criar uma entidade de arrecadação e defesa do direito autoral dos cineastas.

A primeira diretoria eleita em 1975 era formada por Nelson Pereira dos Santos (presidente), Geraldo Sarno (vice-presidente), Leon

Hirszman (secretário-executivo), Eduardo Escorel, Oswaldo Caldeira, Pedro Carlos Rovai, Francisco Xavier de Oliveira, e os conselheiros Antônio Carlos da Fontoura, Neville D'Almeida e Rose La Creta, e os suplentes Alberto Salvá, Nelo Nelli e Miguel Borges.

Em 2010, ao completar 35 anos, a Abraci congrega em torno de 60 associados, cineastas sediados no Rio de Janeiro, e segue representando os diretores/produtores de obras audiovisuais de longa-metragem na luta pelos direitos autorais, na defesa do audiovisual brasileiro e dos direitos de seus associados.

Sua diretoria atual funciona como um colegiado e mantém um diálogo permanente com os demais membros através de uma lista de discussão pela internet e de reuniões. (ABRACI, 2014)

Dando um salto no tempo, outra associação que vale ser citada é a Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), fundada em 2 de janeiro de 2000, que reúne profissionais do audiovisual brasileiro, especialmente diretores de fotografia, com o objetivo de:

Incentivar a troca de ideias e informações para democratizar e multiplicar o aperfeiçoamento técnico e artístico da categoria.

A ABC ainda atua na área do direito autoral, seguindo a tendência de reconhecimento dos direitos legais de coautoria nas obras audiovisuais nos moldes que já vêm ocorrendo em alguns países europeus.

Aperfeiçoando-se no dia a dia da convivência entre os colegas, nossa associação — a maior do gênero no país — planeja um crescimento orgânico, com ênfase na qualidade dos seus quadros, para proporcionar uma melhor qualificação técnica, artística e ética para os profissionais da produção audiovisual brasileira. (ABC, 2014)

Existe no Brasil cerca de 80 associações³⁷ voltadas para o audiovisual. Mesmo que analisá-las a fundo não seja o objetivo dessa dissertação, é importante apontar que a classe cinematográfica parece estar fragmentada em pequenas especificidades e mais, que a organização tardia do profissional de roteiro também é um fator determinante para a atual condição desse profissional.

Enquanto que a primeira associação de cinema (ATACESP), foi fundada em 1956, a organização dos roteiristas se deu apenas no ano 2000, com a criação da Associação de Roteiristas (AR), mais voltada para profissionais da TV. Mais tarde, no ano de 2006 houve a criação da associação Autores de Cinema (AC), essa última, com pouca representatividade e com suas atividades reduzidas nos últimos anos.

³⁷ Disponível em: <<http://culturadigital.br/cbcinema/associadas/>> Acesso em: 02/03/2014

Segundo o texto extraído do próprio site da Associação dos Roteiristas (AR), sua criação ocorreu na seguinte conjuntura:

A AR nasceu na Internet, a partir de um protesto contra a falta de créditos de roteirista num programa humorístico da TV Globo. E se agravou pela notícia de que um conhecido diretor, que jamais escreveu uma linha de roteiro, iria dar a si próprio crédito de autor-roteirista numa novela que estava dirigindo. Iniciou-se então um movimento de solidariedade entre escritores. De início restrita a manifestações por e-mail, a movimentação foi crescendo, com pequenos grupos de autores da TV Globo se reunindo para discutir os problemas da profissão, começando assim a romper o isolamento de pessoas acostumadas a trabalhar na solidão das suas casas. Das conversas partiu-se para a convocação de uma assembleia, onde ficou clara a constatação: de que éramos uma categoria sem consciência dos seus direitos de que não tínhamos normas de relacionamento profissional de que não tínhamos como fazer ouvir nosso ponto de vista enquanto grupo. Enfim, de que, por sermos desorganizados, estávamos sujeitos a uma série de equívocos e arbitrariedades. Nasce a AR. O problema precisava ser discutido em âmbitos maiores, já que era um problema de uma categoria de trabalhadores. Estava colocada a necessidade de criarmos uma associação ampla que juntasse os roteiristas de todas as empresas de televisão, bem como os roteiristas de cinema e de outros veículos. Foi eleita uma diretoria provisória, com a tarefa de, em três meses, elaborar um projeto de estatutos para a associação e convocar uma nova assembleia com a presença de roteiristas de todas as empresas e todas as telas. A assembleia de criação da AR aconteceu no dia 26 de julho de 2000, no teatro do Planetário da Gávea, no Rio de Janeiro, com a presença de 73 roteiristas.

Ainda no site da associação, é possível verificar tanto a missão como sua atuação:

A AR tem como objetivo representar, exercer e defender os direitos dos autores de roteiros e argumentos de obras audiovisuais de qualquer natureza, televisão, cinema ou quaisquer meios eletrônicos de difusão de roteiros de obras audiovisuais, existentes ou a serem criadas, bem como aproximar os roteiristas de um modo geral. Faz parte de sua área de atuação: A defesa dos direitos do roteirista em seu ambiente de trabalho e nas relações com as empresas contratantes e outros profissionais, tais como a observação dos créditos de tela; Melhoria salarial da atividade profissional do roteirista, inclusive fixação de piso salarial da categoria; Melhoria progressiva das condições de trabalho e vantagens e benefícios assegurados ao roteirista; Formulação de um código de ética autoral a vigorar para os autores e seus contratantes; Outras atividades voltadas para o aperfeiçoamento do roteirista profissional e melhoria em geral de suas condições de trabalho; Divulgar a carreira de roteirista, que é bem pouco divulgada, inclusive servindo como um canal para a divulgação do trabalho do associado.

Para uma pessoa se associar à AR, são necessários alguns pré-requisitos:

Artigo 1º — O roteirista profissional, para fins de aceitação como associado da AR, é definido como o autor, isoladamente ou em parceria, de pelo menos um roteiro para televisão, rádio, cinema ou internet, desde que esse roteiro cumpra ao menos uma das seguintes condições:

Corresponda a uma obra já exibida na televisão, no cinema ou na internet;

Corresponda a uma obra que, embora ainda não tenha sido exibida, já tenha concluído seu processo de produção;

Corresponda a uma obra que ainda esteja em fase de produção para posterior exibição;

Tenha sido premiado ou recebido menção honrosa em concurso de reconhecida importância;

Tenha sido publicado em livro, numa edição profissional, com o devido registro na Biblioteca Nacional e número de ISBN.

Parágrafo primeiro - Para fins deste artigo, entenda-se:

Roteiro como o documento escrito que contém o texto integral de filme para cinema ou de programa para televisão, rádio ou internet, e que seja estruturado em sequências e possua indicações técnicas destinadas a orientar a direção e a produção da obra;

Obra como todo e qualquer filme, programa, episódio, capítulo, espetáculo ou similar destinado a exibição nos cinemas, na televisão, no rádio ou na internet;

Exibição como a veiculação da obra já produzida, sonorizada, editada e/ou montada e acompanhada dos devidos créditos de criação.

Parágrafo segundo - A simples publicação do roteiro em qualquer site ou blog da internet não caracteriza exibição e, portanto, não dá ao respectivo autor o direito de associar-se à AR.

Parágrafo terceiro - O profissional comprovadamente empregado por emissora ou produtora na função de roteirista pode ser aceito como sócio, mesmo que não cumpra as condições listadas no caput deste artigo.

Parágrafo quarto - Caberá ao postulante a associado a devida comprovação dos requisitos mencionados acima. Serão aceitas como provas contratos de trabalho, registro em carteira, nome nos créditos como autor-roteirista e outras que possam ser apresentadas, desde que devidamente avaliadas pela Diretoria.

Artigo 2º - A aceitação de novos associados é de competência da Diretoria, a qual poderá analisar cada caso diretamente ou através de comissão por ela designada.

Parágrafo único: Em nome do bom convívio entre os sócios e para resguardar o próprio funcionamento da Associação, a Diretoria se reserva o direito de vetar o ingresso de qualquer postulante a associado, mesmo que este cumpra os requisitos necessários para associar-se.

Artigo 3º - A Diretoria poderá, a qualquer tempo, desligar dos quadros da Associação o associado que manifestamente descumprir as recomendações do Código de Ética dos Roteiristas³⁸.

³⁸ Disponível em: <<http://www.artv.art.br/index.php/docs-da-ar/14-codigo-de-etica>> Acesso em: 20/04/2014

A atuação da AR esteve focada nos profissionais de TV, na regulação de contratos e piso salarial. Nos últimos anos a AR também passou a participar de reuniões e comissões voltadas para o cinema, como, foi o caso da criação da SP Cine em São Paulo, e das negociações com a Secretaria de Cultura do Município que propunham projetos e desenhos de políticas públicas para o roteirista. Uma questão curiosa é que, mesmo com uma associação como a AR já existente, outros roteiristas que não se viam representados por essa organização, no ano de 2006, fundaram a Autores de Cinema (AC).

A Autores de Cinema (AC) é uma associação que foi fundada sobre a premissa de representar profissionais que escrevem para cinema, mais especificamente, para profissionais que são autores de longas-metragens que não foram dirigidos pelo próprio roteirista.

O site da Autores de Cinema não está mais no ar (2014), o que revela uma falta de organização interna. O blog da associação tem como última atualização um artigo publicado no dia 30/11/2011³⁹ e a página no facebook tem como última publicação a data de 15/12/2011⁴⁰. Sua representatividade no setor não é muito clara e o número de associados gira em torno de 30 nomes.

Foi necessário entrevistar alguns associados para obter maiores informações sobre a atuação da associação e seus desdobramentos. Di Moretti, roteirista que participa desde o início da AC revela que:

Um dos grandes avanços, talvez a coisa mais importante que a Autores de Cinema fez foi produzir um modelo de contrato, mas do ponto de vista do roteirista. Normalmente o roteirista recebe sempre um calhamaço de contrato, quase padrão, utilizado por quase todas as produtoras, com milhões de exigências que quase sempre é assim: o roteirista obriga-se..., o roteirista precisa..., o roteirista. . . Ou seja, o único sujeito dessa frase é o roteirista? Então, a Autores de Cinema tentou reverter isso nos contratos e colocar as necessidades mais básicas do roteirista. Por que os contratos que circulavam e ainda circulam no mercado são quase peças de ficção. Eu sempre cito a questão do direito autoral encontrada nos contratos: cedo os direitos do roteiro X para um filme que será exibido em película ou na tecnologia X ou em outra tecnologia que seja inventada no futuro. Ou seja, um contrato que tenha uma frase desta (outra tecnologia inventada no futuro), é um absurdo. E mais, nesse modelo de contrato, você cede os direitos para venda no

³⁹ Disponível em: <<http://autoresdecinema.zip.net/>> Acesso em: 02/06/2014

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/AutoresDeCinema?fref=ts>> Acesso em: 02/06/2014

Brasil, na América Latina, no continente Americano, no Planeta, — eu já vi contratos em que compreende o Universo. Ou seja, você vende o seu trabalho e você não tem direito de cobrar, inclusive, o Universo. (risos) Existem muitos desvios nesses caminhos e a Autores de Cinema surge para negociar um meio termo. Nós roteiristas não aceitamos o modelo de contrato das produtoras e as produtoras não aceitam o nosso modelo de contrato, pelo menos, a partir desse ponto, foi estabelecido um diálogo entre as partes.

Nos atuais dias, a Autores de Cinema passa por uma grande transformação no regimento interno e, a partir de janeiro de 2014, passou a aceitar roteiristas de séries para TV. Os interessados devem submeter seus currículos para uma análise e as reuniões bimestrais acontecem na cidade de São Paulo tendo como local a galeria B_Arco localizada no bairro de Pinheiros. O curioso é que o que impulsionou essa nova organização foi a recente demanda gerada pela Lei da TV a cabo. As reuniões estão centradas nos desafios desse “novo mercado” e não preocupadas em resolver problemas estruturais já apontados no campo do cinema — origem da fundação da associação. Ou seja, a Autores de Cinema tenta ampliar sua atuação impulsionada pela convergência das mídias (tv, cinema, games, etc) aproximando-se cada vez mais da atuação da associação AR, que tem uma experiência maior no campo da TV, seja em relação às emissoras de TV aberta como as fechadas (ou a cabo). Não seria mais interessante para os roteiristas concentrarem forças em uma associação unindo experiências e fortalecendo a categoria?

De toda forma, essa organização tardia por parte dos roteiristas, efeito dos tempos flexíveis, impacta diretamente na atual precarização do profissional, como também exerce influência direta na exclusão do roteirista da cadeia produtiva. Essa falta de organização de classe pode ser justificada por alguns motivos: primeiro, o fato do roteirista ser uma profissão solitária, que normalmente não dialoga com o todo da produção e consequentemente não conhece seus pares, o que dificulta qualquer tipo de organização para além do trabalho de escrita em si. Depois, por que o roteirista foi, de certa forma, retirado do centro das produções cinematográficas nos anos 60 em uma disputa pela autoria do filme. E por último e talvez a mais importante, o fato do roteirista não ser um profissional de cinema, e sim um profissional de outra área e com formação diversa, como jornalista, médico ou publicitário, que se aventurou ao longo dos tempos na escrita do filme. Um exemplo disso é o roteirista do filme *O Ano*

em *Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), Claudio Galperin⁴¹; ele tem como primeira ocupação a medicina, porém é, também romancista com livros publicados pela Cia das Letras e roteirista. Portanto, a urgência desses profissionais é de outra ordem, já que, por terem suas origens em outras profissões, não se enxergam como categoria, muito menos como integrantes da classe cinematográfica e/ou audiovisual. Os exemplos se multiplicam, basta uma análise nos currículos de alguns dos roteiristas mais ativos no mercado audiovisual, como, por exemplo, Adriana Falcão, que é formada em arquitetura, mas possui livros infantis publicados e duas indicações ao Prêmio Jabuti (2001), além de diversos outros prêmios ligados a literatura. Na Tv, entre outros títulos, assina o roteiro das séries “A Comédia da Vida Privada” (1995), “Brasil Legal” e “A Grande Família”, todos da Rede Globo, no cinema assina o roteiro dos longas-metragens “A Dona da História” (2004) e “Se eu Fosse Você” (2006) Outro exemplo é Alexandre Macedo, formado em engenharia mecânica pela PUC Rio, um premiado publicitário da agência W/Brasil, que foi convocado por Bruno Barreto para co-escrever o longa-metragem *Bossa Nova* (2000), sua primeira experiência em longas. Anna Luíza Müller, conhecida como uma grande assessora de imprensa especializada em cinema, trabalhou 12 anos na distribuidora *Lumière* lançando mais de 160 filmes. No cinema assina o roteiro do filme *Surf Adventures* (2008) junto com Arthur Fontes, Bruno Wainer e Sérgio Meckler. Luiz Bolognesi é formado em Jornalismo pela PUC São Paulo, foi redator do jornal *Folha de São Paulo* e da TV Globo e escreveu diversos roteiros de longas-metragens, entre eles: *Bicho de Sete Cabeças* (2000), e *Chega de Saudade* (2007) ambos dirigidos por Laís Bodanzky. Escreveu e dirigiu a animação *Uma História de Amor e Fúria* (2012). Já Marcelo Saback começou sua carreira como ator no musical *Veja Você* (1981) dirigido por Oswaldo Montenegro. É formado em Artes Cênicas pela Fundação Brasileira de Teatro e integrou o elenco da telenovela *Mandala* (Rede Globo, (1988) de Dias Gomes, além de diversas outras novelas e minisséries. Como roteirista, escreveu programas como *Sai de Baixo* (1998) dentre outros. No cinema escreveu o roteiro dos longas: *Divã* (2009) de José Alvarenga Jr e *De Pernas pro Ar* (2010), de Roberto Santucci. Marcelo Rubens Paiva é conhecido como escritor, tendo o seu primeiro romance o best-seller autobiográfico *Feliz Ano Velho* (1987) Integrou o Centro de

⁴¹ Disponível em: <<http://www.atica.com.br/SitePages/autores.aspx?Autor=2257>> Acesso em: 11/02/2014

Pesquisa Teatral em São Paulo (CPT) onde escreveu diversas peças para teatro. No cinema assina o roteiro do longa *E aí, comeu?* (2012) e *Malu de Bicicleta* (2010).

Se a migração de outras áreas é uma característica marcante do profissional de roteiro, ela também pode ser considerada como um fator desmobilizador da ideia de classe, o que também justifica a organização tardia por parte desses profissionais com um atraso médio de 40 anos em relação a primeira organização do setor no ano de 1956 (Sindicine). O que parece evidente é que, por ocuparem outras atividades, a preocupação desses profissionais não passa pela ideia de classe, pois todos os casos citados, como também a grande parte dos profissionais do roteiro, tiram seu sustento de outros trabalhos, ou ainda, por meio de múltiplas atividades para alcançar uma renda mensal satisfatória. Dessa forma, esses profissionais assumem a precarização dentro da lógica central do capitalismo flexível — se multiplicar para diminuir os riscos e os intervalos entre os projetos. A questão aqui é que esses profissionais além de multiplicarem suas atuações de mercado, também acabaram se multiplicando do ponto de vista organizacional via associações distintas e específicas. Nos anos 1970, essas especificidades pareciam estar mais organizadas e com objetivos comuns, como comenta o próprio Glauber Rocha:

A Embrafilme, do Estado, o sindicato da Indústria Cinematográfica, a Associação de Cineastas e a Associação de Curta-Metragem reúnem-se semanalmente para decidir toda e qualquer medida que a Embrafilme toma. Pelo menos no cinema nós temos um sistema democrático funcionando. (RIBEIRO, 2008)

Nos atuais dias, a organização do setor se multiplicou em diversas entidades, o que sugere uma fragmentação orientada pela lógica flexível, onde os pares lutam por espaços apertados de forma separada e sem uma visão global do problema. Mesmo com os avanços do Congresso Brasileiro de Cinema,⁴² que promove encontros bienais e tornou-se uma entidade permanente no ano 2000 agregando as principais associações ligadas ao audiovisual, essa organização ainda não se faz suficiente para ordenar o setor que tem demandas diárias e complexas; além disso, o último encontro (8º edição) aconteceu no ano de 2010.

Se o objetivo de cada associação está centrado em defender as necessidades dos seus associados, essas necessidades específicas não correspondem

⁴² Disponível em: <<http://culturadigital.br/cbcinema/>> Acesso em: 20/04/2014

necessariamente à demanda do setor e podem interferir na resposta das políticas públicas por parte do Estado. Ao receber as reivindicações de forma fragmentada, o poder público responde com políticas públicas também fragmentadas, na tentativa de resolver problemas separados e setORIZADOS. Nessa lógica, ganha quem tem mais força política e poder de articulação — o que não é o caso dos roteiristas.

A fragmentação da classe cinematográfica por setores (associações) está arraigada e influenciou a organização dos roteiristas, que resolveram se organizar por meio da criação de associações específicas e ao invés de se filiar, por exemplo, a uma associação já existente. Essa organização específica tem objetivos também específicos, como reivindicar direitos da categoria, sejam eles autorais ou trabalhistas. Ao exigirem direitos para um setor, deixam de lado a complexidade da cadeia produtiva e suas engrenagens que estão diretamente ligadas umas às outras. Algumas associações são antigas, outras mais recentes, e a disputa por espaço é grande e acirrada, como revela o depoimento de Di Moretti, roteirista e diretor com mais de 12 filmes de longa-metragem no currículo.

Eu diria que os editais estão um pouco viciados. Como eles estão ligados a associações ⁴³ABD, APACI, ABRACI, tem uma listinha de diretores que ficam fazendo um rodízio de prêmios, então, além de tudo, essa grande concorrência se estabelece às vezes, eu não diria por cartas marcadas por que não é mesmo, mas com participantes frequentes desses editais. Hoje o Brasil não produz nada sem as Leis de Incentivo, mesmo as grandes produções. (DI MORETTI, 2011)

Essas associações fazem parte das comissões dos editais e, portanto, participam das decisões finais ao julgarem seus associados/pares como mostra, só para citar um exemplo, a carta convite do edital PROAC 2014:

⁴³ ABD - Associação Brasileira de Documentaristas. APACI - Associação Paulista de Cineastas. - ABRACI - Associação Brasileira de Cineastas.

Figura 6 - Carta convite Proac 2014 – composição de seleção

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural

Ref.: Concursos/Editais do Programa de Ação Cultural – ProAC 2014 e Composição de Comissões de Seleção

São Paulo, 19 de março de 2014.

Prezados Senhores,

No ano de 2013, a Secretaria de Estado da Cultura buscou estreitar laços e trabalhar de forma ainda mais próxima às entidades representativas das classes artísticas que constituem o nosso Estado. Peça fundamental para a pluralidade da produção cultural paulista, o ProAc Editais dá sequência, em 2014, à parceria firmada para a composição das Comissões de Seleção dos Concursos, partindo de indicações feitas pelas instituições vinculadas a atividades culturais.

Este contínuo diálogo permite que tenhamos ativamente no processo profissionais com notório conhecimento nas respectivas linguagens artísticas premiadas pelo ProAc. Ressaltamos, no entanto, que alguns itens são fundamentais para que o trabalho das Comissões ocorra da melhor maneira possível. Sendo assim, solicitamos que os itens indicados abaixo sejam lidos atentamente e considerados para as indicações de 2014, facilitando o entendimento de todos em relação ao processo de participação nas Comissões:

- Os profissionais precisam estar cientes das suas indicações e comprometidos com o processo complexo de avaliação de projetos,
- Sugerir novos nomes, de profissionais não indicados em outras edições, revitaliza o processo e estimula olhares renovados sobre a produção cultural contemporânea,
- A indicação não significa a participação automática nas Comissões, as informações serão compiladas para escolha e designação oportuna das comissões de seleção específicas para cada Concurso/Edital,
- Cada entidade deve indicar de três a cinco profissionais, informando obrigatoriamente: nome do indicado, um breve currículo de apresentação (10 linhas), contatos (telefones, incluindo celular, e e-mail),
- Para compor a comissão cada profissional receberá a quantia de R\$ 4.500,00 (bruto). Profissionais de fora de São Paulo poderão receber auxílio em relação ao deslocamento, mas este valor adicional ainda não está confirmado,
- A participação de representantes do interior será intensificada este ano, sendo assim, ressaltamos a importância das entidades indicarem profissionais atuantes fora da capital do Estado,
- Não devem ser indicados profissionais que compõe a diretoria ou cargos executivos das associação/cooperativas consultadas,
- Membros das comissões não podem apresentar projetos no edital do qual participarão.
- Os Editais de 2014 não estão integralmente definidos, mas, na grande maioria, serão lançados os mesmos concursos do ano passado e os mesmos segmentos serão atendidos.

Atenciosamente,

Antonieta Dertkigil

Diretora do ProAc Editais - UFDP

Fonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2014

Essa lógica de financiamento do cinema por editais, da maneira que está organizada em grande parte do país, nos estados e município de São Paulo, na qual os pares fazem parte das comissões de avaliação, gera problemas e acirra determinadas disputas por espaços. Ela sugere um processo de certa forma direcionado, ou ainda, julgado a partir de uma perspectiva que, por mais imparcial que aparente ser, deixa o processo com brechas para conflito de interesses, como apontado por Di Moretti.

Porém, como explica Mario Henrique Costa Borgneth, atual secretário do audiovisual do Minc (2014), em um primeiro momento, essa relação foi importante e representou uma nova maneira de olhar para o setor.

[...] “Ah! Agora é com a gente”, então vamos governar com quem? Com a galera. Então vamos conversar com todo mundo, com as comissões de seleção. Tinha um edital, você montava uma Comissão de Seleção... Para edital de documentário, não poderia haver um que fosse legítimo, se não tivesse um representante da ABD - que é uma visão, no mínimo, “relativa”, “a qualidade do cara da ABD”, isso não é legal. Só porque ele é da ABD ele é um bom júri de seleção? Não. Pelo amor de Deus. Não é nada. Mas teve um primeiro momento em que isso foi importante, que foi a apropriação social da política de cultura. (BORGNETH, 2014)

De toda forma, se em um primeiro momento parecia fazer sentido essa organização onde os pares julgam os pares, atualmente é preciso uma revisão não só nas políticas públicas do setor como na forma de acessar cada uma delas.

O Ministério da Cultura, antigamente era um cartório que ficava carimbando Lei Rouanet para cima e para baixo e no caso do cinema tinham seis pessoas. Barretão, Cacá, Ministro de São Paulo, esses *caras faziam a cabeça*, davam uma visão.

E aí a gente chegou num momento que era a Política das Entidades, do CBC (Congresso Brasileiro de Cinema). Então, tudo bem, há um tribalismo muito grande, hoje eu não consigo montar esse conselho porque, se eu tiver que chamar todas as entidades, eu vou fazer uma assembleia com 150... Eu não quero nada disso, é o contrário. Esses caras passaram a entender o Conselho Consultivo do audiovisual como uma câmara onde as entidades vinham apresentar as demandas dos seus representados. Esse é o meu dia a dia. Entidade dos Roteiristas. Quer falar com o secretário? Marca uma audiência, vem aqui, apresente, discute, me prensa na parede...

Isso é o dia a dia da política audiovisual. Formulação e gestão de política pública é outra coisa.

Não pode ficar olhando para o umbigo, tem que olhar para o todo. (BORGNETH, 2014)

A partir de uma análise da atual organização do setor, fica claro que no Brasil a luta acontece fragmentada em pequenos guetos, como por exemplo, na esfera cultural (roteiristas, diretores de cinema, fotógrafos, produtores, músicos, trabalhadores do teatro) para tentar solucionar pequenas partes de um todo muito mais complexo. Esse é o caso de muitos trabalhadores em ocupações que exigem grande conhecimento, aqueles que realizam “trabalho imaterial” ou capitalismo cognitivo, como no caso dos novos trabalhadores da mídia e web designers (VALLAS, 2012). Embora tal trabalho seja frequentemente glamourizado por sua pretensa autonomia, a

maioria desses trabalhadores salta de projeto em projeto, sem a capacidade de planejar mais do que algumas semanas ou alguns meses.

Foi no ano de 2001 que um grupo formado por estudantes universitários, ativistas, trabalhadores migrantes, artistas e trabalhadores das novas mídias, organizou-se em um movimento que logo adquiriu uma representação política forte. O ponto de partida do movimento foi a identificação da situação precária ao qual estavam submetidos. Esse movimento se espalhou rapidamente pela Europa Ocidental: em francês foi chamado de *Précarité*, em italiano, *Incertezza*; em alemão, *Unsicherheit* (insegurança). Um dos participantes do movimento definiu essa condição como: “a condição de ser incapaz de prever um destino” ou “planejar o movimento de alguém ... sendo um trabalhador de plantão onde sua vida e tempo é determinado por forças externas” (VALLAS, 2012). Recusando essa condição limitada de permanente insegurança, os participantes do movimento iniciaram uma luta que uniu todos os trabalhadores temporários, os intermitentes, aqueles com contratos a prazo ou subsidiados pelo Estado (emprego de um Euro/hora), assim como trabalhadores migrantes sem documentos. Ao fazer isso, o movimento apropriou-se do conceito de flexibilidade, ou seja, redefiniu as condições trabalhistas e enfatizou suas deficiências estruturais (VALLAS, 2012, p. 82).

Nos dias atuais, com a produção do audiovisual no Brasil cada vez mais apoiada em Leis de Incentivo e editais públicos, o que fica claro é que a cadeia produtiva do cinema no país não consegue ter um fluxo circular, e as relações de trabalho são fragmentadas e inteiramente apoiadas na lógica de projetos, pois estão pautadas pelos modelos disponíveis de financiamento do filme. O cinema ainda está dependente do Estado, mas com um agravante: hoje, quem regula uma parte das produções cinematográficas no país são os departamentos de marketing das grandes empresas, que usam o cinema apenas como veículo de propaganda de suas marcas. As Leis de Incentivo validam a utilização de dinheiro público de forma privada, e os editais seguem super concorridos, gerando uma disputa cruel entre os pares, que se encontram fragmentados.

A corrida por editais ou por dinheiro para as produções impõe uma lógica de mercado negativa desde o princípio (ainda na elaboração do projeto) já que os projetos devem ser submetidos às regras desses mecanismos, que por sua vez, determinam o

modelo e o padrão de se fazer filmes, transformando os pares, em concorrentes.

Essa multiplicidade, essa fragmentação de representação, hoje pode ser uma fotografia que precisa ser reestruturada em busca de alguma coisa mais organizada, mas ela foi fruto de um crescimento. É que bom que foi assim! Porque é isso, né?! A gente saiu de uma experiência altamente autoritária, também no cinema com a questão da Embrafilme, que trazia o DNA da estatização autoritária da Ditadura Militar também para a área do cinema - fez um monte de coisas bacanas, impulsionou um monte de coisas, mas tinha uma raiz autoritária, ou você estava dentro ou você estava fora.

A APACI nasce por causa da Embrafilme – que era carioca. A empresa brasileira de filmes era a empresa carioca de filmes, porque, como a Petrobrás – a gente dizia até que tinha o triângulo das bermudas ali, os prédios do BNDES, a Petrobrás e a Embrafilme. Então, entendeu?! Não nasce como uma divisão, uma fragmentação estúpida.

Nasce como uma legítima representação de um bloco do cinema brasileiro que vivia em São Paulo e que não se via representado na tal ABRACI. ABRACI é do Rio e aí deu mais três anos o Nordeste criou a APCNN (Associação dos Produtores de Cinema do Norte e Nordeste) e também diziam “Oh! Esse papo de paulista aí não tem nada a ver com a gente”, e aí os gaúchos começaram a “Peraí! Nordestino é banana com carinho, eu não tenho nada a ver com isso”. Eu cansei de ir a eventos no Rio Grande do Sul, onde as autoridades abriam com “O cinema brasileiro produzido no Rio Grande do Sul” – era um valor agregado.

Bom, então é isso o que eu quero dizer é que existe uma fragmentação, mas essa fragmentação foi resultante de um avanço do momento. Enfim, foi gerada no processo, mas hoje, certamente esta apoiada num vazio. (BORGNETH, 2014)

Se a lógica de organização em associações foi importante em um determinado período (1975) onde diversas entidades surgiram, nos atuais dias, essa organização parece desmobilizar de certa forma o setor ao enfraquecer as reivindicações que, setorializadas, seguem atuando em pequenos nichos sem grandes resultados, mas sim, com pequenos e temporários reparos.

Deu uma embaralhada geral. Hoje eu acho que o profissional de cinema é um mamute siberiano – para parafrasear o título do filme. Porque é um animal em extinção, um pré histórico. “Pô! Você é um roteirista de cinema? Parabéns!” É a mesma coisa que falar “Eu sou filatelista”, “Pô! Legal. Bacana. Mas é o específico do específico do específico do específico. (BORGNETH, 2014)

A experiência do movimento dos “precários” que se espalhou pela Europa sugere uma possível organização do audiovisual para além das entidades e suas especificidades, uma organização de trabalhadores do audiovisual que tem em comum a precarização, trabalhadores que estão inseridos na lógica de projetos, em um setor

com políticas públicas frágeis e intermitentes. Se em um primeiro momento a organização setorializada cumpriu sua função ao dar conta de questões regionais, nos atuais dias, por conta dos “tempos flexíveis”, essa fragmentação acaba por operar na lógica contrária, transformando as especificidades em disputa entre os duplos, desmobilizando assim, a ideia de classe. A organização dos roteiristas em duas associações distintas é a síntese dessa questão, por trabalhar “a especificidade do específico” em um campo já frágil e desestruturado.

Porém, com a convergência das mídias o setor passa por uma grande transformação, como aponta Borgneth:

As plataformas com esse negócio do digital, são impressionantes. Embaralhou geral, tudo. Essas fronteiras todas. Tudo bem que você vai achar o específico cinematográfico, você vai achar o específico televisivo, você vai achar o específico da mídia digital, mas para alcançar esse específico, a carreteira é comum, cara, tem que ser todo mundo junto. (BORGNETH, 2014)

Tal convergência tornou o setor audiovisual múltiplo (cinema, games, tv a cabo, mídias digitais), o que possibilita e aponta para novos arranjos e organizações e, pode representar, o impulso para uma nova estruturação do setor audiovisual com novas relações profissionais e, conseqüentemente, novas políticas públicas; reorganizando talvez, as relações de trabalho e os modelos de acesso ao dinheiro. Porém, só será possível analisar se estamos no caminho certo a partir da experiência dos próximos 10 ou 20 anos, até lá, as políticas públicas devem ser ampliadas, amadurecidas e acessíveis à todos.

CONCLUSÃO

O breve panorama que foi apresentado nessa dissertação revela que a partir da década de 1970, com a criação da Embrafilme, o setor obteve um forte dinamismo na produção, tendo passado a atuar também na distribuição e exibição usando como modelo o financiamento público. O período seguinte, o “apagão do cinema” (1990), foi marcado pela extinção da Embrafilme o que representou a redução acentuada da atividade cinematográfica no país. No ano de 1993, período conhecido como a “retomada do cinema”, o setor passou a contar com investimento público/privado através das leis de incentivo apoiadas na renúncia fiscal, tendo ocasionado um retorno efetivo das produções cinematográficas a partir de 1995. Desde 2000, o modelo se manteve público/privado e, além das leis de incentivo, surgiram programas de crédito visando resultados financeiros e também ocorreu o início do processo de convergência do audiovisual (cinema, tv, e outras mídias).

Todos esses modelos tem como objetivo principal a produção dos filmes, deixando de lado o elo inicial da cadeia produtiva, o desenvolvimento de projetos e a criação do roteiro. O curioso é que todos os modelos de financiamento existentes exigem o roteiro completo, com diálogos, para que o filme tenha acesso ao dinheiro, porém, não existem modelos de financiamento adequados para essa etapa. Como foi demonstrado o financiamento está muito centrado no trabalho de um profissional — o roteirista, que segue com vínculos precários, tendo que assumir grande porcentagem dos riscos do setor.

Os atuais modelos de financiamento do filme, somados à disputa autoral iniciada nos anos 1960, à flexibilização do trabalho e à organização tardia do profissional de roteiro enquanto categoria, são os fatores centrais para a condição desse profissional e sua exclusão do financiamento da cadeia produtiva do filme. Sendo assim, os vínculos desse profissional seguem precários e desorganizados.

A exclusão do roteirista do financiamento da cadeia produtiva do filme, evidenciada por essa dissertação, interfere diretamente na forma de pensar o filme no país. O fato gerou uma contradição central no processo de organização do setor ao exigir o roteiro como condição para acessar o dinheiro, colocam o roteirista como o profissional mais vulnerável da atual cadeia produtiva. Esse profissional trabalha apoiado em acordos frágeis, de risco e intermitentes. Por outro lado, os produtores

independentes de pequeno é médio porte, também submetidos aos mecanismos existentes, também seguem precários e precisam criar malabarismos complexos na tentativa de conseguir um fluxo mínimo de caixa que sustente o desenvolvimento de seus projetos e sua estrutura de trabalho.

Como apontado anteriormente, o roteiro serve para medir tanto a qualidade técnica do filme, como também é o parâmetro para avaliar o orçamento, para verificar os objetivos do projeto com relação ao público, possíveis participações em festivais etc. Ou seja, as linhas de financiamento exigem o roteiro, mas não prevê o pagamento por ele. A regra estabelecida é a do risco: apostar que o projeto tem potencial de mercado e encontrar algum modelo de financiamento disponível. Sendo assim, o roteirista é obrigado a se multiplicar em diversas tarefas como dar aulas, compor bancas de editais, ou ainda, como foi apresentado, casos emblemáticos de médicos e advogados que se tornaram escritores de cinema, porém tiram seu sustento da primeira ocupação. Por conta da necessidade de se multiplicar em diversas atividades, ao longo dos tempos, ao invés desse profissional se organizar e buscar melhorias para sua categoria, o roteirista passou por um processo de precarização dentro da própria estrutura. Além de desarticulado politicamente, com uma tardia organização de classe – que aconteceu apenas em 2002 com a fundação da Associação de Roteiristas (AR) e em 2006 com a (AC) - esse profissional acabou criando relações de trabalho apoiadas na lógica do risco, trabalhando sem receber.

Foi apenas no final de 2011 início de 2012 que a falta de financiamento para o desenvolvimento de projetos e elaboração do roteiro começou a ser debatida, ainda de forma tímida. O curioso é que o impulso para o debate acerca do profissional de roteiro e do desenvolvimento do projeto não nasceu no campo cinematográfico, mas sim, na TV, tendo a Lei 12.485 (Lei da TV Paga) - aprovada em agosto de 2011 e sancionada em setembro do mesmo ano após cinco anos sendo debatida no Congresso Nacional — como ponto de partida da discussão.

Segundo informações no site da Ancine, um dos principais objetivos da lei é: “aumentar a produção e a circulação de conteúdo audiovisual brasileiro, diversificado e de qualidade, gerando emprego, renda, royalties, mais profissionalismo e o fortalecimento da cultura nacional”.

A lei obriga a veiculação de conteúdos nacionais nos canais a cabo nos horários de maior audiência, sendo 7 horas diárias nos canais direcionados às crianças e adolescentes e 6 horas nos canais não-infantis, como se pode ver no seguinte trecho:

A obrigação de veiculação de conteúdo nacional começa com 1h10 por semana em cada canal que exiba predominantemente filmes, séries, documentários, animação e aumenta até chegar ao máximo de 3h30 por semana em setembro de 2013 (o que corresponde a 2,08% das 168 horas de programação semanal de cada canal). [...] A política de obrigação de veiculação de conteúdos audiovisuais nacionais é antiga e existe em praticamente todos os países livres e desenvolvidos, tais como França, Reino Unido, Canadá, Japão, Espanha, Alemanha etc. Nos países europeus é superior a 50% de toda a programação. Mesmo nos Estados Unidos, uma política de proteção e incentivo à produção independente (realizada por empresas produtoras sem vínculos com os canais) praticada entre as décadas de 1970 e 1990 é apontada como fator determinante para o fortalecimento do mercado de séries e filmes norte-americanos, possibilitando inovação, diversidade de conteúdos e desenvolvimento. (ANCINE, 2013)

Com a Lei 12.485, o mercado audiovisual aqueceu e muitos profissionais do cinema viram uma nova oportunidade de trabalho e renda para além da publicidade — a bola da vez agora é a TV a cabo. Dentro desse cenário, o posicionamento de alguns gerentes e representantes de canais a cabo, frente a nova demanda de produção de conteúdo, questionaram a impossibilidade de cumprir tal demanda por falta de profissionais capacitados, sendo o roteirista um dos profissionais mais atacados. Por parte dos canais, a alegação girou em torno da falta de experiência, questão essa que levantou um debate e colocou o roteirista no centro da discussão, como revela uma das publicações do período:

Os roteiristas brasileiros vivem dias de mordomo. Eles são os principais suspeitos quando se trata de apontar um culpado para o fato de a produção de séries nacionais na TV paga engatinhar, quando poderia dar passos largos.
"Falta roteirista" tornou-se bordão nesse mercado, às voltas com a exigência da Lei da TV Paga (2011) de 2h20 de conteúdo semanal brasileiro no horário nobre dos canais por assinatura --a cota sobe para 3h30 em setembro. (ARANTES, 2012)

Se de um lado faltam roteiristas, do outro fica claro que nunca houve um investimento sistematizado nessa etapa da cadeia produtiva do filme no Brasil, seja investimento direto para a escrita do filme ou elaboração do projeto, ou ainda, para a formação e especialização desses profissionais. A etapa inicial da cadeia produtiva segue excluída impactando as relações de trabalho e a engrenagem do setor.

Medidas recentes impulsionadas por esse novo momento do audiovisual no país, como o edital do município de São Paulo criado na gestão Haddad (2012) pelo secretário de cultura Juca Ferreira, o secretário-adjunto Alfredo Manevy e o coordenador de fomento Renato Nery, demonstram uma sensibilidade para com a questão e revelam um movimento inicial com vistas a buscar soluções a essa lacuna estrutural e histórica na cadeia de produção do cinema e do audiovisual.

No município de São Paulo, por exemplo, foi elaborado um novo mecanismo para o desenvolvimento de projetos audiovisuais, com três linhas de financiamento distintas; cabe ao proponente decidir em qual delas acha mais adequado concorrer.

Linha 1 (criadores experientes) – 24 (vinte e quatro) projetos para profissionais com carteira de trabalhos realizados (comprovada por meio de currículo e defesa oral)

Serão selecionados 12 (doze) projetos nos formatos cinema de longa metragem (todos os gêneros) e 12 (doze) projetos no formato séries de tv (todos os gêneros);

Linha 2 (criadores e(ou) coletivos de criação com ou sem experiência) – 24 (vinte e quatro) projetos para criadores e(ou) coletivos de criação profissionais (seleção anônima e defesa oral) Serão aceitos projetos nos formatos cinema de longa metragem, séries de tv e games (todos os gêneros).

Linha 3 (novos criadores e(ou) novos coletivos de criação) - 12 (doze) projetos para criadores e(ou) coletivos de criação (seleção anônima). Serão aceitos somente a inscrição de novos criadores ou coletivos de criação estreantes no formato inscrito (cinema de curta e média metragem, séries de web e tv, e games).

A novíssima linha de desenvolvimento de projetos, criada em 2013, copatrocinou 60 projetos, com um investimento de R\$ 3.900.000,00 (três milhões e novecentos mil reais), o que significou um grande avanço, se comparado aos períodos anteriores.

A estruturação do financiamento em linhas, por um lado, ajuda na divisão das categorias tornando-as mais igualitárias na disputa; por outro, evidencia a diversidade do audiovisual nos atuais dias - TV, cinema, games etc. Essa diversidade acaba criando um outro desafio: qual é o melhor critério para encontrar bons projetos e o que são bons projetos? Outra questão é que essas linhas ainda são acessadas por meio de editais com critérios não objetivos como por exemplo, tema, qualidade do projeto, ideia original e assim por diante, o que permite que o julgamento seja organizado a partir do gosto de cada membro da comissão. Além disso, como foi apontado anteriormente, esses processos de seleção via editais tem os pares e membros de

associações do audiovisual como júri, o que sugere um processo no qual as relações pessoais e de mercado podem ter um peso na decisão final. Como reverter esse quadro e buscar um modelo mais claro, dentro de um processo mais participativo é uma questão urgente. Se a divisão por linhas representa um avanço, e de fato é, talvez a lógica de sorteio possa ajudar no caminho para a democratização dos editais públicos. Por exemplo, em primeiro lugar deve-se organizar critérios mais objetivos — currículo vale X pontos, experiência, X pontos, ideia original, X pontos, (definir o que é uma ideia original no edital), filmografia, X pontos, inovação estética, X pontos (definir o que é inovação estética no edital), filme para o mercado/público, X pontos (definir o que é mercado e público no edital) e assim por diante, possam ajudar na clareza do julgamento. Os projetos que passarem pelas exigências documentais, cumprirem as regras do edital e atingirem a pontuação determinada para essa primeira etapa, passam para a fase seguinte —, uma defesa oral do projeto. Essa defesa oral deve ter também critérios objetivos, uma tabela com pontuação predefinida divulgada no edital. Após a defesa oral, os projetos com maior pontuação passam para a última etapa, um sorteio público com um número estipulado de contemplados por categoria. Dessa forma, os projetos vencedores não serão julgados pelos pares, muito menos pelo gosto⁴⁴. As linhas podem ser divididas da seguinte forma, linha 1: iniciantes, linha 2: inovação estética, linha 3: pretensão de público e resultado de mercado.

Outra ação e uma das grandes apostas do setor audiovisual, porém em âmbito federal, é o Fundo Setorial do Audiovisual. Criado na gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, pelo ministro da cultura Gilberto Gil e pelo Ministro interino da Fazenda Nelson Machado, no ano de 2006 com decreto no ano de 2007, o Fundo revela também o início de uma política pública mais organizada e voltada para a cadeia produtiva do audiovisual em sua totalidade. Porém, como foi apresentado anteriormente, é uma política ainda com muitos problemas, sendo o principal deles a morosidade para a aprovação dos projetos e liberação dos recursos para os selecionados, que acabam por criar problemas de ordem estrutural para os proponentes contemplados.

As novíssimas linhas de Desenvolvimento de Projetos, Laboratórios de Desenvolvimento e Núcleo Criativos foram abertas no ano de 2014. Essas ações são

⁴⁴ Trata-se apenas de um esboço, porém, é uma estrutura possível de ser aplicada se aprofundada.

recentes e ainda não evidenciaram o real impacto no setor. Serão necessários alguns anos para se ter a dimensão do impacto dessas linhas na cadeia produtiva do filme. Além disso, serão necessários o monitoramento, aprimoramento, ampliação e continuidade desses mecanismos. Outra questão é que o número de contemplados por linha é baixo com relação à demanda do país. A título de exemplo, dos 167 projetos que estão inscritos na linha Núcleos Criativos, apenas 27 serão contemplados, o que representa 16% dos inscritos. Se a meta de 300 filmes produzidos por ano, divulgada em 2014 pelo Ministério da Cultura, vai de fato ser concretizada, será necessário fomentar e financiar por volta de 3 mil desenvolvimentos de roteiros e projetos por ano, tendo em vista que apenas 10% irão concluir o processo da cadeia produtiva em sua totalidade — do roteiro à tela.

O ideal é que se desenvolva um grande número de projetos no âmbito nacional, por volta de 1500 roteiros de longa-metragem para se obter uma média de 150 filmes produzidos por ano. A média dos filmes que conseguem ser produzidos, filmados é de 10% do número de projetos desenvolvidos. Essa média tem que ser ampliada, mas hoje, essa é a realidade. (NERY, 2014)

Aprender a jogar fora ainda no papel (roteiro), além de mais barato, tende a aumentar a qualidade de toda a cadeia produtiva do filme e organizar melhor as relações de trabalho, que hoje estão precárias e oferecem a intermitência como única moeda de troca.

Exemplos aplicados na França, onde o cinema de autor teve e tem uma forte influência na filmografia do país, evidenciam investimentos sistematizados em desenvolvimento desde 1999, como por exemplo, através do Sistema de Apoios Seletivos (apoio ao roteiro, ajuda à escrita) de adiantamento antes da realização, solicitada pelos roteiristas, diretores ou produtores (VEYNE, 2009). Ao identificar o início da cadeia produtiva como etapa de grande risco, foram criadas linhas de financiamento que seguiram a evolução da cinematográfica local e suas necessidades de produção, minimizando dessa forma, os riscos do setor.

Ainda na França, o modelo de Apoio Automático (desde 1946, com uma reforma em 2009) pode ser acessado por produtoras, distribuidoras, exibidores e montadores, fomenta a indústria local a partir do desempenho do projeto anterior, criando um fluxo contínuo de produção e uma relação da cadeia produtiva mais organizada e com menos buracos (VEYNE, 2009).

No Brasil, no ano de 2014 foram lançadas duas novas linhas no Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), que são semelhantes à lógica implantada, por exemplo, na França: Suporte Automático à Produção e à Programação e o Suporte Seletivo às Atividades Audiovisuais.

Recém lançadas, ainda é impossível dimensionar os impactos dessa ação na cadeia produtiva do filme. De toda forma, essas linhas evidenciam a preocupação do setor, mesmo que tardia e ainda frágil, em diminuir o tempo entre uma produção e outra, ou ainda, ajudar na distribuição e exibição de forma mais rápida com vistas a criar um fluxo contínuo e regular a cadeia produtiva em sua totalidade.

O aquecimento da economia no Brasil, as novas leis, as linhas de financiamento, fundos, editais e as novas políticas públicas apontam para o amadurecimento do setor, porém, ainda é necessário muita atenção, continuidade e ampliação desses mecanismos, pois outros períodos do cinema no país, como por exemplo, a Embrafilme ou a Retomada do Cinema, pareciam estar no caminho certo, mas logo na sequência, mostraram suas fragilidades gerando grandes e longas crises para o setor.

Que as experiências anteriores sirvam para firmar novas relações de trabalho e para democratizar ainda mais o acesso aos mecanismos de produção, desenvolvimento, finalização e distribuição do filme no Brasil de forma mais igualitária e menos setORIZADA.

REFERÊNCIAS

ABRACI, **Associação Brasileira de Cineastas**, 2014. Disponível em: <http://abraci.wordpress.com/about/> Acesso em: Fevereiro. 2014

ABC, **Associação Brasileira de Cinematografia**, 2014. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/> Acesso em: Fevereiro. 2014

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986 [1947].

ANCINE – Agência Nacional de Cinema. Home Page Institucional. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/> Acesso em FEV. 2012

ALMEIDA, P. S; BUTCHER, P. **Cinema Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003

AMANCIO, T. **Pacto Cinema e Estado: Os Anos EMBRAFILME**. In: Embrafilme e o cinema Brasileiro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

APRO, **Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais**. 2014 Disponível em: <http://www.apro.org.br/> Acesso em: Fevereiro. 2014

APACI, **Associação Paulista de Cineastas**. 2014 Disponível em: <https://www.facebook.com/ApaciAssociacaoPaulistaDeCineastas?fref=ts> Acesso em: Fevereiro. 2014

ARANTES, Silvana. Os Donos da História. São Paulo: Ilustrada, 2013 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/113669-os-donos-da-historia.shtml> Acesso em: Junho de 2013.

AVELLAR, José Carlos. **Revista Filme Cultura**. nº 46, abril 1986.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010

BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

_____. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo, Editora Zouk, 2006.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**. v. 15, n. 1, 2000.

BOJUNGA, Cláudio. **Revista Filme Cultura**. nº 43, janeiro/abril 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009

CARNEIRO, Gabriel. **Revista de Cinema**. junho 2011.

DE MELLO, Alcindo Teixeira. **Revista Filme Cultura**. n° 27, abril 1975.

GARNHAM, N. Concepts of culture: public policy and the culture industries. **Cultural Studies**. v.1, n. 1, 1987 [1983]. p. 23-37.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1996.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo, Brasil, Edições Loyola, 2012.

HEFFNER, Hernani. Contribuição a Uma História do Roteiro: Mostra de Filmes, Debate em Curso, 2012. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. Disponível em: <http://mostraleopoldoserran.com.br/> Acesso em: Março de 2013

LEAL, Hermes Filho. O roteiro no cinema brasileiro. Orientadora: Prof. Doutora Anna Maria Balogh –São Paulo, ECA/USP, 1993

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas, Papirus, 2007

MACHADO Jr., Rubens. Clássico, Anticlássico e Quase Clássico: aspirações, invenções e tradições do cinema brasileiro. In: **Uma História do Cinema na Cinemateca Brasileira, Módulo 27**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 26 de abril a 14 de junho de 2011. Disponível em: <http://www.cinemateca.com.br/>. Acessado em: 24 de maio de 2011.

MACHADO Jr., Rubens. O *Pátio* e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, 212 p. (ISBN 978-85-7463-272-8)]

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. Reginaldo Sant'Anna . 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, Livro primeiro, vol. I e II.

MARSON, Melina Izar. Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilmes à Ancine. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Editora Escrituras, 2009.

MARQUES, P. H. **Modelos de financiamento da indústria cinematográfica: o caso brasileiro pós-embrafilme**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

MARQUES, P. H. **O Papel do BNDES no fortalecimento da cadeia produtiva cinematográfica.** Monografia de conclusão do curso de especialização em Economia e Regulação Audiovisual. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MATTA, J. P. **Políticas Públicas Federais de Apoio à Indústria Cinematográfica brasileira: Um História de Ineficácia na Distribuição.** In: Cinema e Mercado. São Paulo. Iniciativa Cultural. (Indústria Cinematográfica e Audiovisual brasileira Vol.3), 2010.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Economia Política.** São Paulo: Editora Escrituras, 2009.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine.** São Paulo: Editora Escrituras, 2012.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema e Mercado.** São Paulo: Editora Escrituras, 2012.

NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90.** São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Cinema e Mercado.** São Paulo, Editora Escrituras, 2010.

PIORE, Michael. J. Charles F. SABEL. **The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity.** New York: Basic Books, 1984

POLLERT, Anna. **Transformation at Work in The New Market Economies of Central Eastern Europe.** London, PBK, 1999.

POLLERT, Anna. **Farewell to Flexibility? Warwick Studies in Industrial Relations.** Oxford: Blackwell, 1991.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **A Estética da Fome.** Nova York, Milão, Rio de Janeiro, Contracampo. 1965. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm> Acesso em: Novembro. 2012

RIBEIRO, Darcy. **Utopia Brasil.** São Paulo: Editora Hedra, 2008

REIS, Ana Carla. **Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura.** São Paulo: Manole, 2007.

ROSENFELD, A. **Cinema: Arte e Indústria.** São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.

SENNETT, Richard. **A Cultura no Novo Capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

SARKOVAS, Yacoff. O Incentivo Fiscal à Cultura no Brasil. Revista D'Art. Centro Cultural São Paulo. Disponível em:

http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20%C3%A0%20cultura%20no%20brasil.pdf Acesso em: Março. 2013

SINDICINE. **Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal.** 2014 Disponível em: <http://www.sindicine.com.br/site/> Acesso em: Fevereiro. 2013

SCOTT & URRY, Scott Lash & John Urry. **The End of Organized Capitalism.** Cambridge, 1987.

STORPER, Michael. **Industrialization Economic Development and the Regional Question in the Third World** – from Import Substitution to Flexible Production. Brondesbury Park: London, 1991.

STORPER, Michael e CHRISTOPHERSON, Susan. **Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations** – The Case of the U.S. Motion Picture Industry. Los Angeles, California, USA. Working Paper Series – 106: University of California, 1986.

VALLAS, Steven Petter, **Work: A Critique.** Cambridge: Polity Press, 2012.

VEYNE, Brigitte, **O Sistema Francês de Apoio ao Cinema**, Embaixada da França no Brasil, 2009 Disponível em:
http://cinefrance.com.br/arquivos/o_sistema_frances_de_apoio_ao_cinema.pdf
Acesso em: Junho de 2012

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WEFFORT, Francisco. **Fapesp: Memória Roda Viva.** São Paulo, 1998.
Disponível em:
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/668/entrevistados/francisco_weffort_1998.htm
Acesso em: Março 2013

WEFFORT, Francisco. **Revista de História.** Edição N° 92 – maio de 2013
Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/francisco-weffort>
Acesso em: Março 2013

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade:** de Coleridge a Orwell. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

Fontes - Entrevistados

Aleksei Wrobel Abib, 10/06/2012, São Paulo
Di Moretti, 10/11/2012
Claudio Yossida, 20/03/2013

Ana Paul, 03/03/2013

Zita Carvalhosa, 07/07/2013

Roberto Moreira, 10/08/2013

Rubens Rewald, 10/12.2012

Renato Nery, 02/05/2014

Mario Henrique Costa Borgneth, 22/02/2014