

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Natália Tavares de Moura

Políticas públicas de fomento ao audiovisual brasileiro: a experiência do cinema independente pernambucano, suas formas de articulação e resistência.

São Paulo
2020

Natália Tavares de Moura

Políticas públicas de fomento ao audiovisual brasileiro: a experiência do cinema independente pernambucano, suas formas de articulação e resistência.

São Paulo
2020

Resumo: O objetivo desse trabalho é entender como as políticas públicas de fomento ao cinema contribuíram para a experiência do atual cinema pernambucano, a formação da sua cadeia produtiva e seus desafios. Através da implementação dessas políticas pelo Estado para realização de obras cinematográficas pernambucanas, foi possível observar o crescimento da economia cultural de Pernambuco, o que contribuiu também para o desenvolvimento social da região e resistência nacional frente à cultura hegemônica representada pela indústria cinematográfica americana. Para realização do trabalho, foram realizadas pesquisa bibliográfica e entrevistas semiestruturadas com produtores independentes de Pernambuco.

Palavras-chave: Políticas Públicas. Cinema Pernambucano. Economia Cultural. Resistência Cultural.

Abstract: The objective of this work is to understand how public policies for promoting cinema have contributed to the experience of the current cinema in Pernambuco, the formation of its production chain and its challenges. Through the implementation of these policies by the State to carry out cinematographic works in Pernambuco, it was possible to observe the growth of Pernambuco's cultural economy, which also contributed to the social development of the region and national resistance to the hegemonic culture represented by the American film industry. To carry out the work, bibliographic research and semi-structured interviews were conducted with independent producers in Pernambuco.

Key words: Public policy. Pernambuco's Cinema. Cultural Economics. Cultural Resistance.

Resumen: El objetivo de este trabajo es comprender cómo las políticas públicas de promoción del cine han contribuido a la experiencia del cine actual en Pernambuco, la formación de su cadena productiva y sus desafíos. A través de la implementación de estas políticas por parte del Estado para la realización de obras cinematográficas en Pernambuco, se pudo observar el crecimiento de la economía cultural de Pernambuco, que también contribuyó al desarrollo social de la región y la resistencia nacional a la cultura hegemónica que representa la industria cinematográfica estadounidense. Para llevar a cabo el trabajo, se realizaron investigaciones bibliográficas y entrevistas semiestructuradas con productores independientes de Pernambuco.

Palabras clave: Políticas públicas. Cine Pernambucano. Economía Cultural. Resistencia Cultural.

INTRODUÇÃO

Não se pode contar a trajetória do desenvolvimento do cinema brasileiro sem colocá-lo em paralelo com os outros cinemas, os dominantes, o americano e o europeu. Sabe-se que o desenvolvimento ou não da cinematografia nacional deve-se pela presença em massa do produto americano no nosso mercado, onde seus agentes, em principal os exibidores e distribuidores, pouco contribuíam para torná-lo possível (BERNARDET, 2009).

O cinema brasileiro era até então desconhecido e desnecessário tanto para os distribuidores e exibidores, quanto para o público, que estava satisfeito em consumir os filmes de arte europeus e os grandes sucessos de bilheteria do cinema americano. Como em outras indústrias, o Brasil também era apenas consumidor de produtos importados no tocante ao cinema. As poucas tentativas de se fazer cinema no Brasil se deram através de um grupo de cineastas que financiava seus próprios filmes e, devido à falta de incentivo e publicidade, tais filmes quase nunca chegavam ao público (BERNARDET, 2009). A conclusão a que se chegou por falta de investigação profunda do assunto foi a de que o brasileiro não sabia fazer cinema.

Foi apenas com a intervenção do Estado, depois da pressão da pequena classe de produtores e cineastas da época, que uma certa demanda por filmes brasileiros surgiu, o que possibilitou a criação de uma singela cadeia de produção. Uma das primeiras medidas adotadas pelo Estado foi a aplicação da cota de tela, que obrigava os exibidores a exibirem filmes brasileiros. Longe de efetivamente criar as condições para que o cinema brasileiro e a economia gerada em torno dele se desenvolvessem plenamente, foi através dessa atuação direta do Estado que os gestores, produtores e cineastas deslumbraram soluções para os problemas no setor que existiam na época e que surgiam com o avanço dos anos. A cota de tela foi aperfeiçoada com o passar do tempo e outras políticas públicas para o setor também foram criadas.

Dentro do cenário nacional, onde o cinema estrangeiro ainda é muito presente no mercado e o nosso cinema muito pouco conhecido e visto pelo público brasileiro, diferenças regionais também foram se criando. Centro econômico e cultural do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro possuíam as melhores condições para tentativa de consolidação do cinema nacional, e foi o que se deu ao longo dos anos com a concentração de investimentos, empresas cinematográficas, imprensa, estúdios e

artistas na região. Até hoje, as duas cidades são as que mais atraem jovens de outras regiões do país em busca de empregos na área, e concentram trabalhadores do setor de todas as regiões do Brasil, devido à pouca e esporádica oferta de trabalho nas suas regiões de origem.

Fora desse eixo, o cinema pernambucano vem sendo um dos que mais tem se destacado atualmente pela relevância social e cultural, sendo selecionado para os principais festivais de cinema do mundo, apesar de não conseguir competir comercialmente com o cinema de massa. A produção dos filmes e sua consequente exibição e sucesso se deram, mais uma vez, através de políticas públicas voltadas ao setor, só que dessa vez com um foco regional, em editais específicos do e ao estado de Pernambuco, e através de demandas do setor local.

Ainda hoje, é importante que a sociedade defenda o cinema nacional e suas formas de resistência frente ao produto estrangeiro como um modo de autovalorização cultural, e que o Estado reconheça suas características estratégicas a nível econômico mundial, modificando a situação subdesenvolvida e colonial em que nossa sociedade e economia se encontra em relação aos países centrais (AZULAY, 2007, p. 3677 *apud* DAHL, 1998, sem paginação). Da mesma forma que outros países, indústrias e setores econômicos recebem intervenção do Estado através de políticas públicas - como proteção do mercado interno, incentivos fiscais, criação de impostos para empresas estrangeiras ligadas ao setor, e fomento direto -, o cinema e o audiovisual brasileiros também devem receber esse tratamento do Estado, visto sua característica cultural, artística e midiática com grande poder estratégico econômico em um mundo globalizado. Este trabalho busca defender que o Estado deve então observar e pensar as políticas públicas para o setor em vista de todas essas características citadas, que pedem um tratamento diferenciado de gestão e acompanhamento dessas políticas.

A partir da criação das condições mínimas para produção recorrente de filmes no estado de Pernambuco, os agentes foram se profissionalizando e se organizando, e os desafios para a produção dos filmes também foram surgindo e se diversificando, tanto para a esfera regional quanto para a nacional. Sendo assim, esse trabalho se propõe a investigar quais são esses desafios, e quais vêm sendo as soluções encontradas (tendo sempre em vista as políticas públicas regionais e nacionais existentes que fizeram com que tudo isso fosse possível) e de que formas elas vem sendo usadas, além de dar devida importância ao papel do Estado no

desenvolvimento cultural e econômico de um país como forma de resistência à cultura hegemônica e geração de trabalho e renda.

Foi grande a dificuldade de se conseguir dados do impacto econômico e social da cultura, em especial o audiovisual de Pernambuco nos últimos meses de 2020, o que evidencia também a desorganização em que os gestores da cultura ainda operam no Brasil, além das dificuldades que os pesquisadores e que o setor como um todo enfrentam ao não terem um banco de dados organizado à partir dos anos, dificultando o acesso a dados de impacto e de consumo. O contato com a secretaria de cultura de Pernambuco também não foi possível devido ao momento em que nos encontramos de pandemia mundial. As secretarias de cultura dos estados e cidades no Brasil enfrentaram grandes desafios para fazer com que o valor destinado à lei emergencial Aldir Blanc - criada para sanar uma parte das mazelas trazidas pela pandemia e paralização dos trabalhos no setor cultural - chegasse para os artistas e produtores culturais, incapazes de trabalhar. Não foi diferente em Pernambuco, e como essa pesquisa aconteceu na mesma época da aplicação da lei Aldir Blanc, além da necessidade do trabalho remoto dos funcionários da secretaria, esses dados não foram coletados.

O referencial teórico desta pesquisa é composto inicialmente por autores que discutem questões sobre democracia cultural e identidade cultural, economia cultural, economia do cinema, legislação de fomento ao cinema e políticas culturais.

Paulo Emílio Sales Gomes em seu livro *Cinema: Estética no subdesenvolvimento*, introduz o cinema brasileiro sob a ótica da formação social e cultural do Brasil através do colonialismo, onde nossos povos e culturas nativas foram dizimadas e substituídas pelas europeias, e o nossas terras divididas e utilizadas para produção agrícola. O resultado disso foi o subdesenvolvimento, uma população que tem seu referencial de modo de vida e cultura importadas da metrópole, grande desigualdade social e racismo, e uma economia pautada na produção agrícola para exportação, e uma sociedade que até então vinha se contentando com o consumo da produção cinematográfica estrangeira (GOMES, 1996).

Na mesma linha teórica, Jean Claude Bernadet analisa a produção cinematográfica brasileira, ou a falta dela, a partir da dominação do cinema e cultura hegemônica, a americana e a europeia. Para ele, tampouco interessava ao exibidor ou ao público assistir filmes nacionais, e o Brasil, como em outras indústrias que não fosse a agrícola, se torna mais uma vez um importador dos produtos americanos

(BERNARDET, 2009). Porém, não é possível negar que também devido a sua formação, a sociedade brasileira é de fato multicultural e tal fenômeno veio se materializando na produção cultural e cinematográfica nacional, em busca de evidenciar, talvez, as nossas identidades culturais.

Para Hall (2006), essa identidade cultural sofreu intensas alterações na modernidade, abalando a estabilidade de suas referências no contexto social onde questões como nacionalidade, sexualidade, religião, etnia são cada vez mais fragmentadas. Sociedades multiculturais foram criadas a partir de vários movimentos históricos, e isso também aconteceu no Brasil com a colonização e com a globalização, onde várias identidades convivem e tentam construir uma vida em comum, enquanto mantém algo de sua identidade “original” (HALL, 2008). O indivíduo agora enxerga a sua identidade no hibridismo e na sua relação de alteridade com o outro. Segundo Hall, o multiculturalismo “refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (Hall, 2008, p.52). O conceito de multiculturalismo vem sendo assim muito importante na construção de políticas culturais (POLI, 2018) e no entendimento sobre as relações de poder, privilégio, e hierarquia entre culturas e identidades e as experiências de resistência cultural (HALL, 2008).

Nesse sentido, entendendo o multiculturalismo, este trabalho busca, em primeiro lugar, compreender a experiência do cinema pernambucano como forma de resistência em meio à pluralidade cultural brasileira e o poder exercido pela tentativa de criação de uma identidade universal através da cultura de massa com raízes no capitalismo, em especial da indústria cinematográfica americana que atualmente ocupa cerca de 80% do mercado de exibição brasileiro (CRUZ, 2017). Em segundo lugar, busca entender como o multiculturalismo é importante para a construção de políticas culturais que podem, entre outras coisas, diminuir esses privilégios e garantir o direito à memória, cultura, arte e história locais, além de gerar trabalho e renda para as populações.

De fato, em relação às políticas públicas de Estado, compreender o multiculturalismo e a multiculturalidade como objeto que norteia a tomada de decisão dos gestores é importante para esse trabalho, principalmente no sentido de aceitação do diferente, porém não podemos perder de vista e evolução da discussão dos conceitos que estudam a diversidade cultural. Segundo Canclini, o multiculturalismo chegou a funcionar em alguns países como interpretação ampliada da democracia,

onde o diferente, o heterogêneo e as minorias culturais devem ser respeitadas, preservadas e terem voz política (CANCLINI, 2004). Porém, para o autor, o conceito deixa de ser eficiente quando perde de vista as inter-relações entre as culturas e suas trocas mútuas, e aí que o termo interculturalidade entra em vigor para compreendê-las.

Enquanto o multicultural fala de coexistência e aceitação das diferenças, o intercultural remete ao confronto, entrelaçamento e interdependência a nível global (CANCLINI, 2004). Segundo Canclini, as teorias comunicacionais nos lembram que a conexão e desconexão com o outro fazem parte da nossa constituição como sujeitos individuais e coletivos, e que por isso o espaço *inter* é tão decisivo nessa construção subjetiva e também na concepção de bens simbólicos como uma obra cinematográfica. Nesse espaço *inter*, as relações culturais são quase sempre inesperadas e complexas, onde podem ocorrer misturas, mal-entendidos, confrontos, equilíbrio, e as concepções de interculturalidade para o autor compreende essa interação muitas vezes como desigual, de conexão/desconexão, inclusão/exclusão (CANCLINI, 2004).

Partindo dessa perspectiva, este trabalho utilizará os escritos de Canclini sobre interculturalidade para compreender o espaço intercultural entre os cinemas pernambucano e o estadunidense e sua aplicação no mercado cinematográfico, de quase monopólio americano, e implicações nas cinematografias nacionais latino-americanas.

Karina Poli traz em seu texto uma perspectiva histórica sobre a compressão da economia cultural pelos teóricos e governos europeus e a consequente criação de políticas públicas direcionadas ao setor. Desde o início do desenvolvimento da indústria cultural alguns teóricos procuraram problematizá-la, e nesse processo perceberam o seu grande potencial de geração de riquezas e desenvolvimento social, fazendo com que fosse importante que o Estado pensasse também políticas para esse setor a fim de investir no seu produto cultural local e proteger o seu mercado interno, dentre outras políticas adotadas (POLI, 2018).

Dessa forma, atualmente, torna-se fundamental olhar a cultura também pelo seu valor econômico, o que vem a justificar o investimento na mesma com o intuito de gerar desenvolvimento social, além da preservação da identidade cultural das localidades e sujeitos.

Além de reconhecer os benefícios econômicos diretos que o investimento em cinema por parte do Estado pode trazer, Jom Tob Azulay defende uma política cinematográfica brasileira que reconheça a relevância estratégica que a produção simbólica do cinema nacional possui em relação à posição hegemônica ou não que os países ocupam (AZULAY, 2007). Os países agora disputam entre si a posição de ocupantes ou de ocupados de acordo com o sucesso e absorção das suas indústrias culturais por outros países. Nesse cenário internacional, para o autor, os cinemas nacionais, além de defenderem as identidades culturais de cada país, ocupam um papel importante no jogo geopolítico, justificando ainda mais políticas públicas efetivas e atenção especial do Estado para o seu desenvolvimento.

Sendo assim, grande parte da teoria na qual se baseia esse artigo parte do pressuposto de que é necessário entender a elaboração e produção de cultura como de interesse público e político, em todos os âmbitos.

Por fim, este trabalho buscou analisar também as políticas públicas de desenvolvimento ao cinema nacional. O autor Marcelo Ikeda é defensor da necessidade de democratização do acesso à informação sobre aos mecanismos de incentivo disponíveis para financiamento do audiovisual, sua distribuição e exibição, de forma didática e clara. Em seu livro, ele detalha os mecanismos criados depois da extinção da EMBRAFILME, e seus impactos positivos, além de fazer uma reflexão crítica sobre eles, apontando suas falhas e dificuldades, entre elas a concentração da produção em São Paulo e no Rio de Janeiro. Para Ikeda (2015) essas políticas públicas e seus agentes, como a ANCINE, foram essenciais para o cinema brasileiro atingir o patamar que está hoje, o que possibilitou essa discussão, mas ainda são grandes os desafios. No tocante ao cinema pernambucano, é importante analisar como e quais desses mecanismos foram utilizadas pelos produtores e cineastas locais, e quais são as dificuldades de acesso e porque essas dificuldades existem.

Foram realizadas entrevistas com dois produtores de cinema pernambucanos, Mannuela Costa e Marcos Carvalho, com o intuito de levantar informações práticas sobre os seus projetos. Através dessas entrevistas, este trabalho buscou entender o ponto de vista dos realizadores sobre as dificuldades e desafios da realização dos projetos, o papel exercido pelo Estado através de políticas públicas, a relevância dos filmes no cenário internacional e regional, de valorização da cultura e do imaginário pernambucanos, e sobre como eles veem os impactos econômicos e sociais gerados pela produção de seus filmes em Pernambuco. Essas entrevistas foram realizadas

através de videoconferências com áudio gravado e de forma semiestruturada, onde foi apontado o foco da conversa por meio de perguntas, mas os entrevistados puderam discorrer livremente sobre os temas. Além das entrevistas, foi realizada a pesquisa bibliográfica e análise de dados econômicos sobre o cinema e a cultura, e dados de bilheteria de filmes pernambucanos nos últimos cinco anos.

1. Relevância da experiência desse cinema como forma de resistência e identidade cultural pernambucana/brasileira frente à cultura hegemônica.

No mundo globalizado em que vivemos a cultura de massa se constitui como um meio mercantilizado e estereotipado, sempre focado na experiência do colonizador, do dominante, tanto econômico quanto cultural. Nesses produtos o eurocentrismo continua presente e forte. Para Hall (2008), a experiência do dominado com a cultura de massa é antes de tudo fantasiosa e ilusória, e não de identificação real e palpável, tornando-a incompleta, apática. Identificar-se nas obras culturais é revelador e essa experiência de identificação em contato com elas é incomparável. Temos exemplos disso na historiografia do cinema brasileiro, mais precisamente no fenômeno da produção de chanchadas durante quase 20 anos no Rio de Janeiro e o sucesso de público desses filmes (GOMES, 1996). Além de não ser uma experiência completa, para Canclini (2004) o monopólio cultural americano ainda faz com que as nações não tenham contato com a sua própria cultura, fazendo com que muitas vezes as maiorias demográficas sejam minorias culturais, pois a cultura hegemônica presente no país foi na verdade importada.

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996), a satisfação causada pelo consumo do filme americano não satisfazia o desejo de ver expressa uma cultura brasileira na tela do cinema, e a cultura popular violou o monopólio norte americano e se manifestou cinematograficamente na primeira oportunidade que teve. O gosto do público brasileiro por comédias nacionais que se observa nas maiores bilheterias de filmes brasileiros nos últimos anos pode ser reflexo da tradição e do imaginário criado pelas chanchadas. Com a chanchada, o público de baixa renda e jovem, que constituía a esmagadora maioria da população brasileira, finalmente se viu representada na tela nas figuras de seus personagens, como o vagabundo e o malandro. A assiduidade do público com esses filmes fez com que uma cadeia de produção fosse criada em torno dos mesmos. Ainda segundo Paulo Emílio, “o acordo que se estabelecia entre elas (as chanchadas) e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano” (Gomes, 1996, p. 85).

Paulo Emílio possui observações importantes também acerca da formação social e cultural brasileira e de como isso interfere na nossa produção e mercado cinematográfico. Para ele, uma das peculiaridades do processo de colonização

brasileiro foi a de que o colonizador criou a sociedade brasileira a sua imagem e semelhança. Nossos povos nativos foram simplesmente considerados inaptos para a nova organização social que se construía em cima dos padrões europeus, e foram massacrados ou ignorados. O povo brasileiro foi criado de fato a partir da idealização europeia de sociedade e nação. Segundo Paulo Emílio, “Não somos europeus, nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (GOMES, 90, 1996). É contraditório nos ver tão parecidos com o dominante, mas ao mesmo tempo tão distantes e numa incessante busca por uma identidade cultural própria. Porém, tal semelhança, aliada ao subdesenvolvimento, dependência social e econômica das metrópoles, e uma elite cultural e detentora do poder político mais alinhada com os interesses estrangeiros do que nacionais, faz com que o nosso mercado de exibição seja, até os dias atuais, dominado por filmes estrangeiros.

Podemos observar que no Brasil, como em outros países colonizados e globalizados, a partir da modernidade as identidades culturais vem sofrendo intensas modificações e influências criando fenômenos como o multiculturalismo (HALL, 2006) e interculturalidade (CANCLINI, 2004). Uma das características do cinema pernambucano contemporâneo é a utilização de uma linguagem essencialmente estrangeira, a narrativa clássica cinematográfica, para criação de obras que dialogam muito com identidades e manifestações culturais tradicionais nordestinas, entre outras. O cinema pernambucano se desenvolveu na inter-relação e confronto entre a tradição e cultura popular, suas manifestações, suas narrativas e seus sujeitos, e a linguagem cinematográfica clássica, que tem seu apogeu no cinema hollywoodiano. Não é difícil encontrar cineastas pernambucanos querendo fazer filmes sobre a realidade local, mas também inspirados pela narrativa do cinema hegemônico e sua articulação com o público.

Partindo dessa interculturalidade e diversidade cultural, segundo Mannuela Costa (entrevistada), a produção cinematográfica em Pernambuco é diversificada em gêneros e temas. Existem desde o filme com temática social forte, mais próximos do realismo, ao filme de horror inspirado pelos grandes clássicos do gênero. O cinema pernambucano é muito mais diverso, dentro do próprio estado, do que aquele que ganhou a marca de “Cinema Pernambucano” criada pela imprensa e mídia especializada, críticos e curadores de grandes festivais nacionais e internacionais, e

através da qual, de certa forma, alguns realizadores conseguem a merecida visibilidade. Dentro da produção cinematográfica em Pernambuco vemos filmes pouco ou não preocupados em defender uma identidade própria. Porém em filmes como *Bacurau*, *Aquarius*, *O Som ao Redor* e *Amarelo Manga* vemos uma preocupação em ser e mostrar-se, se não pernambucanos, nordestinos. Uma necessidade em localizar geográfica e culturalmente os filmes, muitas vezes em oposição direta aos filmes e dominação estrangeiras, como mais especificamente podemos observar no roteiro de *Bacurau*.

Hoje é fortemente necessário que o Estado, aliado ao setor cinematográfico, crie um modelo de intervenção na atividade que afirme o entendimento de que é importante manter e valorizar as diversas identidades culturais brasileiras, compreendendo a produção e a experiência ao assistir um filme como “exercício da razão e cultivo do espírito [...], que permitam, enfim, ao cidadão resistir ao avassalamento de uma cultura hegemônica e globalizante.” (AZULAY, 2007, p. 3405). Ainda segundo o autor:

Tal postura implica incorporar à filosofia do Estado o conceito de que a cultura cinematográfica, conforme atualmente produzida nas várias vertentes tecnológicas, não é apenas um tipo de conhecimento, mas também uma forma de bem-estar estruturante, individual e coletivamente. (AZULAY, 2007, p. 3405)

O cinema e outras formas de arte e comunicação tem como característica essencial a grande capacidade de modificar o nosso entendimento sobre o mundo e sobre nós mesmos. No mundo globalizado, a identidade tornou-se uma questão sensível (AZULAY, 2007). Porém, essa identidade globalizante, as culturas transnacionais, não podem sobrepor-se à diversidade cultural existente entre os diversos países, regiões e populações. Canclini (2004) denuncia que, ao invés da ideia de livre mercado do neoliberalismo, com trocas estéticas e econômicas entre produções culturais, são os interesses das majors que prevalecem. Deve-se, sobretudo, encontrar uma forma das culturas coexistirem, não se anularem, utilizando-se ainda mecanismos de desenvolvimento econômico e social num setor tão estratégico quanto o cultural (AZULAY, 2007). Ainda, segundo Hall “[...] as culturas sempre se recusam a ficar perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos.” (HALL, 2006, p. 35). Pode-se notar que em Pernambuco os cineastas e produtores locais, e um determinado setor político com

poder de decisão, vem considerando as características culturais do estado em relação ao cinema brasileiro e hegemônico através da organização da classe realizadora e na elaboração e gestão de políticas públicas culturais aplicadas no estado para desenvolvimento do cinema local. Com isso, ao longo dos últimos quatro anos, o cinema do estado obteve resultados significativos nas bilheterias nacionais. O longa-metragem *Bacurau* (2019) ocupou 247 salas, público de 735.191 pessoas e renda de R\$ 11.284.729,00, *Divino Amor* (2019) ocupou 41 salas, teve público de 35.730 pessoas e renda de R\$ 445.821,00, *Aquarius* (2016) ocupou 110 salas, teve público de 356.979 pessoas e renda de R\$ 5.272.044,11 e *Boi Neon* (2016) ocupou 37 salas, teve público de 34.761 pessoas e renda de R\$ 410.235,72.

2. Importância do papel do Estado na criação, manutenção e melhoria de políticas públicas culturais aliado ao desenvolvimento econômico, especialmente ao cinema. Justificativa de forma teórica e de entrevistas sobre o impacto cultural, econômico e social dessas políticas.

Para Canclini as novas estratégias de divisão do trabalho artístico e intelectual e acumulação do capital simbólico e econômico através das indústrias culturais fez com que fossem concentradas nos Estados Unidos, alguns países europeus e Japão a maior porcentagem de lucros nesse setor e a capacidade de captar e distribuir a diversidade (CANCLINI, 2004). No campo cinematográfico esse predomínio se deu no pós-guerra e foi uma expansão mais expansiva do que qualquer outro campo cultural, onde o governo estadunidense tem um papel crucial para essa expansão, com incentivos diretos, pressão diplomática em outros países e em acordos de livre mercado (CANCLINI, 2004). Esta influência se deu de forma bastante intensa nos países periféricos e latino-americanos e nas suas cinematografias.

A partir desse panorama de hegemonia cultural e econômica e de concorrência desleal, é quase impossível vislumbrar o desenvolvimento do cinema no Brasil ao longo dos últimos 30 anos sem as políticas públicas direcionadas ao setor, tanto as federais, quanto as estaduais e municipais. Jom Tob Azulay (2007) descreve a trajetória do projeto público de cinema.

[...] se inicia nos anos 1930, com iniciativas pioneiras em torno do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), propostas por Roquette-Pinto e Humberto Mauro, passa pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), sugerido a Getúlio Vargas por Alberto Cavalcanti, nos anos 1950, pela Embrafilme, de inspiração paulo-emiliana e cinemanovista, na década de 1970. E, quando precisava se atualizar para revitalizar-se, recebe o golpe de misericórdia do governo Collor, em 1990, que o varreria do mapa por praticamente uma década, com profundas e extensas repercussões negativas, que ainda hoje se fazem sentir. (AZULAY, 2007, p. 3.367)

No início do anos 90 o então presidente Fernando Collor de Mello pôs fim aos incentivos governamentais na área da cultura, fazendo do Ministério da Cultura apenas uma secretaria de governo, e extinguindo os principais órgãos que sustentavam a política cinematográfica no país, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema e a Fundação do Cinema Brasileiro (IKEDA, 2015, p. 137). Como aponta Marcelo Ikeda, o impacto econômico e na cadeia de produção cinematográfica foi imediato:

Com essas medidas, a atividade cinematográfica no país foi imediatamente atingida, estando seriamente comprometida em sua continuidade de

realização. Enquanto a participação de mercado do filme brasileiro superou o patamar de 30% no início dos anos oitenta, atingindo 32,6% em 1982, menos de dez anos depois o cenário passava a ser francamente desfavorável. Em 1990 e 1991, ainda houve um número razoável de filmes brasileiros lançados comercialmente, como resultado inercial do período anterior. No entanto, em 1992, apenas 3 filmes nacionais foram lançados comercialmente, de modo que a participação dos filmes nacionais foi inferior a 1%. A velocidade de aniquilamento do mercado para o filme brasileiro, rapidamente ocupado pelo filme estrangeiro, comprovava a fragilidade do sistema de financiamento à produção cinematográfica, incapaz de capitalizar as produtoras para um investimento de risco. (IKEDA, 2015, p. 142)

Mesmo sem o desmantelamento do incentivo estatal ao cinema, os produtores e filmes nacionais já enfrentavam a concorrência do cinema estrangeiro, em um país colonizado e subdesenvolvido como o Brasil, que sofre uma intensa influência da cultura hegemônica dos países centrais, deixando o nosso mercado de exibição a mercê dos interesses dos distribuidores estrangeiros (BERNARDET, 2009; GOMES 1996), e fazendo com que o produto nacional, sem incentivo e medidas protecionistas, não tivesse como se sustentar sozinho.

Após reações da sociedade civil e do setor cinematográfico, houve a reconstrução de mecanismos estatais de apoio à atividade (IKEDA, 2015). Segundo Ikeda, é possível afirmar que sem o Art. 25 da Lei Rouanet, e os Artigos 1º e 3º da lei do Audiovisual - todos de incentivo fiscal e de fomento indireto - as empresas e as *majors* dificilmente se interessariam em produzir filmes nacionais, direcionando 100% do seu imposto de renda para recolhimento do governo, e impossibilitando a retomada do cinema brasileiro (IKEDA, 2015). Com essas leis, o estado passava a agir apenas de forma indireta, estimulando a ação e investimento de empresas e pessoas físicas, e não mais intervindo diretamente no processo econômico cinematográfico através da produção e distribuição de filmes, como havia sido a política adotada pela intensa atuação da Embrafilme, empresa estatal.

Vale ressaltar que o papel do Estado ainda precisa ser bastante discutido e reformulado, uma vez que, se por um lado a intervenção possibilitou o desenvolvimento econômico do setor cinematográfico, por outro o deixou dependente desses mecanismos, deixando de cumprir alguns dos objetivos estipulados pelo gestor público na época de sua criação, no intuito de que muitas das leis de incentivo, nos moldes atuais, fossem apenas emergenciais para retomada imediata no setor, e não se tornassem essenciais para a produção como vemos até hoje. (IKEDA, 2015)

Porém, são muitos os fatores que contribuíram para essa dependência, que não são exatamente a política em si, como por exemplo a falta de políticas

complementares que regulassem melhor a abertura do nosso mercado de exibição para o produto estrangeiro, e também a característica do setor de ser extremamente sensível às mudanças de governo, fazendo com que muitas das políticas culturais sejam algo discricionário ao entendimento e ideologia dos políticos eleitos, e não uma garantia e um direito dos cidadãos.

No momento cinematográfico brasileiro atual, podemos ver que esse modelo carece de modificações e ajustes às inúmeras especificidades do setor (PAIVA JR; GUERRA, 2011, p. 85). Segundo Paiva Jr. e Guerra:

Por ser uma atividade que possui impacto direto na sociedade pelo seu cunho ideológico, o cinema nacional demanda do Estado um papel proativo na sua consolidação como setor produtivo, colocando-se firmemente contra (ou a salvo) do permanente avanço da indústria de entretenimento norte-americana. Azulay (2007) sugere que a postura do setor público contempla o cinema como uma atividade economicamente produtiva, rentável e estratégica quando se trata da manutenção da identidade nacional e da formação de cidadãos mais conscientes e críticos de sua realidade. (PAIVA JR; GUERRA, 2011, p. 85).

Conforme ressalta Azulay (2007), o setor cinematográfico, produtores e realizadores, já possuíam a noção de que as maiores atividades econômicas contemporâneas estariam ligadas à comunicação e às indústrias culturais. As nações que não desenvolvessem e incentivassem sua cultura direcionado a novo modelo econômico teriam um papel secundário na economia global (AZULAY, 2007). Podemos observar que hoje o Brasil se encontra nesse papel secundário, com nossas indústrias culturais, especialmente o cinema para esse trabalho, enfraquecidas, com exceção de algumas cinematografias que vem resistindo ao existir através de políticas públicas, como em Pernambuco, apesar de enfrentar ainda inúmeras dificuldades.

Apesar do não reconhecimento por parte dos governantes, como se vê nas tentativas de desmantelamento das políticas culturais brasileiras, a indústria cultural veio se tornando cada vez mais relevante economicamente para o Brasil, levando desenvolvimento social, emprego e renda para setores diretamente e indiretamente ligados a suas atividades.

O'Brien (2014) ressalta o papel relevante do trabalho imaterial a partir da modernidade, mesmo para setores ainda geradores de bens materiais, que já dependem de tecnologia da informação, por exemplo, para gerir sua produção. Para o autor, o conhecimento tornou-se capaz de gerar valor econômico, então o trabalho imaterial substitui o trabalho físico como parte central do trabalho produtivo, criando

oportunidades para uma nova divisão do trabalho e novas atividades econômicas, incluindo a economia da cultura. Essas novas formas de economia trouxeram novas formas de gestão, criação de políticas públicas e governabilidade na Grã-Bretanha moderna, ao mesmo passo que os países centrais, que compreenderam o novo papel que o conhecimento e os bens simbólicos culturais desempenham na economia e no jogo de poder, em busca da hegemonia, no mundo globalizado, e a produção audiovisual tem papel central na nova indústria cultural (POLI, 2018).

Segundo Karina Poli, que traz uma perspectiva histórica sobre a compressão da economia cultural e a consequente criação de políticas públicas direcionadas ao setor, essa nova Indústria Cultural, superada a noção da Escola de Frankfurt acerca da mera mercantilização da arte, era agora vista de forma crítica, uma vez que era impossível negar sua expansão e relevância. Para a autora, esse novo entendimento:

apresenta diversas maneiras para entender o processo crescente de valorização das atividades culturais pelo capital. Essa proposta teórica surge no contexto histórico das políticas governamentais de democratização cultural, entre 1970 e 1980, e a ideia de o Estado defender a diversidade cultural confrontada com a lógica comercial de um mercado em via de internacionalização. (POLI, 2014, p. 216 *apud* MATTELART, 2003, sem paginação)

Foi então que, com esse novo entendimento de que cultura e economia não precisavam ter uma relação negativa, as ações governamentais de subsídios públicos para a cultura e a criação de programas de incentivo para a participação da iniciativa privada foram ampliados. A cultura ganha lugar garantido na agenda dos governos, agências, bancos e ONGs na Europa. Com a crescente hegemonia cultural norte-americana através dos grandes conglomerados de comunicação e entretenimento global, o continente Europeu viu nas políticas culturais e protecionistas, como por exemplo a cota de tela, a forma de resistir culturalmente além de proteger e fortalecer o seu mercado interno (POLI, 2014). Dessa forma, “políticas públicas deveriam olhar com mais atenção para o potencial de geração de renda, ocupação e valorização social de artistas e artesãos, produtores de bens e serviços portadores de valores simbólicos.” (VALIATI *et al*, 2017, p. 12), especialmente para desenvolvimento econômico e social local, como veremos mais adiante.

Esse novo modelo econômico traz resultados palpáveis para as nações que investem em indústrias criativas, segundo o relatório da Firjan desde 2014 a porcentagem do PIB brasileiro da Indústria Criativa tem girado em torno de 2,62%,

com pequenas oscilações. Seu pico foi em 2015 (2,64%) e em 2017 o PIB Criativo representou 2,61%¹ de toda a riqueza gerada em território nacional. Com isso, a Indústria Criativa totalizou R\$ 171,5 bilhões em 2017 (FIRJAN, 2018). Em relação ao setor audiovisual, segundo Cruz (2015):

O mercado audiovisual é composto de uma cadeia de valor que perpassa vários segmentos. A cadeia é complexa e tem impacto significativo sobre diversos segmentos econômicos, complexificando a análise, da mesma forma que permite que o setor seja dinamizado pela afluência de fluxos monetários. Partindo do agregado da economia criativa no mundo inteiro, tem-se que o valor total é estimado em US\$4,7 trilhões ou mais de duas vezes o PIB brasileiro. Dentro da economia criativa, o setor audiovisual gera, no mundo, segundo o European Audiovisual Observatory (2015), US\$400 bilhões por ano, cerca de R\$1,6 trilhão. O mercado, contudo, continua concentrado em três regiões: 68,8% nos EUA; 15,4% no Japão; e 11,4% na Europa. (p. 105)

Em Pernambuco, a porcentagem do PIB criativo subiu de 1,7% em 2015 para 1,9% em 2019. Partindo dessa compreensão de que a economia criativa e da cultura é essencial para o desenvolvimento econômico e social das localidades, inseridos no mundo globalizado e tecnológico de intensas modificações, em Pernambuco os profissionais do setor, a sociedade civil, e o governo estadual, se organizaram para criar um fundo de fomento à cultura do estado. O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura¹ tem modelo de gestão compartilhada, que envolve a secretaria de cultura do estado a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), instituições culturais, entidades da sociedade civil representativas da classe artística e produtores culturais. Criado em 2002 através da lei 12.310 e com o primeiro edital lançado em 2003, o fundo público recebe recursos oriundos da arrecadação de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) pelo Governo do Estado e destina-os ao financiamento direto de projetos artísticos e culturais por meio de seleção pública. Antes, o investimento à cultura em Pernambuco era feito de forma indireta, através de incentivos fiscais, onde as empresas escolhiam quais projetos financiar. Isso acabava deixando vários projetos de fora, mesmo os que recebiam aprovação para captação, por não serem considerados adequados ao perfil que os patrocinadores buscavam. Esse novo modelo permitiu a democratização para o do fomento e acesso à cultura, através de seleção feita por agentes envolvidos com o

¹ GOVERNO DO ESTADO DO PERNAMBUCO. **FUNCULTURA**, Pernambuco, sem ano. Site oficial do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/>> Acesso em 25 nov. 2020.

setor cultural e difusão dos bens culturais produzidos. Em 2007 foi criado o edital FUNCULTURA Audiovisual, a partir da ampliação feita pelo o Governo de Pernambuco da destinação de recursos para o FUNCULTURA, definindo verbas por linguagens e estimulando a circulação das ações culturais pelas diversas regiões do Estado.

É importante ouvir os relatos de produtores pernambucanos nesse sentido, ao falarem sobre o impacto direto que o investimento em cultura e formação, em especial do FUNCULTURA Audiovisual, se dá em suas vidas pessoais, na de seus colegas profissionais e nas populações locais onde os filmes são produzidos. Segundo Mannuela Costa, em entrevista:

[...] se não existissem as políticas públicas, não tivesse FUNCULTURA, talvez eu não tivesse a quantidade de oportunidade que eu tive pra produzir. Talvez eu não tivesse assistido algumas formações do CANNE – Centro de Aperfeiçoamento Audiovisual Norte e Nordeste, que era da Fundação Joaquim Nabuco, que fez uma grande formação no norte e Nordeste inteiro de muitos profissionais que foram da minha geração. O FUNCULTURA também possibilitou a oportunidade de novos entrantes locais, e à medida que esses filmes começaram a circular esses profissionais começaram a trabalhar com outros projetos fora de Pernambuco. Então eu avalio que é muito difícil dizer que o impacto do investimento na cultura e no audiovisual é pequeno, e que veio em Pernambuco, 70% do Funcultura. E isso também organiza do ponto de vista da sociedade civil e das entidades representativas, uma participação política mais forte desses profissionais na criação, manutenção e avaliação das políticas públicas, então de uma maneira geral minha carreira pôde se tornar mais profunda e ter uma abrangência maior em função da criação de oportunidades de trabalho. Senão eu não poderia talvez ter ficado aqui o tempo que eu fiquei, talvez eu teria saído mais cedo. Eu acabei montando uma produtora, pra poder ter mais estrutura e fazer as coisas do jeito que eu queria. Talvez sem essa perspectiva de ter um fundo que funcionasse e sem vislumbrar o mercado de trabalho talvez eu tivesse ido pro Rio, pra São Paulo, pra Belo Horizonte, enfim, pros lugares que tinham uma estrutura de produção mais bem montada. Do ponto de vista de nenhum investimento ser sozinho, dele acabar criando um sistema organizativo da cultura, do audiovisual, que além do CANNE teve o nascimento do próprio curso de audiovisual da UFPE, que veio de uma demanda que já existia, porque eu fiz publicidade, Kleber (Mendonça) fez jornalismo, Gabriel (Mascaro) fez radialismo, Marcelo Pedroso fez jornalismo, Marcelo Lordello, que trabalha comigo em vários filmes, fez publicidade, outros produtores trabalharam com publicidade também. A gente acabou fazendo cursos de comunicação, cursos de arte, pessoal que veio das artes cênicas, de artes visuais, e foi fazer cinema por uma identificação com o tipo de produção. Então hoje, a própria presença do curso de cinema acaba profissionalizando também o setor, e a própria UFPE tem cadeira fixa no conselho consultivo do audiovisual. Então talvez eu também não fosse professora da UFPE se eu não tivesse ficado aqui e me especializado em produção, entende? Na verdade, pra mim está tudo ligado²

² Mannuela Costa, via entrevista realizada pela autora, 2020.

Podemos perceber que o investimento em cultura possui a característica muito positiva de nunca envolver apenas o produto fim, a obra em si. Ele traz consigo a criação de toda uma rede organizacional e de profissionalização dos realizadores, produtores e técnicos, que no caso de Pernambuco desde 2007 veio se estabelecendo a partir do FUNCULTURA Audiovisual, o que fez também com que os produtores fossem alçados para as esferas federais e internacionais do fomento e distribuição de filmes. Para Marcos Carvalho, a sua carreira também está estritamente ligada a esse Fundo, como podemos perceber em:

Acho que a existência de políticas públicas para o audiovisual tem uma contribuição muito grande para a minha carreira e dos demais profissionais do audiovisual em Pernambuco. Sem esse incentivo a gente teria enfrentado uma dificuldade gigantesca. A gente vê de forma muito plausível a importância dessa estrutura orçamentária para poder realizar bem, sentimos isso bem na pele a cada realização, quando você dispõe desses recursos. A gente pode investir em equipamentos etc. Muitos dos resultados que temos estão relacionados a esse incentivo.³

Marcos também relata na entrevista as suas impressões sobre o impacto que a realização de um dos seus filmes trouxe para a população de Exu, no sertão do Araripe, demonstrando como o investimento em cultura, nesse caso na produção de um longa-metragem, não impacta somente os produtores, profissionais diretos e público interessado, mas também toda a rede das comunidades locais onde esse filme é gravado:

A execução do 'Légua Tirana', que foi nosso primeiro longa em que conseguimos efetivamente recursos para a produção (através do FUNCULTURA), foi de uma movimentação gigantesca. Eu estou impactado pelos retornos que essa realização levou para a região do sertão do Araripe, que por incrível que pareça é a região que tem os menores índices de desenvolvimento humano aqui do estado. E a realização que a gente teve lá em Exu, que o filme foi todo rodado lá na chapada do Araripe, foi de um impacto tão grande e eu fiquei tão feliz com o retorno que essa realização pode dar em relação a contratação de pessoal local. O figurino por exemplo a gente realizou todo e foram contratadas várias costureiras pra dar conta. Teve mais de 120 conjuntos de figurinos pro elenco, foi confeccionado inteiro pro filme. A gente fez também reforma nos casarões, porque foi um trabalho de época. Enfim, houve tanto retorno do valor do orçamento, marceneiros, pedreiros, costureiras, contratamos tanta gente e o pessoal ficou tão feliz de participar da obra, que também tinha uma relação com a temática local, e esse retorno que ficou foi tão forte que se a gente tivesse uma produção mais frequente isso seria realmente incrível. Porque existe essa coisa, é tão relativo essa quantidade de produção realmente em relação ao eixo Rio x São Paulo, e essa movimentação que isso gera nas comunidades e pros profissionais, então sem os editais a gente praticamente não consegue desenvolver, e o retorno que ele gera realmente é muito grande. E pra uma região que não tem nada, essas coisas quando surgem tem uma espécie de

*brilho, uma movimentação tão massa e retornos tão incríveis que são tão valorizados pela população local, justamente também pela ausência de outras movimentações nesse sentido.*³

Como Marcos salienta, esse tipo de investimento, mesmo que pequeno, em um local como o interior de Pernambuco traz uma movimentação financeira e social grande, onde toda uma comunidade se dedica à realização de uma obra artística. Também é importante observar que a população também se relacionou com a temática do filme, tendo a oportunidade de participar de um filme em que eles veem sua cultura e seus modos de vida representados. Marcos também desenvolve um trabalho de formação, chamado *Cinema no Interior*, onde ele e outros profissionais do audiovisual promovem cursos de fotografia, roteiro e atuação nas cidades do interior do Brasil. Marcos destaca que os antes alunos do projeto tiveram a oportunidade de trabalhar no longa-metragem e darem seus primeiros passos no que poderia vir a ser uma profissionalização na área, demonstrando como é importante que o investimento em cultura seja multilateral:

*A gente teve um aproveitamento muito grande de pessoas que já estavam envolvidas com o projeto de formação, tudo isso foi pensado pra nossa realidade orçamentária. Foi um filme de certa ousadia em termos de tamanho de produção, eu vi isso quando a gente apresentou o projeto em feiras e quando a gente falou o tamanho do orçamento eles ficaram chocados com o que a gente conseguiu realizar. Eu levei o material de bastidores que a gente registrou em torno desse trabalho e houve uma movimentação muito bacana e um aproveitamento bem bacana também das pessoas que tiveram vínculo com o Cinema no Interior (projeto de formação), muitas pessoas realmente dando os seus primeiros passos, e um aproveitamento muito grande do elenco já numa perspectiva profissionalizante. Aproveitamento também do pessoal dos centros socioeducativos, que a gente tinha uma vontade enorme de inserir um número até maior se possível de jovens em processo de ressocialização. Mas tudo isso foi graças a esse acesso ao edital, sem isso nada teria acontecido.*⁴

³ Marcos Carvalho, via entrevista realizada pela autora, 2020.

⁴ Marcos Carvalho, via entrevista realizada pela autora, 2020.

3. Discussão sobre as políticas públicas existentes e acessadas pelos produtores pernambucanos, a importância de sua criação e como os produtores avaliam suas dificuldades e possíveis melhorias.

Segundo Karina Poli, o avanço das políticas culturais em décadas recentes deslocou o centro da atenção de escalas nacionais e regionais dos países da Europa para escalas locais, “as narrativas das identidades nacionais reconhecem as multiplicidades culturais inseridas nos espaços urbanos ou rurais.” (POLI, 2014, p.221). O mesmo fenômeno pode ser observado na experiência do cinema em Pernambuco, em que o governo, aliado a sociedade civil e ao mercado cinematográfico nacional, reconhece a importância da sua existência e do investimento para que ele venha a prosperar. É a criatividade, inovação e cultura sendo utilizada como recurso de desenvolvimento local, inclusive para as diversas sub-regiões do estado. Ainda dentro da perspectiva da inovação das políticas culturais traçada por Poli, podemos criar um paralelo sobre a cadeia produtiva e organização e mercado audiovisual em Pernambuco, pautados na ideia de diversidade, democratização do acesso, diminuição de desigualdades, inovação e cooperação entre os produtores e realizadores, atores sociais e econômicos. Segundo a autora:

Os discursos das políticas culturais, com o surgimento da ideia de diversidade cultural, encontraram na perspectiva das escalas locais a possibilidade de implementar projetos de impacto social. O campo da Economia Cultural e Criativa hoje se constitui através das práticas de seus agentes e de suas relações com as dimensões políticas e econômicas. Os agentes se organizam em comunidades e se envolvem em processos de criação de significados individuais e coletivos. A participação cultural ativa como valor do engajamento atua como motor do crescimento em pequenas escalas locais. (POLI, 2014, p. 227)

Tais características possibilitaram o cinema pernambucano existir em meio a grandes dificuldades, tanto no âmbito regional quanto nacional. Dentre elas está a concentração da Indústria Cultural e Audiovisual no eixo Rio x São Paulo. De acordo com o mapeamento da Indústria Criativa da Firjan, São Paulo e Rio de Janeiro possuem PIB criativo de 3,9% e 3,8% respectivamente em 2017, comparados aos 1,9% de Pernambuco, e continuam concentrando o mercado de trabalho criativo com 328,7 mil trabalhadores em São Paulo e 88,9 mil no Rio de Janeiro, que juntos correspondem a 50% dos empregos criativos de todo o país (FIRJAN, 2019). Na área da indústria criativa de mídias, que engloba o mercado audiovisual e editorial, os

empregos formais em 2017 eram de 26,9 mil em São Paulo e 9,2 mil no Rio de Janeiro, enquanto em Pernambuco eram de apenas 2,7 mil (FIRJAN, 2018). Segundo Cruz:

No período de 2008 a 2015, a produção e o lançamento de filmes no Brasil ficaram concentrados, principalmente, nos estados do Rio de Janeiro (340 filmes lançados, o equivalente a 42,9% da produção nacional) e São Paulo (286 filmes lançados, o equivalente a 36,1% da produção nacional). [...]. É característica da produção audiovisual cadastrada na Ancine a concentração nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Os principais benefícios referentes à concentração geográfica se devem a economias externas de escala. A concentração geográfica leva à clusterização, que, por sua vez, diminui o custo médio de produção das empresas produtoras por três vias: mercado de trabalho especializado, rede de serviços especializados, e transmissão de conhecimento e inovações. O maior custo da concentração é o baixo desenvolvimento de potenciais clusters de empresas do setor em áreas com potencial. (Cruz, 2017, p. 110).

O relatório da Firjan apontou também a tendência à 'pejotização' como relação de trabalho no mercado audiovisual, que consiste em na substituição da mão de obra de pessoas físicas pela contratação de profissionais autônomos na figura de pessoas jurídicas, detentores de empresas sem vínculos empregatícios. Segundo o relatório:

O processo de pejotização traz diversos impactos para o trabalhador e para a empresa. Por se tratar de um regime sem vínculos empregatícios, o custo da empresa é reduzido e há maior liberdade/flexibilidade para o trabalhador - que pode atuar para diversas empresas, obter alíquotas diferenciadas de Imposto de Renda e conseguir remunerações mais altas. Em contrapartida, a pejotização representa maior instabilidade, na medida em que garante menos direitos ao trabalhador, que deixa de possuir um vínculo formal e todos os benefícios a ele atrelados. (FIRJAN, 2019, p. 14).

De fato, Poli aponta que essa tendência a relação de trabalho mais flexível não é só no Brasil, mas uma característica do setor sobretudo em países em desenvolvimento. A mão de obra é formada especialmente por microempreendedores, freelancers, empreendedores individuais, com grande índice de informalidade. As produtoras independentes são constituídas principalmente por pequenas e médias empresas, que normalmente sobrevivem dos projetos que aprovam e conseguem captar recursos para a produção. Segundo Mannuela Costa, em Pernambuco as produtoras são compostas basicamente de pequenas empresas com até seis funcionários além dos sócios. Essas empresas, em sua maioria descapitalizadas, quando porventura tem a sua cadeia de produção interrompida, pela falta de oferta de um edital ou diminuição do valor disponível, por exemplo, tem toda a sua estrutura comprometida. Sem o financiamento público ao audiovisual o destino

dessas pequenas e médias produtoras é fechar as portas. Cruz descreve os recursos disponíveis para o financiamento audiovisual no Brasil em três tipos, são os

[...] recursos privados (como recursos próprios, licenciamentos e prestação de serviços, entre outros), recursos públicos diretos (como FSA e outros editais), e recursos públicos indiretos (como o artigo 1º A e outras leis de incentivo estaduais e municipais). Os recursos captados para financiar a atividade audiovisual se diferenciam com relação ao risco e ao potencial de retorno sobre a comercialização do produto audiovisual. Nesse sentido, as fontes podem ser classificadas em três tipos, que levam a comportamentos diferentes por parte da produtora: capital de empréstimo, capital dos sócios ou associados, e recursos não reembolsáveis. O financiamento para a produção audiovisual não publicitária no Brasil tem, na grande maioria dos casos, participação de recursos públicos, tanto retornáveis quanto não retornáveis. (CRUZ, 2017, p. 108).

Ainda segundo a autora, em praticamente todo o mundo a indústria do audiovisual recebe subsídios diretos ou indiretos. Entre 2008 e 2014 a maior parte do investimento ao audiovisual no Brasil foi feita através do fomento indireto, totalizando 78% dos recursos públicos no período. O financiamento feito através do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) vem crescendo ano após ano, sendo 26,8% dos recursos federais destinados ao audiovisual no ano de 2014. (CRUZ, 2019)

O FSA foi criado em 2007 e trata-se de um novo mecanismo de estímulo ao mercado audiovisual, em que o estado assume controle direto das políticas públicas ao estabelecer linhas de ação e selecionar diretamente os projetos através de editais (IKEDA, 2015). Segundo Marcelo Ikeda “através do FSA há a proposição de uma nova estrutura programática, que visa ao desenvolvimento articulado e integrado do cinema e do audiovisual brasileiro, estimulando toda a cadeia produtiva, por meio dos diferentes segmentos de mercado” (IKEDA, 2015, p. 1975). A principal fonte de receita do FSA é a CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, oriunda da própria atividade audiovisual. O FSA opera alocando os recursos segundo linhas de ações específicas, priorizando determinados segmentos em que o investimento é considerado mais urgente. Uma dessas linhas é a de Arranjos Regionais, que possuía a intenção de destinar pelo menos 30% dos recursos do FSA para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste ao perceber as diferenças regionais no setor audiovisual.

Mannuela Costa, descrevendo como ela avalia a situação do fomento ao audiovisual em Pernambuco nos últimos 10 anos, fala também sobre como foi a experiência do FUNCULTURA Audiovisual com os Arranjos Regionais do FSA.

Avalio como positiva o fomento ao audiovisual em PE nos últimos 10 anos, porque a gente teve grandes evoluções, inclusive financeiras. Em 2013 chegaram os arranjos regionais do FSA que deram um impulso grande na produção local pras produtoras que tinham uma possibilidade de trabalhar com projetos que atendiam as determinações da ANCINE de cunho comercial, que eram TV e longa-metragem, isso possibilitou também o maior investimento em outras categorias locais, que o FSA já não investe, que é o caso de curtas, de festivais, de curso de formação, enfim, todas as outras categorias, que havendo o investimento do FSA nas “categorias mais caras” possibilitou o investimento em outros projetos, beneficiando mais gente, e isso é bem positivo. Nos últimos três anos, 2017 pra cá, tem sido um certo aperreio, primeiro porque houve um imbróglio grande entre o FUNCULTURA e o FSA, que eles não se entendiam por causa da mudança de gestão da ANCINE e do comitês gestor do FSA, que eles não entendiam o edital da mesma forma, não liam o edital da mesma forma, então uma série de procedimentos que eram de praxe pro FUNCULTURA deixaram de ser, enfim, isso ocasionou, por exemplo, os dois editais terem sido atrasados, de 2017/2018 e 2018/2019, que foram lançados juntos praticamente, com mões de diferença de um pra outro, e sem o aporte do FSA. Então isso provocou um baque, um edital que era pra ser da importância de 22 milhões de reais, foi de 9 milhões. Foi uma diferença muito grande que gerou um impacto econômico pro setor local. A gente tem que pensar que mesmo quando a gente contrata pessoas de outros estados a grande circulação de verba acaba sendo no estado. Foi ruim pros produtores e pro FUNCULTURA, porque a gente deixa de ter uma regularidade um volume de investimento, além de ter paralisado o setor por mais de um ano, um ano e meio, porque em um ano a gente faz o projeto, no outro que a gente vai executa-lo, quando não até depois, em função do processo de seleção, divulgação e mais seis meses pra contratação. Além de terem sido atrasado projetos que foram aprovados pelo arranjo regional até 2016 por causa dessa mudança de entendimento do que é contrapartida, exigências de contrapartidas, de que os termos de compromisso assinados não garantiam, no entendimento do FSA, um investimento, uma contrapartida, do ente local, e eles começaram a exigir o desembolso, então essa mudança de entendimento da legislação da própria ANCINE que vinha sendo de uma forma pra outra dificultou também os projetos que já tinham sido aprovados no ano anterior ainda com o aporte do fundo setorial.⁵

Marcos Carvalho foi um dos produtores que teve o seu projeto aprovado nos arranjos regionais em 2016, mas que ainda não conseguiu acesso ao valor para produzi-lo. Em meio a isso, podemos ver como o setor em Pernambuco ainda é frágil necessitando de uma atenção especial do Estado, principalmente no sentido de manter os empregos gerados a partir da cadeia de produção e a possibilidade dos filmes pernambucanos continuarem sendo produzidos e exibidos mundo a fora. Nesse sentido, Mannuela Costa complementa:

Então assim, vamos dizer que até três, quatro anos atrás a gente tinha estabilidade, possibilidade de crescimento e de que as produtoras criassem um portfólio, um catálogo, que é o ideal que a gente tenha uma série de

⁵ Mannuela Costa, via entrevista realizada pela autora, 2020.

produtos em fases diferentes, e isso afetou completamente a estabilidade do setor no estado e o desenvolvimento das produtoras locais. Então até 2016 a gente tinha um cenário e a partir de 2016 outro, mais complexo, mais incerto e mais instável mesmo pra quem já tinham aprovado projeto e pra quem já tinha projeto em andamento. [...] Isso prejudica o setor inteiro, não só os produtores, mas a ponta da cadeia, os técnicos, assim como os mediadores que são os exibidores. No ponto de vista de PE a gente ainda tem certeza de um diálogo, ainda que difícil, ainda que politicamente não haja uma vontade de investir mais, de cobrir esse valor faltante do FSA, devido a uma crise econômica nacional que diminuiu a arrecadação dos estados, e ainda na situação da crise sanitária causada pela pandemia. Com o FUNCULTURA a gente tem uma garantia, a gente tem uma lei, um acordo político de um entendimento de que é necessário continuar investindo nisso, mas ao mesmo tempo a gente tem o cenário nacional que é pouco propício a esse investimento.⁶

Uma vez que o FUNCULTURA e o FSA são as principais fontes de financiamento dos seus projetos, segundo Mannuela Costa, um enfraquecimento de um desses elos gera perdas terríveis. A utilização do FSA, por exemplo, era uma forma de driblar a dificuldade em conseguir financiamento através de leis de incentivo. Para a produtora:

O acesso às leis de incentivo tem sido difícil, a gente chegou a tentar antes mesmo do Funcultura Audiovisual, a gente já havia aprovado projeto na Lei Rouanet, mas é difícil captar porque as empresas que financiam estão sediadas no Rio e São Paulo, e a gente não queria terceirizar essa captação e entendemos que era mais complexo. Chegamos a nos inscrever em alguns editais do BNDS e Petrobrás, mas sem aprovação. Esses dois trabalhavam coma Lei Rouanet e com a Lei do Audiovisual. [...] Se não forem editais abertos, as chamadas públicas, que era o que faziam a Petrobrás, o BNDES, a própria Oi fez muitas vezes através da lei Rouanet, outros investidores, é difícil acessar porque o centro decisório das empresas que podem financiar via Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet estava fora do Nordeste. Outra questão é que a maioria das empresas em função do histórico da SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, que foi criada na década de 70 no processo desenvolvimentista brasileiro, tinha o entendimento de que o Nordeste precisava de incentivo para desenvolver indústria de base, de comércio e circulação, para criar outras oportunidades econômicas pro Nordeste. Então a maioria das empresas que vieram se instalar aqui tinham muitos incentivos fiscais, então elas já estavam com redução de IR, e não era possível investir.⁶

⁶ Mannuela Costa, via entrevista realizada pela autora, 2020.

4. Considerações Finais.

Em 2007, primeiro ano do segundo governo do presidente Lula, Jom Tob Azulay escreveu que, desde 1990 até então, tinha se dado início à

[...] luta pela implantação de uma estratégia de desenvolvimento do cinema nacional, a partir da ideia de que proporcionar cultura à sociedade é tão importante quanto proporcionar bens e serviços básicos à população, além de dar ao País uma visão global necessária para que o desenvolvimento econômico se torne verdadeiramente humano. E, diante dos riscos trazidos pelos novos desafios da época – globalização e novos paradigmas tecnológicos –, principalmente quanto a graves desigualdades e exclusões sociais, uma estratégia capaz de gerar valores orientadores da sociedade na criação de políticas capazes de minimizá-los. (AZULAY, 2007, p. 3590).

Hoje em 2020 percebemos que muitos avanços aconteceram, mas também muitos retrocessos. Se nos governos Lula e Dilma o Brasil possuía uma Agência Nacional do Cinema (ANCINE) em vias de aperfeiçoamento e desenvolvimento, hoje temos uma instituição que se mostra frágil perante a ideologia do atual governo Bolsonaro. Se antes estávamos preocupados em tornar o fomento e o acesso ao cinema nacional mais democrático, regionalizando-o, tornando-o plural às vozes das mulheres, negros, índios, LGBTQs e populações das periferias, hoje temos que lutar para que o atual modelo, ainda excludente, seja mantido para que nosso cinema possa pelo menos existir. Essa luta de uma parte do setor onde o cinema como indústria cultural traga desenvolvimento econômico, mas aliado ao desenvolvimento humano e social das localidades que deixam de apenas consumi-los, mas também de produzi-los e distribuí-los, participando ativamente da cadeia econômica e tendo oportunidades de trabalho e renda, continua sendo atual e continuará a ser mesmo nos governos de esquerda que o Brasil possa vir a eleger, pois os desafios econômicos e institucionais e a pressão do mercado internacional continuarão sendo grandes.

Do ponto de vista prático, se também tivemos alguns avanços nos últimos governos Lula e Dilma de um tempo pra cá também tivemos retrocessos. Falta algo básico para que a tomada de decisão dos gestores seja efetiva de acordo com os princípios da administração pública, dados. Mannuela Costa aponta que primeiro para criar e avaliar política pública no Brasil deveríamos voltar a ter o Sistema Nacional de Cultura. Segundo Mannuela:

Primeiro a gente tem que voltar uns 10 anos, tem que voltar o Sistema Nacional de Cultura. Novamente, ele não era só um sistema de alinhamento de ação do que competia ao município, estado, e ente federal em termos de investimento e regulação do setor, porque o estado não serve só pra fomentar, ele serve também pra regulamentar e fazer a regulamentação do mercado, das relações de trabalho, da segurança e assistência social dada a esses trabalhadores, mas tinha também a questão do desenho, identificação, mapeamento e criação de indicadores. É muito difícil fazer política pública em cima do que eu acho que é a necessidade cultural de uma determinada população, e a gente estava começando a reunir e a criar uma certa regularidade de indicadores do setor, sobre os quais as políticas poderiam ser baseadas, a gente pode discutir em cima de dados, e aí desde 2010 ou 2011 não se faz pesquisa de IPEA, IBGE dos indicadores dos estados e municípios.⁷

Com o Sistema Nacional de Cultura o gestor cultural poderia traçar a política pública em cima de dados reais sobre a vida da população, além de analisar se essa política estaria cumprindo o seu papel social. Essa não é uma demanda apenas do setor cinematográfico, mas do setor cultural como um todo.

Além disso, Costa salienta a importância dos estados e municípios como entes primeiros para participação social na política cultural. Estamos muito focados na legislação de esfera nacional para o cinema, mas é importante verificar que em Pernambuco a iniciativa partiu da participação popular e do governo do estado. Costa também verifica a necessidade de se investir na capacitação dos gestores e de condições onde eles possam de fato pensar políticas públicas efetivas, como fazia o Sistema Nacional de Cultura. Para ela:

[...] acho que município e estado continuam tendo, sempre tiveram, papel fundamental no desenvolvimento, circulação e produção cultural e artística. A política cultural tem que ser feita da base para cima, do município pra esfera nacional. A gente tinha começado a evoluir com a participação social, com os conselhos municipais, estaduais e conferências de cultura que traziam efetivamente a possibilidade de fazer um diagnóstico porque tinham as propostas do setor que eram levadas do município para o ente federal e tinha uma intenção de capilaridade. Então primeiro a gente tem que entender que a cultura precisa ser capilar, que tem que ter essa representação e esse senso de governabilidade e governança que deve vir do município pro ente federal, nessa ordem. Se não fossem os municípios e o estado talvez a gente estivesse completamente parado em relação a audiovisual e a cultura, então continua sendo muito importante a participação deles, e ao mesmo tempo demonstra a fragilidade do próprio governo municipal e estadual, que a maioria não tem sequer um cadastro, e tá aí a dificuldade de se fazer a distribuição de renda via lei Aldir Blanc. A pandemia escancarou a fragilidade das cadeias e das políticas, e o despreparo dos gestores de fazerem política e de agirem com urgência. Estamos há sete meses parados e muita gente precisando sobreviver. Primeiro teria que ter formação dos gestores, segundo efetivamente a participação, não só de Pernambuco, mas do Brasil como um todo, da sociedade civil organizada, setorial de cada linguagem, na

⁷ Manuela Costa, via entrevista realizada pela autora, 2020.

formulação das políticas. E terceiro a coragem dos estados e municípios de levarem essas demandas pro ente federativo. Sem esse entendimento dificilmente a gente vai conseguir que as pessoas tenham acesso e consumam cultura, e que isso se torne um hábito da população e quica um dia talvez o estado possa se retirar mais no processo de investimento na cultura.⁷

De fato, o cinema do estado de Pernambuco só se desenvolveu e criou uma cadeira de produção relativamente estável a partir do interesse dos agentes civis do setor e do governo do estado, que destinou uma verba específica para a produção de filmes em Pernambuco, trazendo bons resultados ao estado e colocando-o no circuito cultural internacional. Se hoje é possível ter essa experiência como um modelo ou exemplo a seguir foi devido à ação do estado e da população. Costa também menciona as fragilidades da governança, mas tais fragilidades apontam também caminhos e soluções a serem tomados para que a gestão seja fortalecida e a participação popular ampliada, de modo que isso seja formulado pelos estados e municípios brasileiros e levado ao ente federal em busca de mudanças e melhorias para o setor. Vale salientar que essas melhorias precisam ocorrer não somente em Pernambuco, mas também em todo o meio audiovisual e cinematográfico brasileiro.

Do ponto de vista global, para Canclini (2004), nos debates de globalização está surgindo a preocupação de organizar a diversidade de outros modos. É alarmante que as majors, em sua maioria americanas, ditam o cinema que se é consumido pela maior parte das populações de diversos países, dificultando o acesso às suas próprias culturas (CANCLINI, 2004). Paralelo a isso, cineastas, produtores e gestores culturais também estão se organizando fora de suas fronteiras, travando acordos de coprodução com outros países. O programa Ibermedia é um bom exemplo dessa organização citado por Canclini. Dentro do cinema pernambucano, filmes como *Aquarius*, *Boi Neon*, *Divino Amor* e *Bacurau* foram desenvolvidos através de coproduções internacionais, mostrando que para driblar as dificuldades impostas pela hegemonia norte-americana os demais países podem cooperar entre si, também entendendo que a diversidade cultural promovida por tais filmes é importante para a cultura e bem estar social a um nível global.

REFERÊNCIAS

- AZULAY, T. J. Por uma política cinematográfica brasileira do século XXI. *In*: MELEIRO, A. (Org) **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. v. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Ebook. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/dp/B00QKJZPBE/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1> Acesso em: 20 mai.2020.
- BERNADET, J. C. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 336 p.
- CANCLINI, N.G. **Diferente, Desiguales e Desconectados: Mapas de la Interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004. 223 p.
- CRUZ, O. Panorama geral do mercado audiovisual brasileiro. *In*: VALIATI, L; FIALHO, A. (Org) **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017. 202 p.
- GATTI, A. P. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? *In*: MELEIRO, A. (Org) **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. v. II, América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Ebook. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/dp/B00QKJZPBE/ref=dp-kindle-redirect?_encoding=UTF8&btkr=1> Acesso em: 20 mai. 2020.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 101 p.
- GUERRA, J. R. F; PAIVA JR., F. G. Empreendedorismo Cultural na Produção Cinematográfica: A Ação Empreendedora de Realizadores de Filmes Pernambucanos. **Revista de Administração e Inovação**, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 78 – 99, jul./set. 2011.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 11. ed. 64 p.
- _____. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 480 p.
- IKEDA, M. **Leis de incentivo para o audiovisual: como captar recursos para o projeto de uma obra de cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2015. Ebook. Disponível em <https://www.amazon.com.br/Leis-incentivo-para-audiovisual-recursos-ebook/dp/B013HBLVTW/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=ÅMÅŽÕÑ&dchild=1&keywords=Marcelo+ikeda&qid=1592665367&s=digital-text&sr=1-1> Acesso em: 20 mai. 2020.
- O'BRIEN, D. **Cultural policy: management, value and modernity in the creative industries**. Nova Iorque, Routledge, 2014. 178 p.

POLI, K. Economia cultural e criativa: uma perspectiva histórica para compreender a formação do campo na modernidade. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 00-00, jan./jun. 2018.

REIS, A. C. F. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Barueri: Manole, 2006. 250 p.

VALIATI, L; MIGUEZ, P; CAUZZI, C; SILVA, P. P. Economia Criativa e da Cultura: Conceitos, Modelos Teóricos e Estratégias Metodológicas. In: VALIATI, L; FIALHO, A. (Org) **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017. 202 p.

REFERÊNCIAS DE SITES

FIRJAN. **Mapeamento Da Indústria Criativa No Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/pages/default.aspx>> Acesso em 25 nov. 2020.

GOVERNO DO ESTADO DO PERNAMBUCO. **FUNCULTURA**, Pernambuco, sem ano. Site oficial do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/>> Acesso em 25 nov. 2020.

ANEXO I – Ficha de Entrevistas

1. Como você avalia o fomento público ao cinema pernambucano nos últimos 10 anos?
2. Quais são os editais, leis de incentivo e fundos com que você normalmente trabalha em seus projetos?
3. Como produtor fora do eixo Rio x São Paulo, você tem dificuldades para acessar determinados editais ou leis de incentivo no âmbito federal? Quais são as principais dificuldades para se produzir um filme em Pernambuco?
4. Se sim, quais as estratégias utilizadas por você para tentar driblar essas dificuldades?
5. Você avalia que a sua carreira e a dos demais profissionais do cinema pernambucano está diretamente ligada à existência ou não de políticas públicas ao setor? Quais foram os avanços identificados por você nos últimos anos nesse sentido?
6. Além da existência de políticas públicas, você vê em Pernambuco alguma característica cultural que fez com que o nosso cinema tivesse a relevância que possui hoje?
7. Do ponto de vista artístico, como você vê e pensa as obras do cinema pernambucano no ambiente cultural brasileiro, e em alguns casos, do cinema internacional?
8. Como normalmente é feita a avaliação / escolha dos roteiros que você decide produzir? É de certa forma influenciada pela oferta de editais e leis de incentivo em que determinado projeto poderia se enquadrar?
9. Como você avalia hoje a cadeia produtiva do cinema pernambucano em relação à oferta de emprego aos profissionais do setor e desenvolvimento cultural e social do estado?
10. Quais são as melhorias que você acredita que poderiam ser feitas na criação e gestão de políticas públicas do Estado ao cinema, tanto no âmbito estadual e federal?