



A barreira estético-produtiva no cinema brasileiro¹

Bruno Bueno Pinto LEITES²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

RESUMO

O trabalho é um esforço de análise do modo de financiamento do cinema brasileiro sob a luz do conceito de barreira estético-produtiva, proposto por Brittos (2004), e dos padrões tecno-estéticos popular e dos meios de financiamento (divisão elaborada e proposta neste trabalho). O primeiro corresponde àquele conjunto popularmente hegemônico, enquanto o segundo designa o padrão sobressalente dentre os agentes que financiam a produção. O trânsito do Cinema Novo nos anos 1960 foi analisado sob esta perspectiva, com o intuito de produzir reflexões norteadoras para a compreensão da realidade atual da produção cinematográfica brasileira, ambiente marcado pela pluralidade de agentes que atuam na construção desta barreira estético-produtiva.

PALAVRAS-CHAVE: padrão tecno-estético; barreira estético-produtiva; cinema; cinema brasileiro; Cinema Novo.

Introdução

O trabalho é um esforço de análise do modo de financiamento do cinema brasileiro sob a luz do conceito de barreira estético-produtiva, proposto por Brittos (2004). Trata-se de uma barreira de entrada específica do mercado de comunicação, advinda da noção de padrão tecno-estético. O padrão pode, ou não, tornar-se barreira, dependendo da imposição do seu formato no âmbito do financiamento da produção.

Proponho neste artigo a diferenciação entre padrão tecno-estético do público e padrão tecno-estético dos meios de financiamento. O primeiro corresponde àquele conjunto popularmente hegemônico, enquanto o segundo designa o padrão sobressalente dentre os agentes que financiam a produção. Há diversos interesses que contribuem para a constituição do padrão tecno-estético dos meios de financiamento, inclusive o padrão popular, e é no resultado deste conflito de tendências que se ergue a barreira estético-produtiva no cinema brasileiro.

O ciclo do Cinema Novo nos anos 1960 foi usado para problematizar a incidência da barreira estético-produtiva no cinema brasileiro. Trata-se de um período conturbado na cinematografia nacional, que iniciou com um modelo estatal

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Ciências da Comunicação na UNISINOS. Bolsista Capes. Integrante do grupo de pesquisa “Audiovisualidades” (GPAV). Graduado em Comunicação Social (UCPel/2008) e Direito (UFPel/2008). E-mail: bleites2003@hotmail.com.



descentralizado de financiamento, onde o Cinema Novo obtinha largo acesso, até findar com um modelo centrado no governo federal ditatorial, sob a predominância de um padrão tecno-estético que obrigou os cinemanovistas a fazerem concessões.

Durante o trabalho, no trato das questões teóricas e na observação do ciclo do Cinema Novo nos anos 1960, houve interlocução com o cenário atual do financiamento ao cinema no Brasil (pós-1995). O cinema feito neste período (mais especificamente o cinema de violência) será objeto da minha dissertação e, assim, constitui o interesse principal das proposições deste artigo.

Do padrão tecno-estético à barreira estético-produtiva

Os processos produtivos erguem barreiras de entrada para outros agentes interessados em produzir no setor. Não são barreiras intransponíveis, tampouco são estáticas. As barreiras de entrada estão sempre em disputa – e não há que se falar apenas em ‘mantenedores’ e ‘opositores’ das barreiras. O que se vê acima de tudo é um plano complexo de atuação de vários agentes. Às vezes nem tão hegemônicos, mas que tem interesse na manutenção da barreira; às vezes hegemônicos, mas que pretendem conduzir sua hegemonia para outros patamares.

O que interessa neste artigo é a barreira estético-produtiva, conceituada por Brittos (2004). Neste trabalho, Brittos faz dois movimentos semelhantes, partindo de premissas previamente conceituadas e propondo a existência de duas barreiras específicas da comunicação: o padrão tecno-estético pode conduzir à barreira estético-produtiva, enquanto a regulamentação determina a barreira político-institucional. Embora o autor trabalhe com foco na televisão, o conceito se presta para aplicação também em outros processos produtivos midiáticos³.

O padrão tecno-estético comporta os procedimentos técnicos e estéticos adotados pelos meios de comunicação, sobretudo na forma em que se mostram ao espectador. Tomando a definição de Bolaño (1995, p.32), o padrão tecno-estético é “uma configuração de técnicas, de formas estéticas, de estratégias, de determinações estruturais, que definem as normas de produção historicamente determinadas de uma empresa ou de um produtor cultural particular para que esse padrão é fonte de barreiras à entrada”. Trata-se, portanto, de possível fonte de barreiras, as quais, todavia, não serão

³ O próprio autor atesta a polivalência do conceito em termos de mercados comunicacionais: “considera-se que os bens culturais apresentam fortes singularidades, em grande medida estabelecidas a partir de sua relação com os públicos, o que conduz à manifestação de barreiras próprias dos mercados comunicacionais” (Brittos, 2004, p.16).



necessariamente erguidas quando da existência deste padrão tecno-estético. É preciso que haja neste padrão uma imposição de superioridade, reconhecimento que de alguma forma o adote como forma produtiva privilegiada num universo escasso de recursos.

A barreira estético-produtiva trabalhada por Brittos no texto supracitado advém de um padrão tecno-estético construído eminentemente em cotejos e disputas diretamente com o público. Daí que a construção desta barreira se dê em termos de imaginários socialmente determinados do que seja ‘de melhor qualidade’ e, portanto, mereça ser produzido: “O padrão tecno-estético, para constituir-se em barreira à entrada, deve atuar junto ao imaginário do receptor, no sentido de corresponder às suas expectativas e alimentá-las” (Brittos, 2004, p.31). Brittos pensa com foco na televisão, onde de fato parece haver uma interface produto-receptor determinante para a construção das barreiras estético-produtivas. Proponho, contudo, que no cinema brasileiro esta interface não seja isoladamente determinante, devido à presença de outros interesses que compõe a cadeia de financiamento e que distanciam a barreira estético-produtiva do “imaginário do receptor”.

* * *

O financiamento do cinema no Brasil foi historicamente marcado pela presença do Estado, cuja atuação variou de acordo com as transformações em sua própria constituição. Desde os anos 1960, tivemos uma atuação estatal efetiva mas descentralizada em órgãos municipais e estaduais antes de 1964, a centralização em nível federal de 1964 até o final da Embrafilme e, a partir dos anos 1990, a presença indireta do Estado, que gerou um específico ambiente de produção cinematográfica no país. O agente estatal opera com interesses próprios e a definição das barreiras estético-produtivas ocorre boa parte em lutas intestinas para a consolidação de tais interesses.

Atualmente no sistema de financiamento do cinema no Brasil, em conjunto com as forças estatais, estão empresas investidoras e incentivadoras. Investidoras quando aplicam capital almejando lucro com a produção do filme, ou seja, retorno com a circulação comercial do filme. Incentivadoras são as empresas que aplicam verba com o suporte dos benefícios fiscais das leis de incentivo à cultura.

A partir da retomada do cinema brasileiro, cujo marco é “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati, são raros os filmes financiados apenas por investidores.



“Linha de Passe” (2008), de Walter Salles, é um desses poucos exemplos – ainda que os recursos tenham sido eminentemente externos. Os interesses norteadores deste tipo de financiamento são específicos e se aproximam daqueles expostos por Brittos; é preciso, aqui, trabalhar um padrão tecno-estético de aceitação do público, já que a rentabilidade é a tônica decisiva no processo. Todavia, geralmente a forma de participação desses investidores ocorre coadunada com o financiamento estatal via leis de incentivo ao audiovisual, o que complexifica o quadro, agregando outros interesses, sem, contudo, e logicamente, elidir este viés mercadológico que o filme deve contemplar.

O sistema de financiamento das leis de incentivo à cultura no Brasil tem duas formas principais em nível federal – Lei Rouanet e Lei do Audiovisual –, e várias outras em nível estadual e municipal. Invariavelmente, em que pesem as diferenças entre si, o processo começa com a aprovação do projeto pelo órgão estatal competente, vinculado à União, estado ou município. E aqui já se tem uma intervenção criteriosa do Estado. Privilegiar obras com maior aceitação do público? Ou destinar recursos a filmes esteticamente experimentais, sem chances de desenvolvimento no sistema de mercado? No primeiro caso, corre-se o risco de apoiar obras cujo desenvolvimento poderia ocorrer sem recursos públicos; no segundo, o de alocar dinheiro público para uma atividade distante do próprio público. Conforme observei em trabalho anterior, um fator estruturalmente problemático na Lei Rouanet, e que pode ser estendido à Lei do Audiovisual, é a distribuição dos recursos obtidos por meio do mecenato. As leis têm o mérito de manter o Estado atuando na área cultural, mas tem o demérito de não direcionar a aplicação dos recursos no sentido de uma democrática política cultural. “A Lei Rouanet é bem sucedida no que tange à garantia do fomento à cultura: porém os resultados são insuficientes quanto à correta aplicação desse montante – que reproduz, como visto, as desigualdades do mercado (concentração nos eixos mais industrializados, apoio a projetos com mais visibilidade, entre outras)” (Leites, 2008, p.56).

Depois de autorizado pelo Estado, o produtor cultural deve buscar incentivadores privados, dispostos a alocar recursos para a obra e que receberão abatimento total ou parcial em impostos devidos ao Estado. É permitido tanto às pessoas físicas quanto às jurídicas oferecer este incentivo, porém na prática o montante significativo provém de grandes empresas, que criaram estruturas especializadas em financiamentos via leis de incentivo. Mas o que interessa neste momento é a relevância de outro fator para a constituição do padrão tecno-estético no cinema brasileiro: o



marketing, critério primário para a seleção de projetos via empresas incentivadoras. Ao filme brasileiro é exigido que se pareça boa estratégia de marketing. Ainda que seja obra de conteúdo e forma inovadoras, pode não ser convidativa em termos de marketing. E até mesmo quando tem apelo popular, é possível que não se apresente como boa estratégia, suficiente para o empresário associar sua marca ao filme. Assim, os interesses de marketing empresarial entraram diretamente na consolidação do sistema de financiamento dos filmes brasileiros pós-leis de incentivo.

Os filmes brasileiros contemporâneos transitam neste ambiente em que precisam conciliar interesses do Estado, das empresas incentivadoras e, por vezes, das investidoras. Talvez “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, seja um filme símbolo deste mosaico atuante numa única produção brasileira – barreira estético-produtiva composta de interesses divergentes, forçosamente acomodados.

Padrão tecno-estético do público e dos meios de financiamento

Existe uma diferença fundamental entre padrão tecno-estético do público e padrão tecno-estético dos meios de financiamento. O primeiro corresponde aos modelos dominantes entre o público espectador, enquanto o outro é o padrão que predomina entre os agentes de financiamento (por vários motivos, inclusive por força do padrão tecno-estético do público), e que vai de fato conformar a barreira estético-produtiva.

Na televisão, o padrão tecno-estético do público tem maior incidência na conformação da barreira estético-produtiva se comparado ao cinema brasileiro, porém, nem assim se manifesta isoladamente, haja vista a presença mediadora de diretores de produção e todo o aparato que lhes é inerente. Acontece de a Rede Globo, por exemplo, fazer experimentações tecno-estéticas com intenções diversas da busca direta pelo mercado. Não se trata de entrar aqui na intencionalidade da emissora em realizar tais produções - o que talvez se deva, inclusive, para procurar novos padrões estéticos que correspondam e/ou conformem o gosto do público. Apenas cito, a título de exemplo, as minisséries “Hoje é dia de Maria” e “A pedra do reino”, de Luis Fernando Carvalho, e “O auto da compadecida”, de Guel Arraes.

Se o padrão tecno-estético é o que conduz à construção da barreira estético-produtiva, ele tende a ser direta ou indiretamente pressionado pelo padrão tecno-estético popular. (a) Diretamente, quando o gosto do público incide necessariamente na construção deste padrão. É o caso típico do modelo comercial de televisão brasileira e



da produção de cinema feita via investidores. (b) Indiretamente, à medida que o padrão tecno-estético popular atua sobre os agentes de financiamento decisivos na construção do padrão tecno-estético dos meios de financiamento, levando-os a tomar decisões de alguma maneira orientadas por esse padrão popular. De certa forma, a incidência será sempre de forma indireta, devido ao fato de existir pelo menos um intermediador – o agente que realiza a obra. Nos casos típicos aqui elencados, há mais do que isso, uma vez que produtoras e emissoras mantêm grupos de profissionais especializados em compreender os rumos deste padrão popular para pautar as produções seguintes. Quando falo em incidência direta, refiro-me antes à orientação primária desses intermediadores – fazer produtos populares com intuito comercial –, do que em ausência dos próprios intermediadores, uma situação limite difícil de ser vislumbrada.

Vejamos alguns dos agentes essenciais na cadeia de financiamento do cinema no Brasil, sob a ótica do relacionamento com o padrão tecno-estético popular.

a) Estado: ao Estado se põe uma questão talvez permanente de atuação no cinema. O inovador em conteúdo e estética via de regra não tem o apelo de público da obra feita aos moldes de um consolidado padrão tecno-estético popular. Obras experimentais, portanto, não encontram respaldo nos moldes de financiamento via investimento. Por menor que seja o custo de um filme, é sempre elevado o suficiente para exigir considerável número de público se quiser gerar lucro para investidores. Restaria a essas obras contar com o apoio estatal, e isso não é especificidade do Brasil. Cineastas como Walter Salles, por ocasião do lançamento de “Linha de Passe”, feito totalmente com verba de investidores, e Costa-Gravas, que veio ao Brasil para o Festival de Cinema de Pernambuco/2009, atestaram o fato de que não há condições de existência para cinematografias nacionais sem o suporte do Estado. Mas, por outro lado, ao alocar verba para filmes com baixo, e não-raro quase inexistente, impacto social, e considerando que as somas necessárias para fazer cinema são quase sempre vultosas, o Estado se depara com o problema de destinar verba pública para fins não populares – elitistas, e, às vezes, sem obter o retorno almejado de inovação cinematográfica.

Qual é a solução recorrente? Unir cinema crítico-inovador e aceitação popular. Estimular a criatividade dos cineastas brasileiros sem ferir de golpe o padrão tecno-estético popular. Mas a tarefa não é simples. Certamente há alguns exemplos bem sucedidos nesse sentido, contudo, até fazer da combinação a tônica de uma cinematografia, há uma larga distância.



b) Incentivadores: o retorno para os incentivadores no cinema nacional se dá em termos de marketing. Assim, em princípio, é desejável que o filme tenha larga circulação e, portanto, um padrão tecno-estético popularmente aceito. Porém, em termos de marketing, quantidade não é qualidade, necessariamente. O padrão tecno-estético popular pode ser preterido em nome de outro que logre maior circulação em ambientes selecionados, de maior potencial econômico. Ou, ainda, que possa trazer à empresa o selo de “apoio-à-verdadeira-cultura”, onde cultura não tem a ver com o popular (aqui tido como homogêneo, chulo).

c) Investidores: A relação aqui é direta, no sentido antes apresentado. O padrão tecno-estético popular é usualmente buscado para gerar aceitabilidade comercial do filme. Neste caso, o que interessa ao financiador é a verba decorrente das bilheterias no cinema, das locações em DVD e da venda para televisão aberta e fechada.

d) Realizadores: o diálogo entre o padrão tecno-estético popular e o padrão tecno-estético dos meios de financiamento depende também dos realizadores do cinema no Brasil, de suas tendências, estilos, forma de compreensão do que seja o padrão tecno-estético popular. Recentemente, Renato Aragão foi homenageado no Festival de Gramado, gesto de reconhecimento a um dos artistas mais vistos na história do cinema brasileiro. Fatimarlei Lunardelli, em “Ô psit! O cinema popular dos trapalhões”, avalia as raízes do desprezo com que a intelectualidade cinematográfica tratou os Trapalhões e o cinema popular ao longo do século passado. Segundo a autora, o sempre tímido reconhecimento das tendências populares (p. ex., a chanchada) só ocorre depois de cessado o movimento, e o trato com o popular no presente repete os mesmos históricos preconceitos: “Enquanto produção presente, o filme brasileiro cômico, popular e pobre é considerado um cinema de segunda categoria, um objeto constrangedor para uma elite intelectual empenhada em defender um modelo determinado de cinema nacional. Mudam os tempos, mas não mudam os preconceitos” (Lunardelli, 1996, p.15). Mantendo-se ainda hoje o dito pela autora, que impacto pode ter o padrão tecno-estético popular na construção da barreira estético-produtiva no cinema brasileiro?

O Cinema Novo e a barreira estético-produtiva

O Cinema Novo levou um choque com o golpe militar de 1964 e a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966. Ainda que não tenha sido um choque imediatamente castrante, arrefeceu a intenção do grupo de construir uma política



nacionalista para o cinema brasileiro e, nos anos seguintes, obrigou o grupo a fazer concessões para vencer a barreira estético-produtiva do modelo de financiamento que se instaurou no Brasil – à exceção de Glauber Rocha, maior expoente do grupo, que obteve financiamento externo para suas produções do final dos anos 60 (“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” – 1969; “O leão de sete cabeças” – 1969; e Cabeças Cortadas – 1970)⁴.

A política estatal de cinema no Brasil do início dos anos 1960 era fragmentada nos estados e prefeituras, com destaque para a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) no Estado da Guanabara, onde o Cinema Novo obteve parte do financiamento para seus filmes incipientes. Ademais, foi na iniciativa privada de tendência nacionalista que o grupo adquiriu maior parte do seu financiamento (Ramos, 1983). A barreira estético-produtiva aqui não foi rigidamente construída de forma a excluir a estética revolucionária proposta pelo grupo, pelo contrário, certamente obteve eco na veia nacionalista desta mencionada iniciativa privada e nos então gestores do CAIC.

Deve-se ter em mente que o país vivia dividido àquela época por duas tendências estéticas, políticas e culturais de pensar o cinema: universalistas, cujo intuito era fomentar um cinema modelado pela forma hegemônica advinda dos Estados Unidos; e nacionalistas, cuja idéia era construir uma experiência cinematográfica fundada na realidade brasileira, o que geraria novos modos “anti-colonialistas” de fazer cinema⁵. A alternância dessas correntes nas esferas de financiamento determinava o padrão tecno-estético e a barreira estético-produtiva predominante e assim foi nos anos subseqüentes. A disputa não era diretamente pautada pelo gosto popular; apesar da importância do público, sua tendência não era fator único e primário de constituição da barreira estético-produtiva. Obviamente, havia uma decisiva carga política emaranhada nessas movimentações por terreno de financiamento – o que, todavia, não exclui a incidência da carga tecno-estética constante no processo. A disputa pela barreira estético-produtiva estava num primeiro momento inserida nas decisões acerca das políticas a serem

⁴ Ramos (1983, p.60/70).

⁵ A divisão não pode ser tomada isoladamente, pois a realidade da época era mais plural do que uma interpretação restritiva desta classificação pode ensejar. Anita Simis (1996, p. 261/275) argumenta que a classificação serve mais para visualizar os movimentos que se formaram em torno do processo de criação do INC: universalistas favoráveis, e nacionalistas contrários. Com as devidas reservas para o fato de não ser tomada por absoluta, a classificação será aqui adotada como ponto de vista genérico sobre a época, mais para demonstrar tendências de pensamento do que para enquadrar este ou aquele cineasta.



adotadas, para, depois, ser exercida enquanto barreira, impondo aos produtores um parâmetro tecno-estético para a realização cinematográfica.

Após o golpe de 1964, que neutralizou os planos de estatização nacionalista da esquerda reunida em torno do Cinema Novo, o grupo adotou um posicionamento curioso, que nos diz acerca da execução da barreira estético-produtiva no período: reivindicar um estado neutro, garantidor das condições de se fazer cinema sem, contudo, exigir e impedir a execução de qualquer padrão tecno-estético⁶. Sufocadas as intenções de construir um padrão nacionalista na política estatal, ao Cinema Novo restou tentar deslocar o eixo da barreira estético-produtiva das mãos do Estado, transformando-o em mero agente econômico na cinematografia nacional.

* * *

Quanto mais determinantes os intermediários entre padrão tecno-estético do público e padrão tecno-estético dos meios de financiamento, mais a construção da barreira estético-produtiva se dá em termos políticos. Num caso hipotético de definição da barreira estético-produtiva apenas pelo gosto do público, haveria esta barreira em seu estado mais isolado. Porém, estamos vendo que o cinema brasileiro é marcado pela presença desses agentes extra-espectadores, e isso faz com que a configuração da barreira se dê bastante em termos de política a ser adotada. A discussão é corrente nos dias atuais, em que há atuação efetiva dos agentes privados (incentivadores) no sistema de produção. Nos anos 1960, a disputa política não envolvia incentivadores, já que o Estado atuava de maneira direta na área.

Além dos percalços políticos, os fatores econômicos forçaram os cinemanovistas dos anos 1960 a avaliarem sua produção. Os custos de produção elevaram-se consideravelmente durante a década, em parte por força da primazia que conquistou o cinema a cores. Em suma, fazer cinema ficou mais caro. Como resultado, aumentou a pressão sobre os produtores no sentido de que as obras tivessem repercussão junto ao público e isso afetou diretamente o Cinema Novo. O movimento durante os anos 1960 tornou-se referência internacional sobre o cinema praticado no Brasil, tendo em Glauber Rocha o grande símbolo. O relacionamento com o público, contudo, foi historicamente

⁶ “Passado o período marcado pela crença na vitória do nacionalismo, período que nos momentos mais eufóricos da democracia populista chegou a gerar entre os produtores cinematográficos a concepção de que o cinema deveria ser ‘produto de governo’, os cineastas do bloco nacionalista – órfãos da burguesia e do Estado populista – são apegar-se a uma última esperança ideológica, a defesa de um ‘Estado neutro’” (Ramos, 1983, p.55).



problemático. As inovações estéticas do grupo não lograram êxito popular num primeiro momento – e, no caso de Glauber, jamais conseguiriam. Foi para vencer a barreira estético-produtiva que o Cinema Novo produziu seus dois filmes-símbolo de empatia popular na virada nos anos 1960/1970 – “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e “Como era gostoso o meu francês” (1972), de Nelson Pereira dos Santos.

No final dos anos 1960 surgiu um movimento que iria ocupar outro terreno de financiamento no Brasil, o “Cinema Marginal”. O grupo, cujos diretores de maior reconhecimento são Rogério Sganzerla e Julio Bressane, atuou longe do suporte estatal, obtendo financiamento junto a médios investidores de São Paulo (Ramos, p.67/70). Em que pese a predominância do cinema colorido, a produção marginal expoente foi em preto e branco. Trata-se de um movimento esteticamente revolucionário, gestado a partir do Cinema Novo, mas que o criticou em vários aspectos. A condição de possibilidade do Cinema Marginal foi o financiamento diferenciado que obteve, onde não figurava a barreira estético-produtiva que atuou junto aos cinemanovistas. Os marginais não disputaram intestivamente os setores estatais, como fizeram os cinemanovistas; ao contrário, optaram por um cinema independente do Estado, feito com baixo orçamento, mas com a liberdade tecno-estética que o Cinema Novo já não tinha naquele momento.

A barreira estético-produtiva aparece em dois momentos na definição da política pública de cinema: (a) em primeiro lugar, numa disputa intestina para a consolidação de um modelo a ser apoiado, e o Cinema Novo participou dessa disputa nos anos 1960, ao contrário do Cinema Marginal; e (b) quando a adoção desta política, que comporta um padrão tecno-estético que se ergue enquanto barreira, atua diretamente no sentido de selecionar as obras produzíveis. Ambas as etapas estiveram marcadas nos anos 1960 e no Cinema Novo desta época. Após não ter vingado seu modelo de gestão estatal do cinema, tampouco sua pretensão de um Estado neutro para gerir a área, o Cinema Novo se vê obrigado a fazer concessões, já que, tirando eventual financiamento externo cujo maior beneficiário foi Glauber Rocha, o grupo necessitava do suporte estatal para as produções. Os cinemanovistas em geral se vêem obrigados a disputar os espaços que se lhes abrem no aparelho ditatorial e, ao mesmo tempo, fazer concessões estéticas para não serem barrados na barreira estético-produtiva.



Miguel Pereira comenta que a atitude dos integrantes do Cinema Novo foi habilidosa durante a ditadura militar pré-AI-5, no sentido de obter financiamento, mantendo a linha original do grupo. Depois do AI-5, porém, até a segunda metade da década de 1970, a situação teria ficado mais crítica: “Com a entrada em vigor do AI-5, porém, o confronto de concessões tornou-se muito difícil e o espaço de manobra encurtou bastante. Mesmo o pequeno tempo em que Ricardo Cravo Albim passou à frente do INC não abriu novas perspectivas, pois não conseguiu o ponto de equilíbrio que imaginara ser possível” (PEREIRA, 1985, p.60). É justamente neste período problemático para o Cinema Novo que são realizados “Macunaíma” e “Como era gostoso o meu francês”, filmes fincados na tradição cinemanovista, mas com apelo popular - segundo Ramos (1983, p. 66/67), a “possibilidade-limite” de convivência do Cinema Novo com o Estado naquela altura da história brasileira. Sem descuidar que esta “possibilidade-limite” também envolvia barreiras políticas e econômicas, trata-se do modo tecno-estético que o Cinema Novo engendrou para àquela altura sobreviver à barreira estético-produtiva que lhe era imposta, sem deixar, contudo, de manter-se Cinema Novo.

Considerações finais

No anos 1960, Glauber Rocha defendeu a tese de um Estado economicista no cinema: “O INC (...) é um órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura, quando devia ser um órgão industrial independente, do Ministério da Indústria, e dirigido por economistas e não por intelectuais” (Rocha, 1981, p.154). Duas décadas depois, a Lei Sarney, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual ofereceram os elementos para um Estado economicista. A experiência no projeto demonstrou, entretanto, a insuficiência da aposta em linha puramente econômica. Neste modelo específico de lei de incentivo à cultura, o eixo decisivo da barreira estético-produtiva foi deslocado para as grandes empresas incentivadoras. O Estado abriu mão da sua força majoritária no processo decisório acerca desta barreira – os órgãos de decisão estatais no mecenato são antes formais do que materiais. A pauta de reforma da Lei Rouanet é um indicativo de que o Estado pretende reaver sua força em termos de definição das políticas públicas de cultura e dos padrões tecno-estéticos nela envolvidos. Há um desafio, evidentemente, no sentido de o Estado potencializar e pluralizar o padrão tecno-estético dos meios de financiamento – o qual, quanto mais unitário, também é mais excludente. O risco é de



que o Estado, ao reivindicar maior participação nas decisões das obras culturais incentiváveis, centralize em si as definições acerca do padrão tecno-estético dos meios de financiamento.

O cinema é minoritariamente financiado via Lei Rouanet. O maior volume advém da Lei do Audiovisual e, portanto, a reforma da Rouanet talvez não provoque efeitos significativamente reformadores na área. Porém, sinaliza o interesse do Estado em reaver protagonismo no processo decisório da barreira estético-produtiva no Brasil. É certo que este impulso está ligado à gestão atual no Ministério da Cultura e que possivelmente o próximo governo não mantenha o mesmo ímpeto. É possível também que a movimentação não ocorra semelhantemente quanto à Lei do Audiovisual, prevista para vigor até 2010 e 2016 nas suas principais formas de financiamento (arts. 1º e 1º-A da Lei). Então, se a Lei do Audiovisual não for prorrogada, o que é pouco provável frente ao histórico de prorrogações desde que foi criada, o cinema passará a ser financiado (em nível nacional) majoritariamente pela Lei Rouanet. Dependendo do teor da reforma que está em curso e de outras modificações que venham a ocorrer, será modificado substancialmente o mapa do financiamento no país.

As mudanças mencionadas nestas considerações, assim como em todo o texto, não podem ser vistas isoladamente em seus aspectos tecno-estéticos, tampouco quanto à barreira estético-produtiva, cujo processo de constituição envolve uma gama de fatores políticos, econômicos e conjunturais de forma geral. Contudo, a especificidade e importância da barreira estético-produtiva são notórias para a compreensão do sistema de financiamento do cinema no país. A mudança de postura do Estado demonstra o intuito de recuperar o protagonismo decisório na constituição do padrão tecno-estético dos meios de financiamento.

Referências bibliográficas

BOLAÑO, César. Economia e televisão: uma teoria necessária. *In*: BOLAÑO, César (org.). **Economia política das telecomunicações, da informação e da comunicação**. São Paulo: Intercom, 1995. p. 9-37

BRITTOS, Valério. Televisão e barreira: as dimensões estética e regulamentar. *In*: JAMBEIRO, Othon; BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério. **Comunicação, informação e cultura - dinâmicas globais e estruturas de poder**. Salvador: Edufba, 2004. p. 15-42



LEITES, Bruno B P. **O Estado brasileiro e a regulamentação do incentivo à cultura: crítica à Lei Rouanet.** Trabalho de conclusão de curso. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas/Faculdade de Direito, 2008.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

PEREIRA, Miguel. Cinema e Estado: um drama em três atos. *In:* BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema – a política do Estado e a política dos autores.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 47-64

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais – anos 50/60/70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. O transe da América Latina - entrevista concedida a Federico de Cardenas e René Capriles (1969). *In:* **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: ed. Alhambra/Embrafilme, 1981.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.