

CINEMA BRASILEIRO

EM FOCO



SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

(ORG.)



SYNTAGMA

CINEMA BRASILEIRO

EM FOCO

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

(ORG.)

CURITIBA
2024



SYNTAGMA

Capa > Rafaela Calil

Diagramação > Rafaela Calil | **Transcrição** > Stefano Lopes

Assessoria Editorial > Hertz Wendell de Camargo

Revisão > Josemara Stefaniczen

Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UEL)

Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)

Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)

Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)

Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)

Dra. Liliane Cunha de Souza (UFPB)

Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)

Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)

Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR)

Dra. Liliane Cunha de Souza (UFPB)

Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)

Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C574 Cinema Brasileiro em Foco. / Organização: Salete Paulina Machado Sirino – Curitiba : Syntagma Editores, 2024.
202 p.

ISBN: 978-65-984133-3-0

1. Cinema. 2. Cinema Brasileiro. 3. Cinema Nacional. I. Título. II. Sirino, Salete.

CDD: 302.2 / 306

CDU: 572 / 383



SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Curitiba (PR), 21 de agosto de 2024.

www.syntagmaeditores.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Novas luzes do cinema brasileiro

Salete Paulina Machado Sirino

06



CAPÍTULO 2

PRÓLOGO

85

CONFERÊNCIA

86

Mulheres na realização do cinema brasileiro

Cláudia da Natividade

DEBATE

115



CAPÍTULO 1

PROLOGO

11

CONFERÊNCIA

15

Políticas públicas para o cinema brasileiro

Manoel Rangel

DEBATE

49



CAPÍTULO 3

PRÓLOGO

145

CONFERÊNCIA

149

Distribuição e exibição do cinema brasileiro

Milton Durski



DEBATE

155

POSFÁCIO

Uma historiografia dialógica do cinema brasileiro

Odair Rodrigues

192



SOBRE A ORGANIZADORA

195

SOBRE OS AUTORES

198

PREFÁCIO

Novas luzes do Cinema Brasileiro
Salette Machado Sirino

PREFÁCIO

NOVAS LUZES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO (ORG.)

Em seus quase 130 anos de existência o cinema brasileiro passou por muitas fases e enfrentou diversas crises das quais saiu vitorioso e fortalecido. Ao organizar o *Seminário Avançado Cinema Brasileiro em Foco*, por meio do Programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado Profissional, da Universidade Estadual do Paraná, meu objetivo principal foi o de fazer avançar o grau de conhecimentos existentes no meio acadêmico sobre a riqueza e complexidade de nosso audiovisual. Para isso foram convidadas três personalidades de destaque no meio, expoentes em suas respectivas áreas. Podemos situar a publicação deste livro como um valioso registro de experiências de pessoas altamente qualificadas na produção e difusão do cinema brasileiro.

O produtor e gestor Manoel Rangel notabilizou-se pelas lutas em prol da construção de políticas públicas para o audiovisual brasileiro, tendo papel fundamental na criação e consolidação da Ancine – Agência Nacional do Cinema, órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização do setor audiovisual no Brasil, do qual foi diretor-presidente por mais de dez anos. Ao longo de duas décadas de atuação profissional contínua, a produtora Cláudia da Natividade tornou-se uma referência entre o destacado número de mulheres atuantes na realização cinematográfica, pela sua participação em diversas instâncias dos múltiplos procedimentos da realização, que vão do suporte para a criação artística

à abertura de novos caminhos e metodologias para a produção, participando ativamente nas questões de mercado que impactam a circulação de nossos produtos audiovisuais. Setor raramente ouvido nas discussões sobre o cinema brasileiro, a área da exibição comercial foi representada no Seminário pelo exibidor Milton Durski, sócio-proprietário de uma importante rede de cinemas, da qual atua como programador junto às distribuidoras, defendendo as cotas de tela para nosso cinema e abrindo um importante espaço para o cinema paranaense no mercado exibidor.

As conversações e debates fundamentais ocorridos durante o evento ganham aqui um novo fôlego com o formato de livro, o que amplia o alcance das informações trazidas oralmente ao público por *experts* e fornece a elas um caráter técnico-científico, possibilitando sua utilização como fonte de pesquisa e referência para trabalhos científicos e acadêmicos. Dessa forma as importantes vivências e experiências relatadas aqui se tornam democraticamente acessíveis por meio de uma publicação gratuita e rigorosamente editada, que oferece fácil acesso a um tipo de informação que só costuma ser encontrada em jornais e revistas, veículos de comunicação que tradicionalmente têm circulação limitada a leitores habituais ou assinantes, e em alguns casos têm vida efêmera, dificultando sua utilização em pesquisas. As falas transcritas nesta obra agregam características de retrospectiva histórica articuladas à análise crítica do contexto específico de distintos momentos de luta no interior do incessante e sempre renovado processo de construção de políticas públicas para o audiovisual brasileiro.

Este livro resulta em um rico e variado acervo de experiências, já que por meio dos relatos de Manoel Rangel, Cláudia da Natividade e Milton

Durski toda uma história do cinema brasileiro é (re)visitada. Ao transpor a fala verbalizada para a palavra escrita articula-se a linguagem acadêmica numa conexão direta com o cinema, com a arte e com o valor histórico e artístico.

Os conteúdos compartilhados aqui referenciam o tripé legislação-produção-exibição que desde sempre esteve na base de apoio do cinema brasileiro, e a ampliação da bibliografia sobre esses temas vem atualizar e enriquecer o conhecimento e o debate sobre os novos rumos da nossa arte audiovisual e de uma indústria cultural voltada também ao entretenimento gerando empregos e renda em grande escala. Esperamos também que esta publicação seja uma valiosa fonte de informação e inspiração para as centenas de pessoas que ingressam periodicamente nos movimentos criativos e produtivos do cinema brasileiro.

CAPÍTULO 1

Políticas Públicas para o Cinema Brasileiro
Conversa com Manoel Rangel

Este capítulo resulta do *Seminário Avançado Cinema Brasileiro em Foco*, coordenado pela organizadora deste livro, o qual foi realizado de maneira *on-line*, no dia 27 de maio de 2020, por meio do Programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado Profissional, da Universidade Estadual do Paraná. Tendo como convidado Manoel Rangel, que atuou como diretor-presidente da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, o qual abordou sobre políticas públicas para o cinema e audiovisual nacional articuladas à história do cinema brasileiro como um todo. Destacase a participação especial da Professora Doutora Marília Franco, também professora do PPGARTES, formada em cinema na primeira turma do Curso de Cinema da ECA/USP, e que, anos depois, foi professora de Manoel Rangel. O presente texto, objetiva tanto uma viagem pela história das políticas públicas para o fomento da produção, distribuição e exibição do Cinema Brasileiro, quanto também, rememora o momento de uma atividade acadêmica organizada para a disciplina eletiva Cinema Brasileiro: da criação à difusão, por mim ministrada, com a monitoria do estudante do PPGARTES, Odair Rodrigues, de forma *on-line* para o Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado Profissional, durante a pandemia do novo coronavírus, em 2020. Destarte, possibilitar, por meio desta produção científica, a partilha de saberes tão fundamentais sobre a criação da Agência Nacional do Cinema e a implementação de mecanismos de fomento direto e indireto, dentre eles do FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, por meio da fala de Manoel Rangel, que teve papel essencial nesta implementação, é de uma riqueza histórica tanto para os realizadores, quanto para os estudantes e pesquisadores na área do cinema e audiovisual.

Manoel Rangel é produtor e diretor da Sul Audiovisual, empresa dedicada a estratégia regulatória, análise de mercado, produção e distribuição de obras audiovisuais. É cineasta formado pela Universidade de São Paulo e na atualidade, coordena a área de Cinema e TV da *Paranoid* Filmes. Foi diretor presidente da Agência Nacional do Cinema de dezembro de 2006 a maio de 2017, liderou o trabalho de promulgação e aprovação da lei 11.437/2006, que criou o Fundo Setorial do Audiovisual e instituiu outras medidas de fortalecimento ao cinema e ao audiovisual. Entre fevereiro de 2003 e maio de 2005, foi assessor especial do ministro da cultura, Gilberto Gil, e do secretário do audiovisual Orlando Senna. Sob a sua presidência, a ANCINE teve uma atuação destacada na elaboração, articulação e aprovação da lei 12.485/2011, que estabeleceu um novo marco regulatório da televisão paga no Brasil, estabelecendo a obrigatoriedade de exibição de filmes e obras audiovisuais brasileiras no horário nobre dos canais de TV, ampliando a base de assinantes e resultando em mais de 6 mil horas de conteúdo brasileiro independente, exibido em 105 canais de TV. Dirigiu o processo de formulação e aprovação da lei 12.599/2012, que criou o programa Cinema Perto de Você, indutor da expansão do parque exibidor de salas de cinema, e estabeleceu mecanismos de produção à publicidade brasileira. Em 2014, a ANCINE lançou o programa Brasil de Todas as Telas, que, em três anos, investiu 1,2 bilhão de reais no desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro.

Marília Franco¹: Boa tarde para todo mundo! Boa pandemia para vocês, para nós! É muito gratificante para mim poder distribuir um pouquinho para não sei para quantas pessoas que vão estar acompanhando a gente. É uma trajetória muito ímpar, de uma pessoa muito ímpar no cinema brasileiro. Quando a gente recebe um aluno na escola, no curso de cinema... Eu me formei, me graduei em cinema na ECA² e, desse momento em diante, ao longo de quarenta e um anos, eu fui docente do curso. Então eu tenho uma experiência longa de receber alunos de cinema, não é?! Quando a gente recebe essa garotada que chega, a gente em geral recebe um grupo grande de artistas. Ou que pretendem ser ou que já têm alguma coisa a ver. Nesse conjunto homogêneo, vamos dizer assim, Manoel Rangel sempre se destacou por uma postura, uma cabeça muito voltada para a compreensão política das coisas. E isso ele trouxe de uma formação familiar e tal. Mas não era aquele ser político universitário puro e simples. A minha geração foi uma geração universitária muito política. Manoel Rangel, quando ele ingressou, isso já estava meio fora de moda, o afã político da juventude. Manoel Rangel tinha uma cabeça política, uma fala política, um olhar político. Era uma vocação! Uma vocação que só não via quem não queria enxergar. E eu acho muito bom que essa vocação tenha podido ser exercida efetivamente em benefício do cinema brasileiro. Porque, afinal de contas, você passar onze anos como o gestor principal da política de cinema no Brasil e sair amigo de praticamente todo mundo é um fato absolutamente inédito. A gente teve sempre uma alternância

¹ Marília Franco é graduada em cinema e concluiu o mestrado e o doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. É professora aposentada do Departamento de Cinema Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes - USP.

² Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

muito grande de gestores na área da cultura, na área de cinema. E o Manoel Rangel, eu fui acompanhando essa trajetória dele, desde quando aluno da ECA, representante discente, já com sua postura de debate, sempre uma coisa muito inteligente, muito serena, muito respeitosa, mas muito incisiva. Então essas características são fortes no Manoel. No ano de 2000, o cinema brasileiro começa uma trajetória muito importante com a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Eu estava presente lá nesse congresso, um momento histórico do cinema brasileiro, e nesse momento o Manoel Rangel se apresentou ao mundo cinematográfico brasileiro. A gente da ECA já conhecia, mas ele se apresentou. E o momento exato da apresentação, eu tenho a imagem assim na minha cabeça: no meio de um montão de gente, era grande o congresso, Manoel Rangel pediu a palavra, começou a falar e uma outra pessoa da outra ponta, vamos dizer assim, geracional e tal, estava de pé no corredor da sala, parou, ficou ouvindo e falou: “Quem é esse rapaz? Ele tem futuro!”. A pessoa que disse isso foi Barretão³. Barretão sacou no ato, a partir da intervenção do Manoel Rangel ali no congresso, que ali tinha uma pessoa diferente, uma pessoa especial. E daí, desse ano de 2000, onde a classe cinematográfica brasileira, em um momento histórico muito especial, sob a coordenação do Gustavo Dahl, outra pessoa muito importante na cinematografia brasileira, começou realmente a tomar um pouco as rédeas da política cinematográfica brasileira, nesse momento o Manoel Rangel apareceu para aquele grupo todo e lá está até hoje; não saiu. Porque toda essa trajetória que se apresenta no ano de 2000, com a participação do Manoel Rangel no Congresso Brasileiro de Cinema, ele vai

³ Luiz Carlos Barreto, cineasta brasileiro, tendo produzido dezenas de filmes.

caminhando com a chegada dele à direção da ANCINE⁴ e, durante onze anos, ele está implementando uma política de audiovisual brasileiro, que começou a ser desenhada lá nos anos 2000, em Porto Alegre, naquele congresso. Então não é brincadeira uma trajetória dessas e eu não queria deixar passar essa participação absolutamente inédita e histórica de uma pessoa que entra em uma graduação de cinema e chega aonde o Manoel chegou, como diretor da ANCINE. Mas é uma pessoa absolutamente vocacionada para essa área de gestão, que é uma coisa que a gente não dá muito espaço – e aí eu falo inclusive a partir de mim mesma, da minha experiência como professora. A gente dá pouco espaço para as competências de gestão na formação das pessoas ligadas à graduação de cinema. E aqui eu chamo a atenção, porque a gente precisa focar um pouco mais nisso: uma gestão política, uma gestão administrativa e a gestão de produção mesmo, especificamente. A gente tem pouco trabalho pedagógico com esses alunos nas nossas graduações de cinema.

Salete Machado Sirino: Muito obrigada, professora Marília, por esse relato. Manoel Rangel, essa sala é toda sua, para que possa falar sobre as políticas públicas para o audiovisual e para o cinema nacional.

CONFERÊNCIA

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CINEMA BRASILEIRO

MANOEL RANGEL

Manoel Rangel: Bom, muito obrigado pelo convite Salete. E muito obrigado também pela surpresa de encontrar Marília Franco nessa sala de aula hoje. E obrigado a você, Marília, pelas suas palavras. Hoje é um dia bastante sensível para mim, porque ontem faleceu alguém que foi como um

⁴ Agência Nacional do Cinema. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

irmão para mim, o Leopoldo Nunes. Mas ao mencionar aqui o Leopoldo, em um momento de tanta sensibilidade, eu o faço não apenas porque Leopoldo foi meu irmão, e sim porque Leopoldo Nunes foi um parceiro fundamental na construção da política pública de cinema e de audiovisual no Brasil, nosso tema aqui hoje. Foi alguém com quem eu dividi as tribunas do III Congresso Brasileiro de Cinema, como mencionou Marília Franco. O Leopoldo, presidente da ABD Nacional naquele momento, e eu, presidente da ABD de São Paulo, Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas, que, naquele congresso, representava uma ponte entre a novíssima geração e a geração do Cinema Novo e todas as outras gerações do cinema brasileiro que lá estavam, ajudando a construir uma plataforma, um programa, da comunidade cinematográfica e audiovisual para uma política nacional de cinema e de audiovisual. Em 2003, Leopoldo foi convidado para integrar o Ministério da Cultura, assumindo a chefia de gabinete da Secretaria do Audiovisual, e me convidou a somar no time junto com Orlando Sena, Juca Ferreira e Gilberto Gil. E lá nós dois tivemos a oportunidade de, sob a liderança do Gil, do Juca e do Orlando Sena implementar o programa concebido no Congresso Brasileiro de Cinema e ir muito além nos praticamente quinze anos que se passaram de 2003 a 2017. Leopoldo foi então parceiro fundamental nesse percurso. Ele foi secretário do audiovisual, diretor da TV Brasil e diretor de patrocínios da SECOM⁵. Ele foi diretor da Agência Nacional do Cinema comigo. E, mais do que tudo, foi um construtor da política de cinema e de audiovisual. Mas Leopoldo também tinha profundo apreço pela Marília, nossa professora. Então é uma enorme alegria encontrar

⁵ Secretaria de Comunicação da Presidência da República.

Marília aqui, ouvir suas palavras. Agradeço muito, Marília! Porque a Marília também foi fundamental para nós e ela soube abrir espaço e estimular as nossas iniciativas na ECA. Seja no departamento de Cinema, Rádio e TV na época (o departamento de Audiovisual hoje), seja quando diretora da TV USP. Foi, portanto, alguém que soube estimular aquilo que ela definiu como vocação e que, naquele momento, era apenas a vontade de empreender e dar curso a iniciativas que permitissem refletir sobre a história do cinema brasileiro, sobre a política pública de cinema e de audiovisual, e que, de alguma forma, permitisse intervir na política pública. Naquele período, um grupo de estudantes da universidade, nós organizamos algumas iniciativas, em especial a revista Sinopse e o ciclo Paulo Emílio – anos 80, que foram importantes no nosso processo de formação, mas que também contribuíram no debate da construção da política pública de cinema e de audiovisual. Todos nós viemos a nos dedicar em algum grau à gestão da política pública: Alfredo Manevy, como secretário-executivo do Ministério da Cultura e presidente da SPCINE; Newton Cannito, como Secretário do Audiovisual; Maurício Hirata como diretor de programa na Secretaria do Audiovisual e secretário executivo da ANCINE; Leandro Saraiva, coordenador da TV Brasil; Paulo Alcoforado, diretor da secretaria do audiovisual e diretor da ANCINE. Todas as pessoas que contribuíram para a política pública e que seguem ativos em pensar o país, em pensar o cinema e o audiovisual. Por isso também muito obrigado por essa oportunidade aqui de conversar sobre a política pública de cinema e audiovisual. E, ainda a título de introdução, aproveitando as palavras da Marília, compartilho com vocês que, nessa sala, portador do convite da Salete para mim, está um amigo, o Odair Rodrigues, que é parte da formação dessa vocação, mencionada por Marília. Odair foi meu

companheiro na União Brasileira de Estudantes Secundaristas e, como eu, frequentou a escola do movimento estudantil secundarista, uma escola de formação política e de formação pra vida que é muito generosa, porque acontece naquela idade em que a gente se move simplesmente pelos impulsos, sentimentos, e reflexões do momento e a trajetória particular pouco importa: você se pensa como parte de uma onda e se levanta com o propósito de contribuir, de mudar o mundo, de enfrentar os problemas que se apresentam. Odair é um amigo, parceiro nessa trajetória (compartilhamos moradia nessa época) e juntos enfrentamos muitos desafios. Ele é parte do meu processo de formação política, por assim dizer. Na ECA, com o professor Ismail Xavier, o professor Carlos Augusto Calil, a professora Dora Mourão eu encontrei – nós encontramos, a minha geração – Paulo Emílio Salles Gomes. Sei que ele foi professor da Marília Franco e é um dos grandes pensadores do cinema no Brasil, uma figura crucial do porte de Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza – a geração da Revista Clima – pensadores extraordinários de diversas áreas das artes brasileiras. Eu menciono Paulo Emílio porque ele foi crucial para a formação de uma visão desse grupo de pessoas que eu acabei de mencionar aqui, que tiveram a oportunidade de intervir na Associação Brasileira de Documentaristas, na USP, através do Jornal Novo Cinema e da Revista Sinopse e, mais tarde, tiveram a oportunidade de intervir na política pública brasileira, buscando seguir ou se alinhar a um pensamento que tinha uma larga tradição. Essa tradição do Paulo Emílio Salles Gomes é de uma reflexão profunda sobre o Brasil, sobre o cinema, e da articulação entre Brasil e cinema.

E eu então começo daí, o que foi, enfim, a razão, de eu ter sido convidado para essa conversa hoje, o nosso tema: a política pública de cinema

e audiovisual. Porque, no final das contas, em síntese, o destino do cinema brasileiro está profundamente ligado ao destino do Brasil. Parece uma obviedade: tudo que é brasileiro está atado à história do Brasil. O sentido do que estou dizendo – e esse é um *insight* do Paulo Emílio no artigo [livro] “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”, escrito durante a ditadura militar, – é que a ressurreição do cinema brasileiro ocorrerá no momento em que o Brasil também ressurja com força, liberdade, em um processo de construção de um projeto nacional mais democrático e inclusivo. Paulo Emílio tinha toda razão e foi o que veio a acontecer mais tarde com a redemocratização.

Hoje o que temos é esse cenário de destruição da política pública de cultura, de destruição da política pública de cinema e audiovisual, que não por acaso ocorre ao mesmo tempo em que está em curso o desmonte do Brasil enquanto nação, o desmonte dos fundamentos de um projeto nacional para o Brasil e da possibilidade de o Brasil ocupar um lugar singular no mundo e realizar todo o seu potencial. Assim como as pessoas, as nações têm potencial, vocações, possibilidades de se desenvolverem e florescerem. Ocorrer ou não depende muito da forma como a sociedade em cada país, em cada nação, conduz seus destinos.

O Brasil é um país de enorme potencial. Potencial muitas vezes realizado, mas também muitas vezes frustrado. Frustrado pela ação de suas elites, pelos conflitos internos na sociedade brasileira, por pressões de grandes nações estrangeiras sobre as possibilidades do desenvolvimento autônomo de um grande país – grande no sentido das dimensões territoriais; grande no sentido de suas riquezas minerais, materiais; grande no sentido do talento e da singularidade do seu povo (é difícil encontrar uma nação do porte da nação

brasileira sem grandes conflitos internos dilacerantes). Então, nesse sentido, o Brasil tem a singularidade de não haver aqui conflitos étnicos profundos. Eu não desconheço o racismo, o racismo é uma questão importante, mas não há aqui conflitos étnicos profundos no sentido de parcelas do nosso povo que não se reconhecem como povo brasileiro.

E pode parecer que eu estou indo muito longe de uma política pública de cinema e de audiovisual, mas é porque – confirmando aquilo que diz a Marília, de uma vocação política, talvez, de uma formação política que me orienta na visão dos processos – eu não consigo conceber a história da construção das políticas públicas de cultura e das políticas públicas de cinema e de audiovisual separadas do processo de construção da nação brasileira e do processo de construção do projeto nacional no Brasil. As trajetórias são similares. Os afastamentos e os momentos de força e fraqueza seguem como uma onda – não de maneira automática, mas seguem o curso dos movimentos de força e fraqueza do Brasil enquanto projeto nacional, enquanto busca de uma singularidade no cenário internacional, enquanto busca de desenvolvimento das potencialidades locais.

Não por acaso, o Brasil teve alguns momentos de florescimento da sua produção cinematográfica e audiovisual em que é possível associar aos momentos de florescimento da política cultural em geral e a existência de projeto nacional. Eu me refiro à década de 30, o momento de surgimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo, e o momento de florescimento das primeiras companhias cinematográficas no Rio de Janeiro, que fizeram uma produção cinematográfica de teor universalista, mimetizando a produção cinematográfica internacional, mas uma produção cinematográfica – e que é também um momento onde surge o primeiro traço de política pública de

cinema e audiovisual, com a obrigação da exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema.

Ou um momento posterior, já na década de 1970, em que nós temos a construção e o fortalecimento da Embrafilme⁶. Ela nasce antes, em 1969, mas não é muito relevante. É em 1974 que ocorre uma fusão dessa Embrafilme com o Instituto Nacional de Cinema, herdeiro daquele que foi o Instituto Nacional de Cinema Educativo, e que se forjam em uma única estrutura, que é a Embrafilme, produtora e distribuidora, e que depois cria o Concine, o Conselho Nacional de Cinema, como uma espécie de órgão regulador, e que, juntos, vão ser responsáveis pelo momento em que o cinema brasileiro teve a maior ocupação de mercado de sua história, com cota de tela de mais de 140 dias nas salas de cinema, uma intensa produção de filmes, ocupando um *market share*⁷ de cerca de trinta por cento dos ingressos vendidos no país ainda que em um período de ditadura militar.

Tanto no caso dos anos 1930 quanto no caso dos anos 1970, foram momentos de projeto nacional – seja Getúlio Vargas lá atrás, seja a ditadura militar com Geisel nos anos 1970. Eram projetos nacionais, ainda que esvaziados de democracia, esvaziados de povo; projetos autoritários, mas que encontraram algum ponto de convivência ou algum ponto de intersecção com o esforço criativo, com o esforço de artistas, de criadores, e deram algum espaço nas tensões da sociedade brasileira para que florescesse algum tipo de política pública de cultura e de cinema e de audiovisual e para que florescesse

⁶ Empresa Brasileira de Filmes S.A.

⁷ Grau de participação de uma empresa no mercado em termos de venda de um determinado produto.

um mercado de cinema com presença do conteúdo brasileiro, porque ele sempre existiu com uma forte presença da produção estrangeira.

Como as coisas não são automáticas, atente que há outros momentos de força e momentos importantes de iniciativas que ajudam nessa trajetória de construção da política pública de cinema e de audiovisual no Brasil, como é a Companhia Vera Cruz, em São Paulo, no início dos anos 50, iniciativa extraordinariamente importante, inserida dentro de um esforço paulista de ter projeto para o Brasil: o TBC⁸, a USP, a Companhia Vera Cruz, cada um no seu tempo, mas parte de um mesmo esforço de ascensão, de projeto para o país, ou como a emergência do Cinema Novo ao lado do Teatro de Arena, do CPC⁹, no início dos anos 60, como parte de um processo político, de uma intensa agitação da vida política brasileira no governo João Goulart, em que se respirava a ideia das reformas de base e das possibilidades de desenvolvimento do Brasil. Essas coisas estiveram associadas nos vários momentos de força, à pujança do cinema e do audiovisual brasileiro.

Bom, o período mais recente dessa construção é exatamente o período dos governos Lula¹⁰ e Dilma¹¹. Foi o momento em que o Brasil pode construir uma política pública de cinema e de audiovisual que conseguiu ser mais do que uma política de cinema, uma política do conjunto do audiovisual brasileiro, com o desafio de incluir o país inteiro nela e incorporar, portanto, os vários territórios do Brasil na própria construção da mesma. Foi uma política pública construída dentro de um ambiente democrático, de um ambiente poroso, no sentido de incorporar as múltiplas opiniões existentes na

⁸ Teatro Brasileiro de Comédia.

⁹ Centro Popular de Cultura.

¹⁰ Luiz Inácio Lula da Silva governou de 2003 a 2010

¹¹ Dilma Rousseff governou de 2011 a 2016.

sociedade brasileira e no meio cinematográfico e audiovisual, e, como não podia deixar de ser, política pública construída em ambiente democrático, construída a quente: com conflitos, com confrontos, com avanços e recuos na afirmação de algumas das suas características, com pontos que se desenvolveram melhor e pontos que ficaram travados pela pressão eficiente de adversários dessa política pública, de interesses contrários aos objetivos que a política pública fixou para si.

Foi possível construir essa política pública porque havia um esforço de construção de um projeto nacional para o Brasil. No governo central, a questão que orientava, de maneira geral, era a ideia de que o Brasil tinha um lugar no mundo e deveria alcançá-lo, que o país tinha uma peculiaridade, uma enorme vocação, um conjunto de potencialidades, e que deveria encontrar uma forma de afirmá-las no cenário internacional e que, para isso, deveria enfrentar problemas históricos da sua desigualdade, ainda que esse enfrentamento tenha sido insuficiente; problemas históricos da sua democracia, ainda que tenha sido insuficiente o aprofundamento da vida democrática do país; e os desafios, portanto, de encontrar os caminhos dessa construção nacional.

Essa ideia geral, no campo da cultura, encontrou um ideólogo e um construtor fundamentais. O ideólogo, Gilberto Gil, fez a síntese de um conjunto de reflexões de duas importantes correntes artísticas brasileiras, os tropicalistas e a corrente nacional popular, que foram muito ativas e muito fortes nos anos 1960, que resultaram em muitos frutos para a produção artística brasileira e que foram cruciais, portanto, em muito daquilo que a gente aprendeu a chamar de cultura brasileira, de cultura popular brasileira, e que marcou todos nós no nosso processo de formação cultural. Gil reuniu,

no Ministério da Cultura, um conjunto de lideranças e de pessoas que vieram contribuir para construir uma política pública de cultura que bebeu na reflexão dessas correntes artísticas brasileiras dos anos 1960 e ele acabou cunhando uma síntese de política pública de cultura, como destinada à sociedade brasileira. Notem bem: não é uma política pública de cultura destinada aos artistas e aos criadores. Não! Uma política pública de cultura destinada à sociedade brasileira. Sendo assim, incluindo os artistas, os criadores de cultura, tanto na construção da política como no próprio processo, se beneficiando da construção dessa política, mas como parte da implementação da mesma. Esse corte é importante porque ele coloca de cara a questão de a quem se destina e a vincula diretamente aos interesses do povo brasileiro, e não apenas dos seus artistas e criadores. Hoje em dia isso também pode parecer óbvio, mas não foi a marca principal das políticas públicas de cultura no passado nem das políticas públicas de cinema no passado.

Esse foi o norte principal e reivindicou para a política de cultura três dimensões principais: uma dimensão simbólica, atenta ao processo de criação e invenção artística e a sua relevância; uma dimensão cidadã, atenta à inclusão das pessoas, no acesso à cultura e à arte, como fruidores e criadores; e a dimensão econômica, a ideia de que essa produção simbólica é um ativo econômico, gera riquezas, pode atrair divisas, gerar empregos e postos de trabalho, gira a economia e que há uma disputa real na sociedade e no mercado pela ocupação do mesmo pela produção artística brasileira. Isso é particularmente dramático quando se trata de cinema e de audiovisual, onde há uma disputa feroz com uma indústria hegemônica mundial – a indústria dos Estados Unidos – que detém praticamente a totalidade da estrutura de

distribuição mundial tanto em cinema quanto em televisão e *streaming*. Ou seja, nos diversos meios tecnológicos postos à disposição.

A política pública de cultura foi então forjada com essas três dimensões. Havia um princípio, uma ideia de como executar, o que o Gil cunhou como “*do-in* antropológico”, a ideia de que cabia aos gestores da política pública de cultura massagear o corpo da nacionalidade, massagear as estruturas da sociedade brasileira, tocando o conjunto dos seus pontos para que pudesse florescer a produção artística e cultural brasileira e para que a política cultural pudesse dar a sua contribuição à política de desenvolvimento nacional, à política de desenvolvimento do Brasil.

É nessa moldura, nesse contexto, e, claro, de maneira alguma tão organizado como eu estou procurando aqui sistematizar, que se fez a política nacional de cinema e audiovisual brasileira. Pensávamos e fazíamos a quente, com reflexões acumuladas em várias frentes e ao longo de anos, operando em ambiente democrático. Como eu já disse, travando disputas, deslocamentos, embates com forças que não concordavam com os caminhos propostos. Algumas simplesmente pela ideia de conservar o *status quo*, outras porque identificavam naquelas políticas ameaça a seus privilégios e outros, ainda, porque significava haver, objetivamente, deslocamento tanto no espaço econômico quanto no espaço simbólico para a presença de outros nessa cena. Portanto, foi nesse caldeirão que nós começamos a trajetória da construção da política pública de cinema e de audiovisual.

Nossa primeira ideia, o ponto de onde nós partimos, é que nada do que havia sido construído em termos de política pública na ponta ou instrumentos para a execução da política pública, deveria ser desmontado. O quê que isso significava? Nós encontramos, na área de cinema e de

audiovisual, um território, um cenário onde tudo que existia, toda a política pública de cinema e de audiovisual do país, se resumia a uma lei de incentivo fiscal e a um decreto de cota de tela, uma quantidade muito pequena de dias que não era fiscalizado. Ao lado dessas duas coisas, havia uma agência reguladora embrionária. Ela havia sido criada por lei em 2001, teve a sua diretoria formada no final de 2001. A sua diretoria tomou posse em fevereiro de 2002 e eram quatro diretores, sem quadro de servidores, sem sede, e nenhuma estrutura material. Para completar a antiga Secretaria do Audiovisual fustigava a agência reguladora que acabava de nascer, porque discordava da sua criação, mas sobretudo porque ela saía da esfera do Ministério da Cultura e levava um conjunto de atribuições que, então, eram da SAV. Isso foi tudo o que nós encontramos no início de 2003. Não havia recursos para investimento próprio do governo federal, não havia uma visão sistêmica de como atuar. O foco da política de incentivo fiscal era atender os produtores e diretores de cinema. E era o que nós tínhamos naquele momento.

Na ANCINE recém-criada, havia pensamento e havia projeto para ir além, para construir mais. Entretanto, a agência havia acabado de ser criada. Ela ainda estava em processo de implementação. E nós então passamos ao esforço de construir o que seria esse processo. A primeira questão foi essa: não desmontar aquilo que havia de ferramentas. A segunda questão, é que havia um pequeno trauma no processo de criação da ANCINE porque o projeto original era mais ambicioso do que o que foi autorizado em 2001 pela Medida Provisória 2228-1. Ela foi concebida para ser a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual, a ANCINAV. Foi imaginada para ter cinema, mas também ter a televisão dentro dela. Foi concebida para implementar uma plataforma robusta que havia sido pensada lá no III Congresso Brasileiro de Cinema, no

ano 2000, em um acumulado de reivindicações históricas, reflexões e avaliações das experiências anteriores. Mas não foi isso que o governo Fernando Henrique enviou ao Congresso Nacional em 2001.

Nós nos colocamos, em 2003, o desafio de retomar aquilo que havia sido perdido no projeto da ANCINAV. E esse esforço foi responsável por um processo que tomou todo o ano de 2003 e início de 2004 e correu em paralelo com um conjunto de iniciativas que nós realizávamos na Secretaria do Audiovisual, cujo elemento central era recuperar uma capacidade de investimento direto do governo federal – e isso começou a ser feito no ano de 2003 e início de 2004 –, mas em paralelo nós nos dedicamos a um debate que incendiou a pradaria do cinema e do audiovisual brasileiro e que, de certa forma, incendiou a pradaria dos debates até mesmo do governo, que gerou uma crise que extrapolou os muros do cinema e do audiovisual, extrapolou os muros da cultura e se transformou numa crise que foi parar no gabinete do presidente da república, que foi o projeto de criação da Agência Nacional do Cinema e Audiovisual, a ANCINAV.

Eu me refiro a isso porque esses foram anos de embate (2003 e 2004), para retomar aquilo que foi perdido no projeto de criação da ANCINE em 2001 e para agregar nesse projeto algo que nem naquele projeto de 2000 existia: a ideia de que os serviços de telecomunicações tinham que também estar sob a guarda da Agência Nacional do Cinema no que diz respeito à transmissão de conteúdo audiovisual, porque o futuro do mercado de cinema e de audiovisual naquele momento – o futuro, hoje, já é presente –, mas naquele momento já era nítido que era um futuro banda larga, um futuro onde tudo convergia para ter a internet como principal veículo, onde as barreiras tecnológicas eram dissolvidas. Então naquele esforço de retomada do que se

perdeu em 2001 na criação da Ancine e de acrescentar uma nova camada, o audiovisual na camada de serviços de telecomunicações, e retomar o enfrentamento de problemas, como a relação com as *majors*¹² e a relação com os exibidores, acabou gerando uma espécie de bomba atômica, que foi o projeto da ANCINAV. O projeto da ANCINAV abriu frentes de guerra com diversos setores ao mesmo tempo. Sob esse ponto de vista, estritamente pragmático revelou uma inabilidade em como construir as soluções almejadas. Por outro lado permitiu revolver toda a terra, pondo em evidência quais eram os atores do jogo; quais os interesses de cada um desses atores; quais eram os vários e múltiplos conflitos no segmento do cinema e audiovisual, de radiodifusão, de telecomunicações, de direitos autorais; como o meio político se alinhava ou se articulava com esses interesses; e como produtores, diretores de cinema, aqueles que fazem o cinema brasileiro historicamente, como eles se comportavam diante do alto calor dos embates da construção da política pública – quem derretia rapidamente, quem era matéria mais resistente a fogo e, portanto, seguia lutando nos processos, permitindo também construir um mapeamento do setor.

Bom, em 2005, foi imperativo desarmar a bomba, suspender o projeto da ANCINAV e tomar a decisão de perseguir vários dos objetivos que ali estavam por outros caminhos. Começa, então, uma jornada mais efetiva de construção, materializando também a quente, aqueles princípios que estavam postos sobre a mesa. De cara, veio a construção do Fundo Setorial do Audiovisual. Surgiu ali, da decisão de abandonar o projeto da ANCINAV, e

¹² São os grandes estúdios cinematográficos que produzem e lançam um número substancial de filmes anualmente e comandam, de forma consistente, uma parcela significativa da receita de bilheteria em um determinado mercado, tais como as reconhecidas *Universal, Paramount, Warner Bros. Discovery, The Walt Disney Company, Columbia Pictures etc.*

concentrar-se no fortalecimento da ANCINE. O governo havia finalmente indicado dois diretores novos para ocuparem vagas que estavam abertas na diretoria colegiada da ANCINE. E fomos pra lá o Nilson Rodrigues e eu. Chegamos ali para compartilhar a direção da ANCINE com o Gustavo Dahl, diretor presidente e com o João da Silveira, diretor da ANCINE. E ali, junto com Gustavo Dahl e com o João, a gente também pôde começar a contribuir no processo de fortalecimento da Agência Nacional do Cinema, construir as pontes da ANCINE com o novo governo do país, reduzir as áreas de atrito e tensões existentes entre a ANCINE e o Ministério da Cultura e construir mecanismos e ações que haviam sido pensadas no bojo da Medida Provisória 2228, como o Prêmio Adicional de Renda, mas que não haviam sido implementadas até a nossa chegada em 2005.

No momento em que o governo decidiu, em 2005, rever o projeto da Ancinav decidiu que haveria uma lei de fortalecimento do financiamento ao setor audiovisual e o aprimoramento da capacidade regulatória da ANCINE, deixando de fora a televisão aberta e as telecomunicações. Também se decidiu que haveria um grupo de trabalho para debater uma nova lei geral de comunicação social para o Brasil.

O grupo de trabalho para construir a lei geral de comunicação social eletrônica não aconteceu (esse assunto vai ser retomado em 2009 de uma outra maneira). O que aconteceu foi a construção da lei 11.437/2006, um projeto de lei desenhado ao longo de 2005 e no início de 2006, no interior do governo. E qual era a síntese do projeto? Esse projeto criou o Fundo Setorial do Audiovisual, isso porque uma das coisas que nós havíamos identificado é que o Estado brasileiro havia perdido as ferramentas para construção de política pública. Não havia financiamento para construir a política pública. Disputar

verbas do tesouro, verbas gerais da União, nos colocaria na mesma situação esquelética de todos os outros setores das artes e da cultura brasileira. Disputando com todos os outros setores parte dos recursos gerais da União, no ministério que tinha um orçamento muito pequeno, que embora tenha crescido, sempre cresceu aquém das necessidades, e que tinha um conjunto de outras ações para atender. Então nós decidimos construir um Fundo Setorial do Audiovisual, um fundo público, que pudesse recolher a receita própria que o setor já tinha da CONDECINE¹³, uma conquista histórica que já existia no Brasil há muitas décadas, com várias formas diferentes ao longo do tempo, mas que era um dinheiro que não estava chegando na ponta e que se perdia no custeio da máquina operacional. Além disso, a gente foi buscar um pedaço dos recursos no fundo de telecomunicações para abastecer o Fundo Setorial do Audiovisual. E o fato é que, com a lei, a gente saltou de um patamar de orçamento público federal destinado a investimentos diretos do governo federal, na atividade audiovisual, de cerca de 20, 25 milhões de reais em 2006, para um orçamento aproximado de 100 a 125 milhões de reais em 2008, depositados no Fundo Setorial do Audiovisual. Mas nessa lei também, de 2006, a 11.437, nós resolvemos outros problemas no financiamento da política pública de cinema e audiovisual: nós criamos um mecanismo de patrocínio chamado artigo 1ºA, que era um mecanismo mais descomplicado que o artigo 1º, parecido com a Lei Rouanet, e que além de financiar filmes também passou a financiar séries de televisão.

Criamos também o artigo 3ºA, mecanismo pelo qual as televisões abertas brasileiras, mas também os canais de televisão pagos, podem reter

¹³ Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional.

uma parcela dos recursos que pagam de imposto de renda nas remessas ao exterior para investir em filmes e séries brasileiras de produção independente. E por quê que nós fizemos esses dois mecanismos, que de alguma maneira aprofundavam os mecanismos de incentivo fiscal que a gente havia herdado? Porque entendíamos que todas as ferramentas de desenvolvimento deveriam convergir e nenhum recurso deveria ser perdido. Apesar dos eventuais defeitos dos mecanismos de incentivo fiscal, eles deviam ser preservados, adotando outros instrumentos que compensassem suas falhas. Nós, então, construímos esses mecanismos que eu mencionei, que permitiram fazer parceria com a produção independente, a televisão aberta, os canais de televisão pagos, que já contavam alguma parcela de contribuição através do artigo 39 – e que aumentaram expressivamente os recursos disponíveis para investimento em produção de filmes e séries de televisão brasileiros.

Além disso, a Lei 11.437 aperfeiçoou o poder da ANCINE de requisitar contratos, de requisitar informações, de construir um sistema de coleta de informações no mercado de sala de cinema, no mercado de televisão paga e outros elementos. Então esse foi um primeiro grande movimento na construção dessa política pública. Um outro movimento importante feito, ainda por essa época, foi estabelecer coordenação com as estatais brasileiras, no sentido de que elas tivessem políticas de investimento no cinema que se fizessem através de editais públicos. Parece uma obviedade, mas, durante os anos 1990, as estatais investiam em filmes sem passar por processos de editais – o que significava que a decisão era dos diretores dessas empresas, dos funcionários dessas empresas, para aquele que batesse na porta pedindo, para quem tivesse uma relação, ali, de proximidade. Nós atuamos para que os

editais das empresas estatais, em particular o BNDES¹⁴ e a Petrobras, que eram grandes investidores em filmes, passassem a realizar seus investimentos através de editais, com comissões públicas e comissões que incluíssem pessoas do setor, além dos funcionários das próprias empresas.

Além disso, nós estimulamos tanto a Petrobras quanto o BNDES a investir apoiando distribuidoras brasileiras na distribuição de filmes brasileiros; estimulamos que eles apoiassem festivais e salas de cinema tradicionais. Ajudamos a impulsionar a construção pelo BNDES de uma área interna dedicada à economia da cultura. Esta atuou sobretudo na economia do cinema e do audiovisual, tendo desenvolvido uma linha de crédito chamada Procult e resultando posteriormente no departamento de economia da cultura do banco. Nunca havia existido uma estrutura, dentro de um banco brasileiro, dedicada à economia da cultura e passou a existir, dentro do BNDES, o departamento de economia da cultura em uma ação diretamente estimulada por nós, na gestão da política de audiovisual – claro que contando com a compreensão da direção do BNDES sobre a relevância da economia da cultura e tendo a força do Ministério da Cultura no processo de interlocução.

A visão que norteou a formulação e execução da política pública de cinema e de audiovisual foi a necessidade de que a mesma fosse sistêmica. O governo investiu na produção de filmes, mas que também, investiu em distribuidoras brasileiras, no seu fortalecimento. Atuamos para estimular a expansão do parque de salas de cinema no país e para que produção brasileira tivesse presença na televisão aberta e na televisão paga brasileira. Nossa visão é que precisávamos avançar atuando em todos os elos, pensando sempre na

¹⁴ Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.

ocupação do mercado interno pela produção brasileira. E essa ocupação do mercado interno pela produção brasileira, para ela se dar, precisava – e precisa – não apenas existir o mercado audiovisual, mas precisa existir empresas comprometidas com a produção brasileira, com a ideia de que essa produção brasileira se capitalize no nosso mercado e dispute o território de igual para igual com a produção estrangeira. Essa visão alimentou as várias iniciativas adotadas na política pública de cinema e de audiovisual.

Um outro elemento muito importante na construção da política pública de cinema e de audiovisual, que também frutificou a partir do debate da ANCINAV e das várias iniciativas realizadas na Secretaria do Audiovisual, foi a construção de uma política para a TV pública no Brasil. Quando nós assumimos a gestão da política de audiovisual, com Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual, Leopoldo na Secretaria Audiovisual, eu na assessoria do ministro Gil e de Orlando Senna, antes ainda de ir para a ANCINE, nós começamos a desenhar, na Secretaria do Audiovisual, alguns projetos que procuravam a TV Brasil, a TV Educativa e a TV Cultura como parceiros para implementação. O primeiro projeto com força nessa direção foi o DOCTV Brasil, projeto pelo qual, com a TV Cultura, realizávamos editais de documentários, em todos os estados do Brasil, realizando com a produção independente filmes nos 27 estados do país, em parceria com as TVs públicas.

Fizemos também, nesse momento, o Curta Criança, projeto com a TV Educativa, que desenvolveu dezenas de curtas-metragens de animação dedicados à infância e à juventude e que foram, digamos assim, embrião de uma política pública de audiovisual com foco na TV pública. As disputas havidas em torno da criação da ANCINAV revelaram que o caminho mais rápido para chegar à TV aberta passava, além da criação de mecanismos de

estímulo à parceria da produção independente com as TVs, pelo fortalecimento da TV pública.

Então, em 2006, o Ministério da Cultura com o apoio da Presidência da República e da Radiobrás, pensou e estruturou o fórum brasileiro de TVs públicas. Naquele fórum se reuniram pela primeira vez todas as TVs públicas brasileiras – não só as TVs estatais e as TVs educativas, mas também as legislativas, as comunitárias e as universitárias. E, desse debate, nasceu não apenas a ideia de uma plataforma do campo público, mas nasceu também o projeto de criação da Empresa Brasil de Comunicação, promovendo a fusão da Radiobrás com a TV Educativa, para que a TV Brasil pudesse ser uma espécie de agregadora, centro de estímulo e impulso ao campo público de comunicação. A EBC e a TV Brasil foram criadas em 2007, e teve uma trajetória que foi muito relevante no sentido de agregar as TVs públicas de todo o país, realizar o DOCTV Brasil, contribuir para o DOCTV Latinoamérica e o DOCTV CPLP (países de língua portuguesa) trazer os filmes brasileiros e filmes de todos os países ibero-americanos para a grade de programação da TV pública, para fazer um jornalismo público brasileiro com mais força. A EBC também foi um projeto muito atacado, muito criticado e teve muitas dificuldades para o seu processo de implantação. Mas foi elemento muito importante na construção da política pública de cinema e de audiovisual plural e diversa que tivemos.

Um pouco mais adiante, nós passamos a ter então a implementação do Fundo Setorial do Audiovisual, que permitiu que desenhassemos um programa de várias linhas de ação, linhas de investimentos que cada uma cumpria objetivos diferentes e complementares. Uma tinha o objetivo de fortalecer distribuidoras brasileiras – e aqui uma questão curiosa: até 2008,

início de 2009, quem dominava o *market share* do filme brasileiro eram as mesmas distribuidoras que dominavam o *market share* do filme estrangeiro, ou seja, a mesma distribuidora tinha mais força de participação no mercado com produtos estrangeiros, era também a distribuidora que tinha mais força de mercado com o produto brasileiro. Não era por acaso, portanto, que você praticamente não tinha distribuidoras brasileiras fortes no mercado. E que praticamente não havia solidariedade entre produtores brasileiros com a política de estímulo ao fortalecimento das distribuidoras brasileiras, pela qual nós destinamos recursos a distribuidores brasileiros para investir em filmes de produtoras independentes brasileiras, que depois seriam lançados por essas distribuidoras. Então o dinheiro não ficava com a distribuidora brasileira, mas sim era destinado à produção do filme, através dessa distribuidora brasileira. Com isso, a produção independente brasileira passou a se associar principalmente com as distribuidoras brasileiras e, desde 2009 para 2010, as distribuidoras brasileiras passaram a ser as empresas com a maior participação de mercado relativo ao filme brasileiro e passaram a disputar a condição de empresas com maior participação do mercado pela combinação dos filmes brasileiros e filmes estrangeiros na carteira dessas distribuidoras. Essas empresas contribuíram para a organização do processo de produção.

Mas nós também não concordávamos que toda a produção de filmes ficasse concentrada nas mãos dos distribuidores, então mantivemos linhas de investimento diretamente em produtores para a produção dos filmes. Também construímos, naquele momento, uma linha para produção independente de séries em parceria com TVs abertas e com canais de TV paga. Com isso, nós fizemos com que um conjunto de televisões, ainda antes da Lei

da TV paga, passasse a buscar recursos e buscar produtores independentes para desenvolvimento de séries que eles depois iriam veicular.

Uma das ações mais importantes visando à nacionalização da produção audiovisual brasileira foi um programa de parceria com os governos de estado e prefeituras de capitais, em que todos aqueles que quiseram investir em audiovisual e estruturaram editais de investimento em filmes e séries de televisão, receberam recursos do fundo setorial para complementar suas ações em valores superiores ao investido pelos entes federativos. Com isso, nós estimulamos estados e prefeituras de capital a mobilizarem recursos próprios para investir no setor audiovisual. Muitos estados que antes não faziam editais de apoio a cinema, de apoio a televisão e a produção independente, passaram a fazer e com isso estimularam a produção independente local ampliando a renovação e o dinamismo da produção independente brasileira.

No auge dessa política, nós tivemos 25 estados do Brasil, em muitos deles governos de estado e prefeituras de capital fazendo editais de investimento em filmes e séries de televisão. Ou seja, a ideia de incorporar toda a diversidade brasileira no interior da produção de cinema e de audiovisual, para que nós tivéssemos todos os sotaques, para que nós tivéssemos todos os olhares se efetivou.

Já em 2007, começa o debate no Congresso Nacional sobre a convergência digital e a necessidade de uma atualização do marco regulatório da TV paga. Esse debate foi diretamente estimulado por nós, na ANCINE, ainda que tenha havido uma decisão nossa, no governo, de que o governo não apresentaria um projeto de lei sobre esse assunto ao Congresso Nacional. Naquele momento havia um sentimento de que não valia a pena que o

governo fosse quem tomasse a iniciativa de apresentar um projeto, por rescaldo dos embates travados sobre o projeto da ANCINAV. Então nós nos valemos de um projeto apresentado por um deputado de Santa Catarina, apresentado para simplesmente desregulamentar o mercado de TV paga: um projeto cujo único objetivo era dizer que as empresas de telecomunicações podiam livremente prestar serviços de televisão paga e que não havia razão para que elas não pudessem ser controladas pelo capital estrangeiro. O projeto fazia só isso. Nos valemos desse projeto para estimular a construção de um projeto mais amplo, que procurou enfrentar o problema da televisão paga no Brasil tanto sobre a expansão da base de assinantes, e entrada de novas empresas na competição, quanto sobre o estímulo ao conteúdo brasileiro, à produção brasileira e a programadores brasileiros de televisão por assinatura. Essa lei, que veio a ter o número de Lei 12.485, foi aprovada em 2011 e tramitou de 2007 até 2011. Foram cinco anos de embates no Congresso Nacional, acompanhados diuturnamente pela ANCINE e por mim pessoalmente, como presidente da ANCINE, além de vários órgãos do governo federal e por todos os agentes econômicos no setor.

O processo de construção da lei da TV paga se deu de forma que todos os agentes econômicos e toda a sociedade teve a oportunidade de se manifestar. Isso fez com que o projeto, aquele que se converteu em lei finalmente, enfrentasse questões que historicamente haviam sido contidas, haviam sido represadas, como, por exemplo, a ideia de que a produção brasileira, filmes e séries brasileiros, precisam estar na programação de televisão no país – algo que, até 2011/2012, não passava de 1% de toda a carga de programação da TV paga brasileira e que chegou a um patamar de 18% de horas de programação de conteúdo brasileiro depois da Lei 12.485.

Você não tinha nenhum canal com obrigação de investir em produção independente. Haviam alguns estímulos financeiros: o artigo 39 que foi criado em 2002, posto e implementado em 2003; havia o artigo 3ºA, o artigo 1ºA, que já mencionei aqui para vocês, que foram criados no final de 2006 e implementados ao longo de 2007/2008 e a partir daí. Mas não havia uma obrigação de veicular conteúdo brasileiro. Quem quisesse investir, investia e quem não quisesse investir perdia aquele dinheiro e tudo bem, seguia a vida. Com a Lei 12.485, nós então pudemos enfrentar um tema que havia sido deixado para trás no projeto da ANCINAV, que era a ideia da convergência digital, a ideia de um serviço de distribuição de conteúdo audiovisual a assinantes que deveria ser neutro tecnologicamente, ou seja, não importa se é transmitido por satélite, se era transmitido por MMDS, por cabo, pela internet, ou por fibra ótica. O que importa é que um serviço de televisão paga entrega canais de programação linear a assinantes. O cidadão contrata esse serviço porque quer ter acesso a um pacote de canais em sua casa ou em qualquer lugar em que esteja; não contrata por causa da tecnologia que entrega o conteúdo. Contrata pelo conteúdo que é entregue e, portanto, a Lei 12.485 se fez com essa característica de neutralidade tecnológica, se fez proibindo a propriedade vertical das empresas dedicadas à TV paga, abriu a cadeia de valor da televisão paga brasileira, estabelecendo as atividades de produção, programação, empacotamento e distribuição como áreas sujeitas a regulações distintas. A lei definiu que quem produz e programa, não pode distribuir; e que quem distribui, não pode produzir e programar. Por quê? Para evitar que as empresas abusassem das suas posições, que grandes empresas, numa atividade ou noutra atividade, possam usar da força que detêm para impor ao outro, uma empresa que faz parte da cadeia de valor, condições que não

fossem justas ou que pudessem discriminar empresas concorrentes naquele processo, naquela atividade ali exercida. Então, proibiu a verticalização.

A Lei 12.485 também fixou a Agência Nacional do Cinema como uma agência reguladora do audiovisual brasileiro, não apenas uma agência reguladora do cinema e não mais uma agência principalmente de fomento, mas uma agência sim de fomento e de regulação, com muita força regulatória no que diz respeito à programação de TV paga e com uma forte capacidade de investimento, também contribuindo para a regulação desses mercados. Essa lei também foi importante porque ela ampliou as receitas do Fundo Setorial do Audiovisual. Ela trouxe para o fundo setorial uma nova CONDECINE, uma nova contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica: a chamada CONDECINE-Teles. Basicamente, a principal receita oriunda dessa CONDECINE-Teles (são muitas, são várias as fontes) é uma taxa de R\$ 4,14, paga anualmente por cada linha de telefone móvel ativado no Brasil. Essa taxa alimenta o Fundo Setorial do Audiovisual e significou, a partir de 2012, uma receita da ordem de 1 bilhão de reais no caixa do Fundo Setorial do Audiovisual. Esse um bilhão de reais foi o que permitiu uma transformação, dar outra escala à política de cinema e de audiovisual.

Portanto, a Lei 12.485 é a outra coluna vertebral da política de cinema e de audiovisual construída no Brasil ao longo desses anos. Uma coluna vertebral que tem três grandes braços. O primeiro deles é o poder da agência nacional do cinema como agência reguladora do mercado de programação e empacotamento de TV paga. O segundo grande abraço é a obrigação de carregamento de conteúdo brasileiro por todos os canais que transmitam filmes, séries, animação, documentários adulto e infantil. Isso significou três horas e meia, por semana, no horário nobre, de 96 canais de televisão pagos

no Brasil (em alguns momentos, mais de 100). Significou também, nessa segunda vertente, a obrigação de carregamento de canais brasileiros de espaço qualificado, ou seja, canais programados por programadoras brasileiras, com muito conteúdo brasileiro, e com no mínimo três horas diárias de produção independente na sua grade de programação. E o terceiro pilar da Lei 12.485 é a ampliação das receitas do Fundo Setorial do Audiovisual, dando um enorme poder de fogo para que a política pública de cinema e audiovisual do país tenha escala de Brasil.

A partir dali, portanto, de 2012, que é o primeiro ano de implementação da lei, nós assistimos ao nascimento de um círculo virtuoso da atividade audiovisual no país. Ela já vinha em um crescendo, mas ganhou uma outra escala naquele momento. Nós pudemos, ali, multiplicar a capacidade de investimento e nós passamos a ter empresas demandando produção. Portanto, nós geramos uma demanda ativa por produção independente e essa demanda ativa aqueceu o mercado, fazendo com que todo o mercado passasse, portanto, a demandar a produção de filmes e séries e muitas produtoras, então, passaram a atuar. Foi isso que permitiu a gente multiplicar as ações com os estados, com as prefeituras das capitais, de ter investimentos em distribuidoras brasileiras, programadoras brasileiras, produtores independentes, salas de cinema, construção de salas de cinema, a montagem de uma série de editais de parcerias internacionais – que foi um outro pilar da política pública, uma política de promoção do cinema brasileiro no exterior –; foi o que permitiu a gente continuar a política de fortalecimento na TV pública, realizando um conjunto de editais com a TV Brasil, que mobilizou as TVs públicas de todo o campo público de comunicação, com editais por região do Brasil, que fez com que os 27 estados do Brasil

produziram centenas de horas de programação de vários tipos de produção independente para a programação do campo público. Portanto, o fundo setorial passou a ser a grande ferramenta de aplicação dos vários princípios da política pública que nós perseguíamos no nosso dia a dia.

Em paralelo com o momento em que a Lei 12.485 é aprovada no congresso nacional, em 2011, foi mandado ao congresso nacional uma medida provisória, que depois se transformou em uma segunda medida provisória que virou a lei 12.599, que foi a lei que criou o programa Cinema Perto de Você. Essa lei deu as bases para que o Brasil não apenas pudesse digitalizar todo o parque exibidor brasileiro sem perder nenhuma sala de cinema, ou melhor, só sendo fechadas salas de cinema que por razões outras já estavam em vias de fechamento, nenhuma fechando por anacronismo tecnológico, e que permitiu haver um forte investimento na expansão das salas de cinema. A lei 12.599 trouxe as bases do programa Cinema Perto de Você, desonerou a construção de salas de cinema no Brasil, a importação de equipamentos para as salas de cinema, mas também a construção civil das salas de cinema; ela autorizou a construção de uma linha de crédito robusta para a expansão das salas de cinema, o que foi possível fazer com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, e ela criou um projeto, Cinema da Cidade, cuja ideia era a construção de cinemas em cidades pequenas do interior do Brasil, com as prefeituras, para operação privada, mas esse se mostrou um projeto de muito difícil implementação ao longo do tempo por uma série de razões. Então, a lei do 12.599 é um desses outros pilares institucionais da política pública de cinema e audiovisual.

Um outro elemento que vale a pena destacar é que, em paralelo a todas essas iniciativas, a essas ações, houve também um esforço grande de

promover o Brasil na cena internacional. Na cena dos grandes festivais, dos grandes mercados de TV, dos grandes mercados de cinema, dos grandes mercados de publicidade. Ao longo desse período de 2003 a 2017, o Brasil forjou três grandes programas de exportação de audiovisual, um programa de exportação de filme publicitário, um programa de exportação de cinema, um programa de exportação de produção independente de televisão. Nós passamos a ter um acompanhamento permanente dos grandes festivais e dos grandes mercados. Montou-se política de estímulo à presença de produtores atuantes do mercado audiovisual nesses vários eventos internacionais para ganhar experiência, para atrair coproduções, para aprimorar o nosso processo de produção. Construímos uma série de editais em parceria com Portugal, Espanha, Argentina, Uruguai, Paraguai, México, Chile. Passamos a ter uma posição muito relevante na Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), que é a responsável pelo chamado Programa Ibermedia - programa de estímulo a coproduções entre os países ibero-americanos, uma comunidade de 22 países. O Brasil assumiu uma posição de liderança nesse organismo e dirigiu a secretaria executiva desse organismo do ano de 2011 até o ano de 2017, quando foi possível implementar uma plataforma de vídeo por demanda com filmes ibero-americanos, disponibilizada para sistemas educacionais nos vários países entre os anos de 2016/2017/2018; onde se construiu o programa DOCTV Latino-américa, com documentários feitos a exemplo do DOCTV Brasil em 15 países da América Latina; onde foi feito o programa de exibição de filmes ibero-americanos no campo público de comunicação – foi a primeira vez que, no Brasil, nós tivemos, na TV brasileira, filmes de Nicarágua, de El Salvador, da Guatemala, do Panamá, do Peru, do Chile, da Bolívia sendo exibidos na

televisão aberta brasileira e não apenas aqui. A mesma coisa: filmes brasileiros chegaram na TV aberta de 20 países da América Latina, fruto dessa ação, desse organismo chamado CAACI, que conduzia o Programa Ibermedia, e essas ações faziam parte da visão de projetar o Brasil na cena internacional e criar espaço para que a produção brasileira pudesse ocupar o mercado interno (e essa sempre foi a questão principal) e, ao mesmo tempo, buscar espaço no mercado internacional. Nós fizemos acordo de coprodução com a Índia, com a China; nós fizemos acordo de coprodução com o Reino Unido, que não existia. Nós renovamos o acordo de coprodução com a Alemanha, com a Itália e com o Canadá para incluir produção independente de televisão. Nós atualizamos o acordo ibero-americano de coprodução que envolve todos os países da América Latina mais Portugal e Espanha. Fizemos um acordo de coprodução com a África do Sul. Vejam vocês que a gente seguiu um pouco também a política externa brasileira ao trazer Índia, China, África do Sul e Rússia (o acordo com a Rússia não saiu, mas houve movimentos nossos para que esse acordo fosse assinado) no sentido de compor o espaço do BRICS¹⁵ também no campo audiovisual, assim como as iniciativas na América Latina tinham muito a ver com as iniciativas brasileiras de fortalecimento do Mercosul, construção da UNASUL¹⁶, e impulsionamento da integração sul-americana, que foi o alvo muito importante da política externa brasileira durante todo o período de 2003 até 2016. Nos vários momentos da construção dessa política pública (e eu vou concluindo aqui), é importante dizer que essas várias ações que foram adotadas ao longo do tempo – e há

¹⁵ Agrupamento de países de mercado emergente em relação ao seu desenvolvimento econômico, constituído por Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul (daí a sigla).

¹⁶ União de Nações Sul-Americanas.

outras que eu acabei não mencionando aqui –, não o foram em ambiente de calma. Essas ações foram construídas em alta temperatura, onde as armas eram o convencimento, a mobilização do governo, a mobilização da sociedade, a mobilização do setor audiovisual, mas sobretudo uma atenção à ideia de que o processo de desenvolvimento dessa política de cinema e de audiovisual no Brasil não deveria se dar em detrimento de ninguém. Essa parecia ser uma ideia relativamente ingênua, a ideia de que é possível construir uma política pública de cinema e de audiovisual que se expandisse e enfrentasse uma série de problemas históricos sem ser em detrimento de alguém, mas foi o que nós perseguimos com êxito a partir do seguinte raciocínio: o mercado audiovisual brasileiro era – e ainda é – relativamente pequeno. Partindo da premissa de que é possível conviver a produção estrangeira e a produção brasileira desde que todos compreendam que aqui é o Brasil e que, se não tiver espaço para que a produção brasileira se fortaleça aqui dentro, a produção brasileira não existirá, ela não encontrará outro lugar para se expressar, ela não encontrará outro mercado para circular. Portanto, de que eram legítimos os esforços para estimular, para expandir essa produção brasileira e todas as empresas que atuassem no sentido da expansão dessa produção brasileira. Ah, mas onde está a contradição? A contradição está que, no passado, antes de 2003, quando as iniciativas eram tomadas, elas acabavam colocando nas mãos das mesmas companhias estrangeiras o poder de decidir o que aconteceria com o filme brasileiro: qual ia ser feito, como ele ia ser lançado, se ele ia ter impacto ou não ia ter impacto e coisas dessa natureza. Ao estabelecer a possibilidade de haver concorrência, embate concreto, não apenas nós logramos que surgissem distribuidoras brasileiras fortes – a Paris [Filmes], a Imagem [Filmes], a Downtown [Filmes], mas

também distribuidoras brasileiras de nicho, com muita criatividade, muita explosão – como a Vitrine [Filmes] – e várias outras distribuidoras que passaram a ter o cinema brasileiro como seu foco principal, e também acabamos estimulando, pela concorrência, que as *majors* adotassem outra postura no trato com o cinema brasileiro.

Nós também conseguimos superar por um longo tempo uma rivalidade histórica que havia entre os exibidores e os produtores de cinema nacional, numa ideia de que um era inimigo do outro. Trabalhamos com a ideia de que, se temos mais salas de cinema, é melhor para o cinema brasileiro. O produtor de cinema brasileiro tem o mercado de cinema do Brasil como seu ponto de partida e, na maior parte das vezes, o seu ponto de chegada também. E que, para os exibidores, ter mais vários filmes brasileiros sendo produzidos significava ter alternativa de programação. Portanto, ter elementos que ajudam na compensação do cotidiano dos gostos, no fluxo dos gostos, do censo médio do gosto do brasileiro ou da frequência do espectador à sala de cinema. A outra questão com a qual nós nos debatemos foi demonstrar para os canais internacionais de televisão paga que ter conteúdo brasileiro na grade deles permitia a eles um elemento de afetividade ou de aproximação com parcelas importantes da sociedade brasileira, que gostem ou não gostem as nossas elites, gostem ou não gostem os programadores das TVs estrangeiras, se identificam com o Brasil, com a língua portuguesa, com os nossos temas e com a cultura brasileira e que, portanto, querem se ver na tela. Aos poucos, esses programadores foram compreendendo que essas séries tinham forte impacto na audiência dos seus canais e passaram a ter, nessas séries, um ativo importante. Muitos deles passaram inclusive a fazer,

além do investimento com dinheiro público, investimento privado na produção de séries.

A HBO investe recursos privados na produção de séries e não pode sequer contabilizar essa produção para efeito das cotas da lei 12.485, porque pela lei 12.485 só cumpre cota as séries que são produções independentes, ou seja, que são propriedades de um produtor independente. Muitas das séries feitas pela HBO, por exemplo, é só um exemplo aqui, foram feitas por produtoras independentes, mas a propriedade patrimonial está nas mãos da HBO.

Houve também o esforço de inclusão da federação, ou seja, de que nos 27 estados do Brasil se produzisse, mas não em detrimento de São Paulo e Rio de Janeiro. Reconhecendo que São Paulo e Rio de Janeiro são polos importantes da produção cinematográfica e audiovisual, que é normal nos países e na economia global capitalista haver concentração de riqueza, concentração econômica, que você também tem nos outros grandes países geralmente dois ou três grandes polos de produção – você tem, nos Estados Unidos, Los Angeles e Nova York como grandes polos; você tem, na Espanha, Madrid e Barcelona como dois grandes polos; você tem, na Índia, o país mais parecido com o nosso no sentido de posição na geopolítica internacional, Nova Déli e Mumbai. Ou seja, isso é normal, mas não é normal que você não tenha, que você não ofereça condições para que se possa produzir com todos os sotaques, todos os olhares, e nós fizemos questão de, no Brasil, envolver o conjunto dos estados no processo de produção. E não foi feito em detrimento de ninguém, foi feito ampliando o bolo, ampliando as participações, trazendo mais gente para o jogo. E, para trazer mais gente para o jogo, nós fomos buscar mais dinheiro para financiar essa atividade. E fomos buscar mais dinheiro

para financiar essa atividade não disputando com o dinheiro da educação, não disputando com o dinheiro da saúde, não disputando com o dinheiro de outras partes do orçamento público – o que seria legítimo fazer –, mas que não fizemos. Fizemos recolhendo recursos na própria atividade de comunicação e telecomunicações para alimentar o Fundo Setorial do Audiovisual.

Portanto, eu concluo dizendo que eu tive o enorme prazer de poder me dedicar à construção da política pública de cinema e de audiovisual de 2003 a 2017 na condição de gestor, ao lado de muitos outros, dessa política pública de cinema e de audiovisual ativa, plural, diversa e soberana. Para mim, foi importante para entender melhor o Brasil, para entender melhor o nosso ambiente, para entender melhor a sociedade brasileira, as nossas elites, as nossas contradições, as nossas potencialidades. Foi rico também como experiência individual. E eu sou grato, em particular, pela possibilidade de, na gestão pública, ter podido tomar a iniciativa, buscar implementar, descobrir o que funciona e o que não funciona, errar e acertar, ter a possibilidade de corrigir o erro, ter a possibilidade de superar o que não funciona e colocar algo no lugar. E isso só foi possível porque eu contei com a confiança do presidente Lula, da presidenta Dilma, dos ministros da cultura, Gilberto Gil, Juca Ferreira, Marta Suplicy; porque eu contei com a parceria dos meus colegas de diretoria da ANCINE, com a confiança dos secretários do audiovisual, Orlando Senna, Leopoldo Nunes, Mario Borgneth, Silvio Da-Rin, Newton Cannito, Pola Ribeiro; e porque houve a parceria do setor audiovisual brasileiro, que mesmo quando não compreendia bem alguma questão ou quando travava embates terríveis sobre vários aspectos da implementação da política, acabavam iluminando aspectos da cena que permitiam que a política

pública fosse trabalhada e retrabalhada e, portanto, aprimorada e pudesse ter maior eficiência na sua execução. E, voltando ao início, dizer que, se algo assim foi possível, é porque foi possível, no Brasil, uma série de conquistas nesse tempo e porque havia vontade e energia mobilizada no sentido de fazer o país crescer e no sentido de fazer o país superar problemas históricos. Havia uma vontade de inserção internacional e havia um esforço de compor, havia um esforço de somar. E somar não significa que todo mundo se anula, não significa que as pessoas abrem mão das suas convicções; significa que as pessoas expressam suas convicções francamente, divergem, convergem. Hoje concordam, amanhã discordam; concordam no aspecto A, discordam no aspecto B, mas reconhecem, todos, que há lugares para resolver as diferenças, aceitam que as diferenças sejam resolvidas nesses lugares pactuados e que, uma vez resolvidas, tocam a vida para frente, não ficam remoendo o que foi aquele percurso. Foi assim na política pública de cinema e de audiovisual e eu ousou dizer que foi assim no Brasil até o final de 2014, início de 2015, quando as pessoas começaram a achar que já não valia apenas aceitar as regras do jogo e, desde então, está tudo bastante bagunçado, mergulhamos no caos. Me desculpem os que pensam diferente de mim, eu terei imenso prazer em ouvir um ponto de vista mais positivo sobre o que aconteceu no Brasil de forma geral, sobre as regras do jogo e sobre como tudo funciona. E acho que isso é imprescindível para pensar a política pública de cinema – a que foi, mas sobretudo a que haverá de ser reconstruída a partir dos escombros daquilo que restar. Para a nossa sorte, embora as coisas, hoje, estejam muito difíceis no ambiente público relativo ao cinema, no governo brasileiro em relação ao cinema, ao audiovisual, à cultura em geral, eles ainda não conseguiram destruir as estruturas principais que foram construídas. Eles não estão

operando a favor, mas não conseguiram destruir ainda. Isso vai ajudar muito quando chegar a hora de reconstruir. Obrigado!

DEBATE

Salete Machado Sirino: Manoel Rangel, é fundamental essa retrospectiva histórica sobre as lutas em prol de políticas públicas para a realização do cinema brasileiro e a relevância da criação da Agência Nacional do Cinema para o desenvolvimento e fortalecimento do tripé produção, distribuição e exibição do audiovisual nacional. No contexto de Arte e Educação, na Unespar/*Campus* de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná, o Mestrado Profissional em Artes abrange quatro áreas: Artes Visuais, Cinema, Dança e Teatro. Neste mestrado, na área do cinema, eu, as professoras Marília Franco, Solange Stecz e o professor Marcos Camargo trabalhamos, também, a partir do contexto da lei do cinema brasileiro na escola.

Das experiências, como educadores na área do cinema, uma questão que nos toca fundo é pensar como as nossas e os nossos estudantes, terão a oportunidade de trabalhar com as políticas públicas, como poderão realizar suas produções e ser remunerados por elas, ter nesse lugar uma profissão. É primordial que as políticas públicas criadas e geridas pela ANCINE possibilitem esse caminho para os novos realizadores.

Em 2010, fui eleita a primeira mulher presidente da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná – AVEC e a primeira representante do interior do estado nesta entidade. Foi como Presidente de AVEC, durante duas gestões, entre 2010 e 2014, que tive a oportunidade de conhecer o Manoel Rangel, então diretor-presidente da ANCINE. Nos encontramos com Rangel, na ANCINE, no Rio de Janeiro, por meio de uma parceria entre AVEC, SIAPAR - Sindicato da Indústria do Audiovisual do Paraná e outras entidades representativas de

realizadores audiovisuais de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, em projeto Projeta Sul. Naquela ocasião, 2010 e 2011, estava sendo implementado o Fundo Setorial do Audiovisual, que abarcava a cota para as regiões Norte, Nordeste, quando lhe levamos a pauta da necessidade de a gente pensar numa cota também para a região Sul. Desse encontro resultou a assinatura do termo de cooperação entre as entidades representativas do audiovisual da região Sul, ANCINE e BRDE com vistas ao Projeta Sul. Foram muitos encontros de um grupo de trabalho que pautou também reivindicações junto à ANCINE, de ações voltadas para o desenvolvimento de projetos, de roteiros, de modo a abarcar, também, projetos para realizadores iniciantes, dentro das linhas atendidas pelo FSA.

Voltando à sua fala de hoje, por mais que o Fundo Setorial do Audiovisual, que é um mecanismo fundamental para o fortalecimento do nosso cinema, tanto no contexto da produção quanto da distribuição e exibição, em salas de cinema e em TVs, como pontuado por Manoel Rangel, a ANCINE não deixou de olhar para outros mecanismos como o da Lei do Audiovisual, que era o principal fomento até a criação da ANCINE para a produção do longa-metragem, e ainda, possibilitou a implementação do artigo 1º A, que abarcava sim uma grande maioria de realizadores, já que o artigo 1º dificulta o acesso pela necessidade de envolver CVM¹⁷ e instituições para se trabalhar com as questões. O 1ºA tornou um tanto quanto mais democrático nesse sentido.

No entanto, o veto 62 de dezembro de 2019, que entraria em discussão em março de 2020, seria votado dia 17, não foi colocado em pauta

¹⁷ Comissão de Valores Mobiliários.

para tal votação pela Câmara dos Deputados e do Senado, embora tenha havido toda uma mobilização da classe de realizadores do cinema e do audiovisual, de todos os estados, para que se fosse votado contra esse veto. Quer dizer, o artigo 1º e 1ºA, ainda que o 3º esteja em vigência, não estão acontecendo. Então, eu gostaria de te devolver essa pergunta: como você tem visto essa situação?

Manoel Rangel: O congresso nacional aprovou a renovação da Lei do Audiovisual em um ambiente de quase unanimidade, o que significa que há uma grande compreensão, no congresso nacional, sobre a importância da cultura e sobre a importância do audiovisual brasileiro. O governo vetou e todo mundo dá como certo que há um acordo, realizado no congresso, para a derrubada do veto. Esse veto estava para ser votado em março e, nas vésperas de ser votado, chegou a ser pautado num determinado dia, mas por uma série de razões que não estão relacionadas à lei, ao projeto que renovou a lei do audiovisual, a sessão do congresso acabou se dedicando apenas a uma parte da pauta que estava estabelecida e não houve a avaliação sobre o veto. Então ele está na lista dos vetos que precisam ser avaliados pelo congresso e tudo indica que será derrubado o veto, quando houver uma sessão do congresso para examinar os vetos.

Com a pandemia, o congresso nacional acabou decidindo que só irá examinar projetos relacionados à pandemia ou necessários ao enfrentamento da pandemia. Agora, recentemente, há sinais de que o congresso começa a flertar com a ideia da retomada de uma pauta legislativa mais corrente. Eu acho que a derrubada do veto é possível e é provável; O que eu sinto é que o setor audiovisual está muito debilitado. Os produtores, os diretores, as

lideranças do setor estão um pouco, eu diria, cansadas de tantas guerras, de tantos embates. Ano passado houve aquela questão do TCU¹⁸; depois houve todas as confusões geradas pela diretoria da ANCINE; houve o presidente da ANCINE que foi afastado pela justiça, os servidores da ANCINE que foram afastados pela justiça; depois esse presidente da ANCINE renunciou; não houve ações do fundo setorial durante todo o ano de 2019; ações do ano de 2018 não foram pagas até hoje; houve uma série de ataques à lei da TV paga na esfera da Anatel¹⁹. Então, tem uma situação que demanda mobilização do setor, o setor consegue canalizar energia para enfrentar os problemas, mas ele não tem um acompanhamento dia a dia que consiga, digamos assim, acelerar os processos. Portanto, o nosso risco reside aí. Mas eu acho que, em uma retomada da normalidade do congresso, o veto à Lei do Audiovisual vai ser derrubado e a lei vai voltar a funcionar, vai voltar a estar disponível. Essa é a minha expectativa.

Ulisses Galetto²⁰: Boa tarde, Rangel. Boa tarde a todas e todos. Nós não nos conhecemos pessoalmente... Eu só queria levantar dois pontos, perguntar para você. Eu casualmente dei uma aula hoje sobre fundo setorial e o DOCTV está sempre nas minhas pautas. Eu acho que foi um dos programas mais brilhantes concebidos para a produção de conteúdo para TV no Brasil de toda a história. Eu acho que o programa brilha tanto que os resultados na ampliação para os DOCTVs dos países da Ibero-américa ou

¹⁸ Tribunal de Contas da União.

¹⁹ Agência Nacional de Telecomunicações.

²⁰ Doutor em história pela UFPR, com estudos voltados para políticas públicas para artes e culturas, é também músico, produtor, compositor, arranjador e designer de som (edição e mixagem) para cinema e televisão. Integra o grupo FATO desde 1994. Professor do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar/Campus de Curitiba II.

alguns outros países da América Latina e os países de fala da língua portuguesa provam o sucesso, brilhantismo dessa concepção. Eu também não canso de falar que a lei do Fundo Setorial do Audiovisual e a lei 12.485 são as pérolas de toda a história da legislação, as maiores pérolas, são geniais. Então, eu parableno você agora pessoalmente, aqui, porque sinceramente eu falo o tempo inteiro da generalidade dessas ações e o impacto disso no país como um todo não só para os segmentos de audiovisual. Então, meus parabéns. Claro, tudo isso fruto de um ambiente político também, não canso de dizer, estabelecido a partir de 2003, sobretudo com a liderança do Gilberto Gil e dos governos populares que tinham essa vontade política, sem os quais não seria possível. Nós sabemos, você frisou isso. Também agradeço a sua generosidade de reconhecer isso, porque, enfim, sem isso não teríamos nada. Sobre o que você falou, três pontos só: eu queria saber uma curiosidade, porque você falou que o DOCTV foi muito atacado. Eu não sabia disso, porque eu sou um estudioso, fez parte da minha tese de doutorado o DOCTV, então eu gostaria de saber por que ele foi muito atacado. E aí dois pontos sobre a sua fala: o *market share*, se a gente comparar 2010 com 2018, diminuiu a participação do filme brasileiro, apesar do aumento de volume de investimento público na produção – em 2018 a gente teve 170, mais ou menos, longas-metragens, um pouquinho mais –, mas o *market share* ficou na base dos 15%, e a gente já tinha estado em 27%, algo parecido, em 2010. Então, eu gostaria da sua opinião sobre isso, como é que a gente pode ter aumentado tanto o volume de investimento, sobretudo através da lei do fundo setorial, mas não só, e ao mesmo tempo diminuindo a participação do público no consumo das produções brasileiras. E a terceira questão, por último, que é uma questão relativa aos militantes da cultura, sobretudo dos segmentos do

audiovisual, que é uma coisa muito importante. Eu tenho andado um pouco distante desses segmentos, passei a minha vida nos movimentos sociais ligados à arte e à cultura, mas eu tenho andado um pouco distante e me aproximei de outros. Mas o que eu noto é que os movimentos ligados ao setor do audiovisual parecem que não têm muita clareza sobre a importância ou reconhecimento das frentes de defesa de tudo isso que foi construído nos parlamentos. Então, assim, eu vejo sempre ações muito “apagando incêndio” e não tendo uma noção clara que as principais fontes de batalha, nessa luta desigual com esse modelo que está agora no governo, estão acontecendo no parlamento. E tem uma frente de oposição – claro, não é a frente predominante, mas é uma frente sem a qual nós vamos ser destruídos. Então, as principais frentes de luta estão nos parlamentos. Parece que o setor do audiovisual, estou falando dos realizadores, produtores, enfim, não tem muita clareza sobre isso. Eu queria saber da sua opinião sobre isso.

Manoel Rangel: Obrigado, Ulisses. Prazer te conhecer aqui também. O DOCTV foi atacado, quando foi lançado, por uma visão, na minha opinião, míope, em que as pessoas diziam que o recurso disponível para produzir aqueles documentários era muito pequeno – isso por documentaristas que já tinham uma tradição de atuação – e que, portanto, aquilo era um absurdo. Sem enxergar que aquele programa, DOCTV, era um programa de estímulo à produção de documentários, mas ele estava inserido dentro de uma coisa mais ampla: um programa de estímulo à produção de documentários em parceria com a TV pública, mobilizando os produtores independentes, as TVs em cada estado do Brasil, tentando trazer governos de estado para ampliar a quantidade de documentários que eram feitos, ou seja, que era uma política,

digamos, com objetivos mais amplos do que a carreira isolada de um realizador ou do que propriamente a produção de ponta artística do documentário. Tinha outros objetivos na construção dessa política. Havia outros meios para lidar com as outras questões. Então, havia uma crítica que vinha por aí. Essa crítica surgiu mais no início, ela foi pouco a pouco sendo superada, com as pessoas percebendo que uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa e elas podem conviver no espaço geral da política pública. E apesar do DOCTV não ser um programa que tinha, no cerne da sua preocupação, a produção de ponta artística, de alta relevância artística, ainda assim produziu alguns documentários, dentro do DOCTV, que têm uma enorme relevância, que têm uma enorme carga criativa. Todos têm, mas alguns se destacam na invenção artística que trazem consigo. Então, a crítica vinha um pouco por aí.

A questão da participação de mercado, na sala de cinema, é uma questão das mais complexas, das mais difíceis de administrar. Não há nenhuma relação direta entre quantidade de investimento, quantidade de filmes produzidos e quantidade de público ou quantidade de ingressos vendidos dos filmes brasileiros. Não há uma relação direta, não é possível montar essa equação. Essa equação não existe e, ao não existir, não é possível encontrar uma resposta dentro dela. A resposta do desempenho dos filmes brasileiros nas salas de cinema a cada momento deve ser encontrada no perfil daqueles filmes que chegaram ao público naquele ano, deve ser buscada no exame de se as condições favorecem ou não a exibição dos filmes brasileiros, os mecanismos de indução a isso, e devem ser buscadas no perfil das transformações que ocorrem no consumo de obras audiovisuais de modo geral. Portanto, por que então se continuou investindo, em larga escala, na

produção de filmes e continuou-se falando de participação de mercado? A gente seguiu investindo em larga escala na produção de filmes por entender que uma coisa é certa: se você não apostar muito, em muitos filmes, e abrir o leque para que você tenha mais obras com a capacidade de conquistar a atenção do espectador, *c e r t a m e n t e*, você não terá a participação de mercado, muito menos uma participação de mercado relevante. Portanto, é preciso aumentar a produção e apostar que essa quantidade vai gerar caminhos diversos que acabarão por encontrar ressonância no público. Então, seguimos acreditando nisso. Nós seguimos falando em participação e mercado, porque também, muitas vezes, surgia no meio cinematográfico, em especial no meio cinematográfico, uma ideia de que esse negócio de mercado era irrelevante, “o mercado não foi feito para nós, não é uma questão para nós, o importante é contabilizar quantas pessoas foram no cineclube, o importante é quantas sessões foram feitas ao ar livre”. Nós dizíamos: “gente, é importante ter muitos cineclubes”, e nós fizemos políticas de apoio aos cineclubes, Leopoldo em particular se dedicou a isso. Fizemos a Programadora Brasil, na Cinemateca e CTAv²¹, que botou os filmes brasileiros que nunca estiveram disponíveis, disponíveis, para cineclubes no Brasil inteiro, em DVDs. Nós fizemos políticas várias de difusão, sem mercado. Mas a gente sempre disse o seguinte: se nós renunciarmos ao mercado brasileiro, brasileiros que somos, então de quem é a legitimidade para ocupar o mercado brasileiro? Da produção estrangeira? Nós devemos ser apenas um centro consumidor? Então nós insistíamos nessa ideia da participação de mercado mesmo sabendo que não há uma correlação direta. E aí, sim, nós mantivemos a cota de tela em

²¹ Centro Técnico Audiovisual.

um patamar que permitiria uma ocupação de algo em torno de 18%, no mínimo; nós procuramos expandir o parque exibidor e procuramos aumentar a consciência do exibidor de que o filme brasileiro era algo importante na sua carteira; nós fortalecemos distribuidoras brasileiras, apostando que essas distribuidoras brasileiras poderiam usar a sua força de mercado para que o filme brasileiro fosse melhor lançado e pudesse ter uma melhor ocupação de mercado; a gente buscou aproximar a televisão da produção, para que a televisão fosse parceira nessa colocação do filme no mercado, para que ele pudesse ter uma melhor ocupação de mercado, mas, com franqueza, no final do dia, a questão é: o máximo que você consegue, com a política pública, é assegurar que o filme esteja na sala de cinema disponível para ser visto. O “ser visto” depende de vários outros fatores na desigualdade da sociedade brasileira. Na desigualdade social brasileira, o preço do ingresso é proibitivo: você pagar no preço de um ingresso, uma inteira, em uma sala de cinema, em um *shopping center* na periferia do Rio [de Janeiro] ou de São Paulo algo como R\$30,00 não dá. Não dá para pagar R\$30,00, porque a pessoa não vai sozinha ao cinema. Se for com o namorado ou com a namorada, só de ingresso é R\$60,00. Tem o refrigerante, tem a pipoca, as coisas que são de um programa de ir ao cinema. Vamos pensar em termos de as pessoas, nós, as pessoas quando não estamos refletindo ou fazendo política, quando não estamos em missão, quando estamos simplesmente vivendo. Esse programa vira fácil, fácil, um programa de R\$100,00. Fácil, fácil. R\$100,00 é 10% de um salário mínimo.

Então, preço do ingresso proibitivo, quantidade de salas de cinema cria constrangimentos para a permanência dos filmes nas salas, o tipo de programação que passou a ser adotado no mercado: o filme chega, em uma

quantidade imensa de cópias, ocupa todas as salas e sai rapidamente de cartaz – é uma tragédia, porque não dá tempo de haver boca a boca, não há mais fluxo de informação de circulação do filme, o filme é desafiado a dar o seu melhor no primeiro final de semana. Ou seja, são vários problemas que impactam a participação de mercado e, de fato, a participação de mercado em 2018 não foi uma participação de mercado expressiva, mas a participação de mercado em 2010 também não foi de 27%, foi de algo ao redor de 18%, 19%. Eu não vou saber cravar o número exato, mas eu sei que o Brasil não tem mais do que 22% de participação de mercado desde a década de 1980. Ainda assim, até 2002, a participação de mercado de filme brasileiro nunca passou de 8,5% e a participação de mercado do filme brasileiro, em 2003, teve um pico de 21% e, depois, nunca caiu abaixo de 11%. É pouco? É pouco, mas, como eu disse, há muitos outros fatores que concorrem para essa questão. Surpreendentemente, na televisão aberta, o impacto dos filmes brasileiros é completamente outro. Mesmo quando um filme brasileiro é programado, numa televisão aberta como a Globo, por exemplo, e não é um grande sucesso de bilheteria, eles costumam dar audiência superior à de muito filme estrangeiro programado no mesmo horário, na mesma televisão – no caso aquelas sessões das segundas-feiras à noite, na Globo. O que aponta para uma questão de que há um problema de perfil de público com acesso à sala de cinema, e isso está dado por preço, distância, perda do hábito. O Brasil passou a década de 1990 inteira perdendo sala de cinema e tornando a sala de cinema uma coisa elitista. Isso tem um impacto terrível no hábito de consumir filmes. Nós temos, seguramente, dezenas de milhões de brasileiros que nunca estiveram dentro de uma sala de cinema, o que significa que esse é um hábito

que desapareceu para uma parcela dos brasileiros. Portanto, são alguns dos desafios implicados nessa questão.

O outro ponto que você levanta, o setor audiovisual nunca conseguiu, embora tenha uma forte capacidade de reação e de pressão – a expressão correta é exatamente essa: uma enorme capacidade de reação –, tem pouca capacidade de ação, de começar, bater pé, um dia, dois trinta dias, sessenta dias, cem dias, duzentos dias, martelando na construção de um processo dentro do parlamento. Ele acaba agindo, como você disse, para apagar incêndios, mas isso é típico de uma força de reação, de uma força que age diante da tragédia, do desastre anunciado, coisas desse tipo. Não é que não houve tentativas de estruturar melhor: eu presenciei as lideranças do setor, presidentes dos sindicatos, no ano passado, estando muito próximos da formação da frente parlamentar do cinema e do audiovisual, tiveram o lançamento, ajudaram a estruturar, negociaram com as pessoas, atraíram deputados, propuseram pautas, mas, por experiência própria, a atuação institucional, sobretudo no parlamento, é um negócio que exige uma paciência bovina e uma obstinação absoluta. É preciso se ocupar disso de maneira profissional – e aí está uma outra contradição: produtores de cinema, diretores de cinema, atores, atrizes, profissionalmente atuam produzindo filmes, dirigindo filmes, atuando nos filmes, e não têm recursos para montar uma estrutura eficiente de acompanhamento do parlamento. O que houve de 2003 a 2017, em particular de 2006 a 2017, é que a Agência Nacional do Cinema estruturou uma assessoria parlamentar. Quando eu cheguei na ANCINE, eu propus que nós criássemos uma assessoria parlamentar. Nós criamos uma assessoria parlamentar e ela atuou dentro do congresso nacional de 2006 a 2017 diariamente e eu posso confessar a vocês que eu, como presidente da

ANCINE, dediquei uma boa parte da minha energia ao que era uma tarefa que se não fosse cumprida por mim, não seria por mais ninguém

Ulisses Galetto: Manoel, é exatamente isso que eu queria ouvir de você, isso é o que as pessoas precisam saber, que vocês atuaram nesse setor. Maravilhoso! É isso aí.

Manoel Rangel: É. E eu me ocupava de visitar o presidente da Câmara, de visitar o presidente do Senado, de visitar os líderes do Senado, da Câmara, de pedir ao Ministro da Cultura que me acompanhasse, de pedir à Casa Civil que fizesse um telefonema, de pedir ao Ministro das Comunicações que fizesse um telefonema, de pedir que o líder do governo informasse que a posição do governo era tal, de juntar os ministérios e dizer para a Casa Civil que nós precisávamos de uma decisão coordenada dos ministérios, de dizer ao presidente e à presidenta que havia ministério atuando em desacordo com a orientação que estava dada. Essas coisas, eu me ocupei delas. E ocupei como função institucional do presidente da ANCINE. Cansei de dizer a produtor de cinema que ficava me perguntando sobre projeto de filme que não foi aprovado na área de fomento ou problemas de burocracia ali, na gestão da área de fomento, que se ele quisesse que eu parasse tudo para cuidar disso, eu podia fazer, mas ia ser um desastre – para ele, para o setor e para o próprio projeto dele, porque eu era o presidente da ANCINE e se eu não cumprisse a função que só o presidente da ANCINCE podia cumprir, não teria outro para fazer no meu lugar. Claro que isso não significava que eu também não tivesse que cumprir outra função, que era a função de gestão e, na gestão, buscar os caminhos para destravar os problemas, mas entre esses não estava o de ser

despachante de um filme, de um projeto ou coisa desse tipo, porque isso cada um devia cuidar tomando as providências, respondendo as diligências, essas coisas que eu sei que são um inferno – eram, são e serão –, porque isso não é típico da ANCINE, é típico da formação da sociedade brasileira. É na empresa pública e na empresa privada. Quem aqui não tem a experiência de ficar horas pendurado num *call center* ou tramitando por corredores que não sabe quais são para resolver o problema de um telefone celular ou de uma conta de energia elétrica ou de uma conta de gás ou de uma passagem aérea, para falar de empresas privadas, todas elas. Não estou, com isso, arranjando desculpa de uma coisa para outra coisa, nem tenho mais que discorrer sobre essas coisas, mas para dizer o seguinte: é um problema de onde você põe as ênfases. E é preciso dizer também, Ulisses, porque eu acho que o momento requer que se diga, que não há gestos inocentes na constelação dos acontecimentos do Brasil – nunca houve, e muito menos de 2016 para cá. Quando, em 2018, ainda sob o governo do presidente [Michel] Temer, se decidiu acabar com o imposto sindical, na legislação trabalhista, e se acabou também com uma parte importante da legislação trabalhista, mas o imposto sindical não tinha nada a ver com isso, muita gente comemorou dizendo o seguinte: “ah, ainda bem que acabaram com essa coisa absurda, burocrática, esse absurdo de cobrar dos trabalhadores um dinheiro para sindicatos que não fazem nada”. Vejam vocês: hoje em dia, a ausência do imposto sindical é uma das coisas que faz com que os sindicatos de produção audiovisual tenham perdido qualquer capacidade de estruturar ação objetiva. Assim como outros trabalhadores, outros setores de trabalhadores, perderam capacidade de mobilização e de articulação, porque articulação requer recursos também. A vida é muito difícil para todo mundo e essas coisas se complicam, mas isso aqui já é uma

digressão, já não vem ao caso. O fato é que é relevante uma atuação cotidiana no Congresso Nacional.

Acir Dias²²: Muito obrigado. É um prazer estar aqui com vocês. A minha pergunta tem a ver com o contexto atual, porque fiquei muito feliz em saber dessa saga em prol do cinema brasileiro, que a gente, na verdade, desconhece, quem está de fora e não estuda o assunto, a gente não acompanha esse trabalho. Mas é muito bacana olhar para esse passado e também refletir sobre ele, porque eu acho que todo esse relato está localizado no passado, mas eu quero pensar no agora. A gente vive um momento extremamente complexo sob o ponto de vista de paradigmas culturais que estão sendo quebrados, no sentido de que a gente está vivendo algo inédito na história devido à pandemia e também a gente vive a ascensão de um governo autoritário que também se coloca como curador cinematográfico. Então a minha pergunta é mais ligada à atualidade, principalmente ao papel do cinema brasileiro, talvez, nesse cenário pós Covid-19. A gente vê as plataformas de streaming ganhando uma ascensão, até estava acompanhando agora há pouco o Cine Passeio, de Curitiba, está todo online, uma iniciativa muito bacana... Enfim. O que esperar a partir de agora, o que sonhar depois do fim do mundo? Essa é a pergunta.

Manoel Rangel: Bom, antes de mais nada, sonhar com o depois do fim do mundo. E começar a desenhar o que será depois do fim do mundo. O

²² Possui Pós Doutorado e Doutorado em Educação pela UNICAMP, com doutorado sanduiche pela Università Ca Foscari - (2003), Mestrado em Educação também pela UNICAMP. Professor Associado e Diretor do CECA da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE. Na Faculdade de Artes do Paraná atuou como Coordenador do Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo (2012/2014).

governo Bolsonaro tem duas dimensões nas ações. Uma é o que ele diz, a outra é o que ele faz. No que ele diz, ele estaria fazendo curadoria dos filmes brasileiros, das séries brasileiras, *etcétera*. Embora ele pudesse ter essa ambição – e ele tem essa ambição e, sobretudo, os olavistas²³ têm essa ambição, dentro das várias facções que integram a sustentação do governo Bolsonaro –, até aqui eles não conseguiram caminhar nem um milímetro nessa direção. Então, é uma série de proclamações, uma série de ameaças, proclamações e ameaças, proclamações e ameaças... Tentativas de interferência e *etcétera*. Mas, até aqui, não conseguiram avançar nem um milímetro. Mas, digamos assim, do ponto de vista prático, ele causa um problema enorme. O setor cultural está parado, as instituições de cultura estão paradas, algumas delas estão diretamente ameaçadas; algumas delas, como o IPHAN²⁴, que tem uma forte imbricação econômica com a construção civil, já começa a ser descaracterizada, por aprovar iniciativas que não deveriam ser aprovadas ou por liberar processos que não deveriam ser aprovados. No caso da ANCINE e da política audiovisual, o maior mal que ele causou até agora foi ter paralisado completamente os investimentos no setor audiovisual, isso é 60% responsabilidade do governo Bolsonaro, 20% responsabilidade do ministro da cultura e do presidente da ANCINE que o presidente Temer nomeou, o ministro Sérgio Sá Leitão e o senhor Christian de Castro, que foi presidente da ANCINE, e 20% responsabilidade do Tribunal de Contas da União com o caos que ele gerou no início de 2018 e a hecatombe que provocou no início de 2019, resultando na paralisação completa da ANCINE e das políticas de financiamento. O Tribunal de Contas, os ministros do Tribunal de Contas

²³ Seguidores da linha de pensamento de Olavo de Carvalho.

²⁴ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

corrigiram a atitude um pouco açodada de um dos ministros do tribunal, mas os efeitos, em uma instituição já debilitada, ainda se fazem sentir até hoje, porque houve essa primeira onda, que introjetou um certo terror nos gestores e nos servidores públicos dentro da ANCINE, o medo do Tribunal de Contas (medo não porque eles fizessem coisas erradas, medo por causa dos atos absolutamente corretos e dentro da lei que eles praticaram, medo porque um analista de controle não entende como funciona o mercado audiovisual e quer, a posteriori, dizer como deveria ter sido feito antes – o que não existe; ele pode dizer como deverá ser feito no futuro, não pode dizer como deveria ter sido feito antes, se não há uma regra que dissesse que teria que ser feito do jeito que ele gostaria), por exemplo. Mas isso gerou uma paralisia ali também. Essa paralisia foi agravada pelos problemas do presidente da ANCINE da época Temer, nomeado pelo ministro Sérgio Sá Leitão, que teve uma série de complicações com o Ministério Público, com a Polícia Federal, acabou afastado pela justiça e renunciou para diminuir a pressão da justiça sobre ele. E a situação foi coroada pelo fato de o Bolsonaro não ter indicado novos diretores para a ANCINE e de o Ministério da Cultura estar completamente paralisado. Esse é o cenário que temos.

Como eu dizia, lá no final da minha fala, o principal dano que isso tem causado é que a produção está paralisada, as ações não estão acontecendo, mas, até aqui, as estruturas não foram desmontadas. Não que não haja pressões para desmontar as estruturas. Nesse momento há duas ameaças no ar que precisam ser detidas e é preciso estar muito atento a elas porque as duas têm força de desorganizar profundamente o setor – e não por um tempo, desorganizar por muito tempo. A primeira é a PEC dos fundos públicos, que foi enviada pelo Bolsonaro, sob a inspiração do Paulo Guedes

ao congresso nacional, que extingue os fundos públicos e extingue a vinculação de receitas com esses fundos públicos. Todos os fundos existentes deixarão de existir (aqueles que não são constitucionais) se essa emenda constitucional for aprovada, o que significa que o Fundo Setorial do Audiovisual deixará de existir. A receita do fundo permanecerá existindo, mas ela vai estar diluída no tesouro nacional. Portanto, ela não terá reserva de exclusividade de aplicação nas atividades audiovisuais. Então, aqui, há um risco imenso. Essa medida deixou de tramitar por causa da pandemia, mas deve voltar logo que o congresso volta à atividade.

A outra grande ameaça está na esfera da ANATEL. A ANATEL tomou uma decisão, no mês de março, de permitir a fusão da AT&T com a Warner. Qual o problema dessa decisão? É muito mais do que a fusão da Warner com a AT&T. O problema é que isso era proibido pela lei da TV paga, proibido pelo artigo 5º da lei 12.485, que proibia que uma empresa de telecomunicações pudesse atuar na programação e que proibia que uma programadora pudesse atuar na distribuição, como empresa de telecomunicações. Na hora em que essas duas empresas se fundiram, nos Estados Unidos, aqui no Brasil elas passam a ser, simultaneamente, a Sky e a Warner Media, que detêm canais de programação. O problema é menos no mercado em si e mais porque essa decisão da ANATEL criou um precedente de pôr em xeque um artigo cristalino da lei da TV paga, o artigo 5º da lei 12.485 e, na prática, derrubou esse artigo da lei, embora ele esteja vigente e isso gere uma contradição terrível que vai ter que se resolver em algum momento.

A outra ameaça é que o conselho da ANATEL está para tomar uma decisão, se canais lineares distribuídos pela Internet, canais de programação de TV paga distribuídos pela internet a assinantes, se é SeAC ou não, ou seja,

se é TV paga ou não. A lei 12.485 fixou, pelo inciso 23 do artigo 2º, que é Serviço de Acesso Condicionado (TV paga), toda aquela distribuição de pacotes, canais, a assinantes, por quaisquer meios tecnológicos ou protocolos de comunicação quaisquer. Ou seja, canais lineares na Internet, programação linear na Internet, é TV paga. Não confundir com Netflix, porque Netflix é vídeo por demanda, não é canal linear. A ANATEL, no ano passado [2019], se posicionou de que entendia, a princípio, que era TV paga, que era SeAC, mas mudou de posição, fez uma pirueta, e agora está se preparando para tomar uma decisão que dirá que canais lineares na Internet não são SeAC, são SVA, Serviço de Valor Adicionado, algo que está regulado pelo artigo 61 da lei geral de telecomunicações que é anterior à lei 12.485 e que não deveria ser invocado, nesse caso, porque a lei 12.485 disse que o SeAC é um serviço de telecomunicações cuja característica é entregar canais lineares a assinantes por qualquer meio tecnológico. Ora, a Internet é um desses meios tecnológicos.

Mas o que tudo isso nos diz sobre hoje e para o futuro? Sobre hoje, nos diz que preservar o máximo das estruturas que nós construímos, nesse tempo em que o Brasil teve política pública de cinema e de audiovisual, é o nosso grande desafio; preservar as estruturas, as leis, a legislação, as conquistas que demoraram décadas para acontecer e que aconteceram no período que vai de 2013 a 2016. A segunda coisa é que é preciso seguir tentando avançar. É preciso construir um marco regulatório para o vídeo por demanda. Não faz sentido que o *Netflix*, a *Amazon*, o *Facebook*, o *YouTube* e todas as outras empresas que queiram atuar no streaming de vídeo por demanda, atuem sem ter que obedecer aos princípios da política nacional de cinema e de audiovisual. Que princípios são esses? O de que todos os serviços devem veicular conteúdo audiovisual brasileiro; aquilo que já tem na TV

paga, aquilo que a gente tem para as salas de cinema. E que não é nada demais, porque é apenas aquilo que tem a Europa, que tem o Canadá e que tem outros países do mundo que pensam projetos nacionais para seus países. Então, nós deveríamos continuar lutando por um marco regulatório para o vídeo por demanda.

Terceiro: continuar fazendo filmes e séries, não introjetando a censura, não introjetando o desejo dos governantes de que os filmes sejam “bem comportados”, de que os filmes sejam “alinados”, ou seja, continuar criando com liberdade. “Ah, mas isso é poesia!”. Não, não é. Às vezes, a censura é algo que a gente introjeta e começa a se adaptar a ela, pouco a pouco. Acho que nós devemos evitar isso a todo custo e posso dizer que não vejo nem sombra de algo parecido acontecendo – até aqui. Ou seja, programadores nos canais, programadores das TVs, distribuidores continuam se comportando relativamente bem com relação a isso – “bem” no sentido de entender que esse é um lugar de pluralidade, de liberdade, de criação e *etcétera*. E, claro, uma nova etapa terá que pegar alguns desses princípios e adequá-los à realidade que encontrar. E eu diria que esses princípios são: o conteúdo audiovisual brasileiro precisa chegar aos brasileiros. Somos 210 milhões e, por todos os meios possíveis, o conteúdo brasileiro deve estar disponível pra eles. Não se trata de obrigar ninguém a assistir a nada; cada um assiste ao que quiser, mas deve estar disponível para que as pessoas possam assistir e ter contato. E deve estar disponível por todos os meios que nós conseguirmos: através do mercado, que é uma forma que as sociedades humanas inventaram para efetuar trocas; através das iniciativas públicas; através das iniciativas alternativas. Por todos os meios possíveis. Dois: nós devemos seguir produzindo conteúdo audiovisual. Produzindo filmes, séries, em língua

portuguesa, sobre os temas que nós quisermos, sobre os conteúdos que nós quisermos, com os talentos brasileiros envolvidos nessa criação. Três: nós devemos seguir mobilizando a economia desse setor. Nós devemos seguir tendo por objetivo ter empresas brasileiras que detêm propriedade de filmes, propriedade de direitos dessas obras, licenciamento sobre essas obras, ou seja, que ganhem dinheiro com essas obras. Isso é importante para que isso gere um ciclo econômico de solidariedade (não no sentido de solidariedade de uma pessoa para outra, mas de parceria entre as empresas em torno do produto brasileiro). E quarto: a política pública deve ser inclusiva, deve ser diversa, deve ser plural; deve levar em conta que o Brasil é um continente, somos uma única nação, somos um povo que tem características comuns, mas temos muitos sotaques, muitos olhares, muitas realidades regionais, e elas todas devem ter a possibilidade de se expressar, elas todas devem ter presença nessa construção. E, por fim, eu diria que isso tudo deve ser feito com esforço de diálogo, de inclusão, de convencimento, num processo democrático que admite o conflito e o confronto, mas preserva o entendimento e assume que ninguém deve ser empurrado para fora do barco. Porque o seguinte: vivemos todos aqui, os que concordam e os que discordam, e seguiremos vivendo aqui. Portanto, é preciso haver alguma capacidade de construir um pacto, onde as decisões podem ser tomadas, respeitadas e, a cada eleição, os fluxos permitam reabrir o debate sobre os temas que se julgarem, mas também tentando construir consensos mínimos. Como isso interessa a toda a nação, independente se se é de esquerda, de direita, de centro, que seja, que a nacionalidade tenha a capacidade de se expressar. E a cultura é uma ferramenta importante disso, dessa expressão, não para ser instrumentalizada, mas para poder se expressar com naturalidade, na

diversidade que nós temos conosco. É assim que eu penso sobre como devemos atravessar essa onda ruim no Brasil e no mundo, que é muito difícil de viver como nós estamos vivendo ela hoje, mas que a experiência histórica mostra que vai passar. Já, já passa. Pode levar três anos, pode levar sete anos, pode levar onze anos, mas vai passar. Depende de nós que passe mais rápido para que a gente possa começar a construir um ambiente melhor, onde todos nós vamos estar mais leves e mais satisfeitos.

Marília Franco: Na verdade, não é exatamente uma pergunta, Manoel, mas, sintetizando de alguma forma muitos pontos que foram abordados por você, mas chegando num ponto que foi sempre o meu trabalho que é pensar que precisa haver uma educação do povo brasileiro para o seu próprio audiovisual. E o melhor lugar para que se faça isso é a escola, dentro da escola primária. Aqui, fazendo inclusive uma homenagem ao Leopoldo [Nunes], meu dileto aluno e que se autointitulava meu filho cinematográfico, com muito orgulho e muita honra para mim, mas... A Programadora Brasil, por exemplo, que é uma iniciativa do Leopoldo, foi uma criação de gestão dele, foi visando a esse espaço cultural que é a escola, a sala de aula. Eu nunca consegui ter uma informação mais precisa sobre o uso da Programadora, mas eu acho que ela foi subutilizada. E não por culpa de ninguém, mas porque não se fala. Eu estou há mais de 50 anos falando sobre cinema e educação e estou dizendo sempre as mesmas coisas porque parece que eu estou dizendo uma coisa nova todo dia. A formação cultural que se faz na escola para a produção audiovisual brasileira é falha, não existe. Existe até, de uma certa forma, um grande preconceito por parte dos professores, por dois motivos, duas falas: “passar filminho é matar aula” (preconceito um); preconceito dois: “cinema

brasileiro não serve, não dá para passar na escola”. Pelo Brasil afora, eu cansei de ouvir esse tipo de coisa. Então a falta de formação – não é nem para o filme brasileiro, é para o audiovisual brasileiro, porque quando eu discutia isso com o professor e dizia assim: “você não gosta de novela? Novela não é audiovisual brasileiro?”, “é. Ah, é” –, a falta dessa visão de uma produção que é um todo, quem faz a novela, o ator da novela também faz filme, o diretor da novela às vezes faz filme... Enfim. E isso eu estou falando do ponto de vista da formação de público. Nós mesmos, da área de cinema, não trabalhamos a formação de público e não trabalhamos a partir da escola, a partir das nossas atividades de formação – claro que excluídos aí os cursos de audiovisual, que aí é outro departamento, mas eu estou falando já da escola primária. Isso é um aspecto. Os professores são inseguros de trabalhar com audiovisual, apesar de serem espectadores, então nós, militantes, vamos dizer assim, todos nós aqui reunidos hoje, todos nós somos militantes do fazer audiovisual em algum momento, em alguma área. Nós não trabalhamos essa questão da educação para o audiovisual, a gente só é consumidor. E isso, de uma certa forma, reflete um outro aspecto que me pareceu muito claro em várias de suas falas, Manoel Rangel, nós somos um corpo de umbigos, nós não somos um corpo com pernas, braços, mãos, cabeças... A nossa maneira de ver é: o meu filme, a minha produção, como eu trabalho em cima do meu pedaço. Isso é meio inerente ao universo da produção estética, da produção artística, em outras áreas a gente tem esse conjunto de umbigos. Mas o fazer audiovisual é coletivo – ninguém faz filme sozinho, ninguém faz programa de televisão sozinho. Hoje até um pouquinho, assim, com uma câmera de celular e tal, mas a atividade não se garante com essa produção individual. É tudo coletivo. Mas continuamos num pensamento umbilical: o meu filme, a minha ideia, a minha

genialidade. Isso também faz parte da falta de trabalho da criação coletiva na formação primária do ser humano. E, quando eu dou aula para professores e tento estimular o uso do audiovisual na sala de aula, eu digo assim: a primeira coisa que vocês precisam destacar é a ficha técnica do filme para que todo mundo entenda a complexidade que é botar um filme na tela com aquele conjunto de pessoas trabalhando, cada um na sua função, cada um na sua experiência e cada um na sua qualificação estética, qualificação artística. Falta toda essa informação. E eu discutia isso com o Leopoldo muitas vezes, não sei até que ponto eu cheguei a conversar sobre isso com ele e estimulado um pouco o modelo que ele criou da Programadora Brasil, que era um instrumento de colocação do audiovisual no processo educacional de um modo geral, tão importante quanto um livro, tão importante quanto vários outros elementos de formação da cultura de um indivíduo, de uma criança, de um adolescente, *etcétera*. Eu acho que nós temos que nos tornar, nós todos, militantes dessa causa, de deixarmos de ser umbigos criativos para sermos um corpo coletivo de trabalho, em todos os níveis, em benefício da produção estética audiovisual brasileira. Eu acho que está faltando muito essa consciência e essa formação. Quem é de universidade tem que ter o compromisso de formar isso. Eu acho que toda essa história que você nos trouxe, Manoel, esse resumo histórico de todo esse movimento de consolidação do audiovisual como uma prática da cultura brasileira, da política brasileira, da gestão brasileira não está escrito em lugar nenhum. Então, a transcrição da sua palestra é um dever nosso, porque esse resumo é fundamental como uma memória que a gente precisa ter e precisa desenvolver para dizer “olha, teve um trabalho gigantesco nos últimos trinta anos para que tudo isso estivesse de pé, sólido, cabeça, corpo, membros, além

de umbigo, e não podemos deixar que isso desmorone por inação”. A gente não precisa esperar que o governo Bolsonaro destrua tudo. Ele pode ser destruído por inação, por esfacelamento desse corpo que você, Manoel Rangel, foi um dos arquitetos de montar tudo isso.

Morgana Assunção²⁵: Olá a todos. Boa tarde, Manoel. Eu sou aluna também do Mestrado em Artes da UNESPAR. Eu fiz faculdade de cinema no interior de Goiás, numa cidade sem sala de cinema, que é a cidade de Goiás, que foi onde eu ouvi uma fala sua no festival FICA²⁶, que inclusive é meu objeto de pesquisa. Entre as coisas que você falou, você chegou a citar festivais em algum momento da sua fala, mas eu queria pedir para você falar um pouquinho mais das políticas públicas da ANCINE relacionadas a festivais. Você falou dessa diferença do que está para o mercado e do que seria mais um circuito alternativo, assim, você chegou a falar dos cineclubes... Se você pudesse fazer alguma contribuição sobre festivais de cinema, especificamente, seria muito interessante.

Manoel Rangel: Obrigado. Eu concordo integralmente com a Marília em tudo o que ela disse. Como eu disse, de certa maneira, e vou dizer agora de outra, a política pública é algo que não é feita dentro do laboratório. Ela é feita ali, a quente, implementando. E, nesse processo de fazer, surgem ideias, surgem projetos, surgem oportunidades para implementar essa ideia, aquele projeto. Você vai e realiza, aquilo não funciona, você tem que fazer de outro

²⁵ Mestranda em Artes pela UNESPAR. Licenciada em Ciências Sociais pela UFG (2013) e Bacharela em Cinema e Audiovisual pelo IFG (2018).

²⁶ Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.

jeito, de outra maneira. Surgem muitas ideias, você as dispara; algumas frutificam, outras não frutificam. Quando elas não frutificam, às vezes elas não eram boas ideias; às vezes elas não frutificam porque não encontraram parceiros para aquilo ir adiante; e, às vezes, porque não houve energia para levar adiante.

Há algumas coisas que nós tentamos fazer que acabaram não indo adiante porque faltou, em algum momento, pernas e houve dispersão de energias, na medida em que certas tarefas eram atribuições da Secretaria do Audiovisual e outras da ANCINE. A ANCINE não abarca todas atividades e competências da política pública de cinema e de audiovisual no país. Uma parte dessas competências ficava na esfera da Secretaria do Audiovisual e, na Secretaria do Audiovisual, houve, a partir de um certo momento, muita rotação no comando e visões diferentes de como conduzir a secretaria, às vezes até mesmo com pessoas que, na verdade, queriam ser ANCINE, que passavam mais tempo procurando disputar fragmentos de operações a cargo da ANCINE do que propriamente pensando no imenso universo que tinha para ser abarcado nas atribuições da Secretaria do Audiovisual. E há, particularmente, dois projetos que eu julgo serem projetos da maior relevância.

Um deles era uma ideia de um circuito de cinema nas universidades, de um circuito que mobilizasse a estrutura das universidades federais, das universidades estaduais, ou seja, fundamentalmente das universidades públicas – a estrutura física dessas universidades –, mobilizando para a construção de cinemas mesmo, salas de cinema, com lógica de programação de sala de cinema (não de cineclube), com ingressos vendidos, mas também com abertura para mostras especiais que pudessem trabalhar nessas salas e

que pudessem compor uma espécie de rede de salas de cinema que comporiam uma espécie de plataforma especial para lançamentos de filmes brasileiros e, ao mesmo tempo, procuraria trazer a exibição cinematográfica, a fruição cinematográfica, para o lugar da vida universitária de maneira mais intensa – não que já não esteja presente, mas de maneira mais intensa –. Isso era uma coisa que acabou... Se desenhou o projeto, se buscou financiamento, não aconteceu na primeira tentativa, no decorrer do caminho foi ficando ali e acabou não acontecendo.

Uma outra ideia, um outro projeto, era uma escala ampliada da Programadora Brasil, que era um acordo com o Ministério da Educação de aquisição de filmes brasileiros para o conjunto das escolas brasileiras. Ou seja, era adquirir pacotes de DVDs, com uma programação básica de filmes da história do cinema brasileiro, esse cinema contemporâneo, que seria distribuído às 200 mil escolas brasileiras, já com as estruturas de DVD, telão e todas essas coisas que as escolas acabaram tendo ao longo do tempo. Eu sei que algumas dessas coisas nunca foram implantadas na ponta, mas eram parte dos programas que o MEC²⁷ construía. Divergências de visão do MEC em relação a como se propunha essa aproximação acabaram não permitindo que isso fosse para frente, porque o MEC, no fundo, queria que os filmes fossem doados ao MEC, e havia questões que eram insuperáveis nessa história que era, assim como os livros didáticos que o MEC distribui, os filmes também têm uma lógica de autores que estão por trás deles, então você pode reduzir drasticamente os valores de uma operação como essa, mas você não pode abstrair a lógica que você tem, dessa indústria operando aqui, e toda uma

²⁷ Ministério da Educação.

cadeia de direitos, complexa, que não era simples, não era trivial superar. Isso acabou não evoluindo, depois se tentou fazer algo em torno da TV Escola com essa visão, mas também acabou não tendo força. Chegou-se a aprovar uma lei no congresso nacional, uma lei do Cristovam Buarque que falava da exibição dos filmes. Nós da ANCINE contribuimos para o aprimoramento do projeto do Cristovam, mas é algo que também acabou não indo adiante. Ou seja, houve um conjunto de iniciativas que fazia essa aproximação. Em um determinado momento, no Ministério da Cultura, na gestão da ministra Marta Suplicy, o Ministério da Cultura passou a contar com uma Secretaria da Educação e Cultura, cujo foco era articular Ministério da Cultura e Ministério da Educação em um programa comum. Dentro desse programa comum, uma parte importante era audiovisual. A minha visão, portanto, é coincidente com a da Marília. Eu concordo integralmente e acho que isso teria vários efeitos positivos, um geral, de cidadania, que é o aprendizado dos códigos da linguagem audiovisual, ter noção do código da linguagem audiovisual não apenas de maneira intuitiva, como todos nós temos, mas aprender a desmontar o discurso de uma obra audiovisual é absolutamente fundamental nos tempos que a gente vive e cada vez mais. A gente aprende, minimamente, a entender os códigos da linguagem escrita na escola, mas a gente não chega a entender os códigos da linguagem audiovisual na escola. A nossa relação com isso é intuitiva; seria importante superar. A outra é o conhecimento da própria produção filmográfica brasileira e a outra, o que isso poderia ter de impacto em formação de público, em formação de espectadores. Eu tive uma experiência pessoal de conhecer um pouco da estrutura educacional do Reino Unido de ensino de crianças muito pequenas, cinco, oito anos de idade, nessa faixa, e uma das coisas impressionantes dentro do programa educacional do

Reino Unido é que eles têm um programa geral, que é todos os estudantes de todas as escolas do Reino Unido têm que, cinco vezes ao mês, ter contato com uma experiência cultural fora da escola – sala de cinema, teatro, show, exposição. No fundo, é a formação de uma cidadania capaz de fruir bens culturais ou consumir bens culturais, de ter nisso uma exigência, uma demanda. Essa é uma coisa relativamente simples, embora a operacionalização disso seja uma coisa relativamente complexa e exija investimentos, mas é algo que eu acho que, em algum momento, deveria acontecer também por aqui.

A Programadora Brasil foi uma experiência que eu julgo das mais interessantes que foram realizadas na política pública. Ela estava na esfera da Secretaria do Audiovisual, coordenou esforços da Cinemateca, do CTAv, mobilizou patrocínio de estatais, fez parte do processo de fortalecimento da Cinemateca Brasileira, e a Programadora teve a virtude de colocar uma quantidade imensa de filmes brasileiros que estavam fora de circulação disponíveis. E escoou isso para muitos cineclubes país afora. Faltou, ao meu ver, seguir adiante com essa política, perseverar nela, continuar sua implementação, aprimorar a chegada na ponta, o levantamento dos seus efeitos na ponta, espectadores, público e suas possibilidades. Mas é como eu disse: isso teve a ver com as interrupções na Secretaria do Audiovisual, que acaba mudando prioridades na esfera da secretaria, que acabava provocando interrupções num programa que foi absolutamente de extraordinária relevância, ao meu ver, não apenas pelo que fez, mas por todo potencial de desenvolvimento que tinha.

Com relação aos festivais, a política de festivais, no Brasil, tinha mais relação com a Secretaria do Audiovisual. Ela tinha verbas de apoio aos

festivais, ela fazia o acompanhamento permanente dos festivais brasileiros; teve parcerias para publicações, parcerias para oficinas, no âmbito dos festivais. Nós, no âmbito da ANCINE, instituímos um chamado prêmio de qualidade, o PAC, que era um programa em que nós pontuávamos produtoras, pelo desempenho que seus filmes tinham no circuito de festivais. Então, nós fazíamos um levantamento dos filmes que entravam nas mostras dos principais festivais, que concorriam aos prêmios, que obtinham prêmios... Isso se convertia em um sistema de pontuação que, por sua vez, permitia a essas produtoras e esses realizadores receberem um investimento para realizar os seus próximos filmes e levar esses filmes aos festivais. Essa foi, basicamente, a contribuição da ANCINE nesse universo, muito indireta. A relação direta era uma relação conduzida pela Secretaria do Audiovisual. Mas, na nossa visão, os festivais são uma importante plataforma de visibilidade dos filmes, espaço de articulação dos cinemas, ou seja, dos profissionais do setor e de troca de informações e de aprimoramento, e um espaço relevante para o debate estético, na medida em que ali, ao ver dez, doze, quinze, vinte, trinta ou mais filmes, em sequência, em conjunto, de uma mesma leva, você tem uma visão do que a sua cinematografia está produzindo; você percebe tendências, você percebe como caminha a sua produção, que sinais ela está te dando, e ela te indica, também, elementos preciosos para a política pública. Então, os festivais sempre foram vistos, pelos gestores da política pública de cinema e de audiovisual, de 2003 a 2017, dessa forma, ainda que as iniciativas fossem iniciativas distintas e a ANCINE, em particular, tivesse as suas atribuições mais voltadas ao enfrentamento das questões relativas à ocupação do mercado, à regulação do mercado.

Odair Rodrigues²⁸: Já agradecendo, foi maravilhoso, você já respondeu um monte de coisa por intervenção da professora Marília e da Morgana! Eu vou fazer duas perguntas, uma delas espinhosa – não que eu concorde com ela, mas por estar em contato com um bocado de colegas da área –, mas vou começar, primeiro, por uma mais tranquila. Nesse momento, na atual conjuntura, o quê que você acha, nessa situação política, em que a gente discute uma certa federatividade, digamos, autonomia dos estados, se você vê uma perspectiva de financiamento das produções do setor com uma maior autonomia via estado, uma vez que a própria ANCINE, os meios de financiamento do ponto de vista do governo federal têm sido travados. Se há uma possibilidade de um protagonismo maior dos estados e do setor buscar nos estados, nas gestões estaduais, essa possibilidade da produção do audiovisual.

E a pergunta espinhosa é que a... Fui tomar contato com isso muito depois, dizendo: “olha, a ANCINE só privilegiava os filmes *mainstream*²⁹, das grandes produtoras, não privilegiava os filmes de arte, não tinha um financiamento para isso”. É uma pergunta mesmo, para que possa ser respondida; gostaria de ouvir isso de você.

Manoel Rangel: Esse é um dos pontos que eu somaria àqueles pontos que eu elenquei em relação ao enfrentamento do presente construindo o futuro. Para a nossa sorte, no Brasil, além do governo federal, existem 27

²⁸ Curso de Linguística-Português FFLCH-USP e Licenciatura em Língua Portuguesa pela FE-USP. Especialização em Língua e Literatura na PUC-PR. Especialização em Cinema com ênfase em Produção e Mestrando em Artes pela FAP/UNESPAR.

²⁹ O conteúdo *mainstream* é considerado comercial e obtém uma grande divulgação por parte dos meios de comunicação. É a produção hegemônica.

governos de estado, 27 prefeituras de capital e existem outros cinco mil e tantos municípios com governos autônomos. O que acontece, hoje, no governo federal é único do governo federal. Em termos de visão sectária, estreita, de preconceito contra cultura, de ataque à cultura, de objetivo de destruir tudo que está ao redor, porque acha que está fazendo uma revolução ao destruir tudo o que está ao redor... Isso é típico do presidente da república e da facção olavista no governo. Nos 27 governos de estado, você tem governadores de direita, de esquerda, de centro, governador que não é de nada disso, é simplesmente governador – ou é, se você ler e ver o que ele faz, mas ele não se declara sendo e nem faz proxenetismo ideológico e tal. Isso não significa que torna a vida mais fácil, da atividade cultural, da atividade audiovisual, mas significa que há lugares para pressionar, que há lugares para conversar, que há lugares para mobilizar; que há espaço para seguir construindo. É verdade que devido à crise econômica que o Brasil vive desde 2015, os estados estão muito empobrecidos e há muita dificuldade econômica no orçamento público dos estados e dos municípios, o que limita a capacidade dos governos de agir, mas com boa vontade sempre se encontra uma forma de agir. As câmaras municipais, as assembleias legislativas são instrumentos de pressão que devem ser mobilizados e eu diria que a gente deve continuar buscando avançar junto aos governos de estados, junto às prefeituras das nossas cidades, e insistindo para que elas tenham política pública de apoio à cultura em geral e ao audiovisual em particular.

Com relação a essa lenda urbana de que a ANCINE privilegiava os filmes de mercado, que ela não apoiava os filmes de arte, basta dizer a vocês que todos os filmes brasileiros que participaram nos principais festivais internacionais do mundo em 2016, 2017, 2018 e 2019 foram filmes que

ganharam editais da ANCINE, do Fundo Setorial do Audiovisual, que contaram com investimento público e foram filmes que fizeram a diferença. Alguns desses filmes são inclusive de um programa específico da ANCINE que foi criado especificamente para combater a lenda urbana, porque a ANCINE sempre investiu em filmes de todos os tipos. Acontece que como nós fizemos, durante muito tempo, um discurso muito proativo no sentido de que nós tínhamos que ocupar o mercado, que nós tínhamos que ter uma participação maior no mercado, que nós tínhamos que disputar território com as *majors*, que tinha que fortalecer as produtoras brasileiras, fortalecer as distribuidoras brasileiras, criamos instrumentos para isso, as pessoas achavam, então, que não havia uma preocupação com o filme de arte. Porque de fato havia pouco discurso de que nós tínhamos que fazer filmes mais artísticos, nós tínhamos que fazer filmes mais inventivos, nós tínhamos que fazer filmes melhores – porque imagina um gestor público dizendo que alguém tem que fazer um filme melhor, que alguém tem que fazer um filme mais criativo, que alguém tem que fazer um filme com mais talento artístico. Esse território, que é o território do artístico, ou seja, do elemento que entra para o julgamento subjetivo daquela obra, foi um que eu decididamente entendi que era um território sobre o qual o gestor público não deveria se pronunciar. Não que não seja uma questão relevante, tanto para a ocupação de mercado interno, para conquistar espectadores, quanto para ocupar lugar de prestígio nos festivais internacionais. A questão da qualidade da fatura dos filmes, do investimento criativo, da densidade dos roteiros, do processo de criação e realização é crucial, mas esse é um território de alta delicadeza para ser tratado ou conduzido pelo Estado, é um lugar onde é melhor que o gestor peque por omissão, no sentido de não opinar, não interferir, não falar nada

sobre esse aspecto, do que ele, cheio de boas intenções, fale um monte de coisas que, no fim do dia, por mais que ele esteja partindo de uma visão geral, que tenta ser muito objetiva, poderá, sempre, ser acusada de ser a visão subjetiva desse gestor e, no final do dia, do Estado tentando intervir no processo criativo.

Mas a lenda urbana incomodava, então a ANCINE, além de em várias reuniões levar as listas de quem ganhava, as listas dos filmes, as listas dos realizadores, para dizer para as pessoas: “É sério mesmo? Vocês acham que o Cláudio Assis³⁰ é filme de mercado? É sério mesmo, vocês acham que o Kleber Mendonça³¹ é filme de mercado?” e outras coisas assim. Eu nunca cheguei a dizer isso, dessa maneira, mas eu mostrava a lista para as pessoas e pensava: “É isso mesmo? Só tem filme de mercado aqui?”. Depois de fazer isso várias vezes, a gente decidiu fazer uma outra coisa a mais: em 2014, a gente lançou uma linha (um edital) dedicada aos filmes de alta relevância estética e de renovação artística. Então, além dos filmes que participavam de todos os outros editais, que eram investidos em todos os outros editais, e na política pública total, a gente passou a ter um edital vitrine, para sinalizar às pessoas: “ô, gente, se toca aí!”. Montamos um processo seletivo diferente, havia uma espécie de curadoria, eram vários diretores de cinema, críticos, nove pessoas que, digamos assim, elegeu por quatro ou cinco anos, comissões diferentes, algumas safras desses filmes brasileiros de grande impacto artístico, de grande relevância estética. Vários outros dos filmes de grande impacto artístico e de grande relevância estética vieram dos outros editais, porque a

³⁰ Cláudio Assis é um cineasta recifense. Dirigiu filmes como Amarelo Manga, Baixo das Bestas, A Febre do Rato e Piedade.

³¹ Kleber Mendonça Filho é um cineasta recifense. Dirigiu filmes como Crítico, O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau.

gente só sabe disso depois que o filme está feito. A política pública não deve se ocupar de dizer se esse ou aquele tem ou não tem talento, ela deve criar as condições para as coisas acontecerem. Foi o que nós fizemos. Agora, também é verdade que sempre que você precisa decidir quem vai receber investimento público, sempre tem quem não recebe e busca alguma desculpa bacana, bonita, legal pra dar de porquê não recebeu – e, em geral, é porque não conseguem compreender seus projetos. É impossível que uma política pública que lançou mais de 300 cineastas de primeiros filmes ao longo de dez anos tenha sido uma política de uma opção exclusiva pela ocupação de mercado. Esses filmes não teriam condições de concorrer em Cannes, em Berlim, Rotterdam, que é o mais experimental e radical desses festivais de primeira linha, ou em Veneza, Toronto, Locarno e outros que agora me fogem. Isso é muito fácil de desmontar: é só buscar a lista de filmes que foram investidos, de diretores que foram investidos e coisas assim.

Salette Machado Sirino: Manoel, muito obrigada, você proporcionou a todos nós uma aula. Agradeço a abertura dos trabalhos desta tarde à professora Marília Franco, que foi sua professora. Sempre é muito gratificante vivenciar este diálogo entre uma professora e o seu aluno, tão brilhante como você. Ressalto a relevância do seu trabalho em prol da realização e difusão do cinema brasileiro, em todos os cantos de nosso país. Hoje, no momento³² em que não temos a possibilidade de nos encontrar pessoalmente, nos sentimos abraçados por você, aqui, como se estivéssemos presencialmente. Importante

³² Essa palestra foi realizada de forma remota, em observância aos protocolos de biossegurança no período da pandemia de COVID-19.

frisar o quanto aprendemos com o seu exemplo como gestor, como presidente da ANCINE. Muito obrigada, Manoel Rangel!

Manoel Rangel: Eu que agradeço, Salete! Foi um prazer passar essa tarde com vocês. É um momento em que estamos todos preocupados conosco, com os próximos, com todos, com o país, com o mundo, e é bom estar perto, pensando sobre as coisas, e lembrando que a nossa atividade de reflexão, a de vocês em especial, ela prepara a superação das angústias, prepara a superação do tempo ruim que a gente está vivendo; ela dissipa as sombras, ela nos alimenta. Então, foi, pra mim, um enorme prazer poder passar a tarde com vocês, eu agradeço muito o convite; agradeço a surpresa de encontrar a Marília Franco aqui e as palavras que ela me dirigiu na abertura da nossa conversa; é um prazer estar com meu amigo Odair, amigo de juventude – amigos que a gente carrega para sempre, não importa há quanto tempo a gente não se veja, mas caminha junto, no coração –, e ouvir todos vocês, ouvir as reflexões, as preocupações de vocês; sentir a energia que está vibrando. Eu realmente acredito que daqui a pouco as coisas vão ser melhores. Muito obrigado!

CAPÍTULO 2

Mulheres na realização do Cinema Brasileiro

Conversa com Claudia da Natividade

Este capítulo resulta do Seminário Avançado Cinema Brasileiro em Foco, coordenado pela autora organizadora deste livro, o qual foi realizado de maneira *on-line*, no dia 03 de junho de 2020, por meio do Programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado Profissional, da Universidade Estadual do Paraná. Tendo como convidada Cláudia da Natividade, que a partir de sua experiência de décadas como produtora de cinema e audiovisual, abordou sobre aspectos inerentes à realização de cinema e audiovisual articulado à reflexão sobre o lugar da mulher na produção do cinema brasileiro. O presente texto, objetiva possibilitar saberes sobre aspectos relativos às atividades inerentes à produção de cinema, elucidando as etapas da realização fílmica, tais como: planejamento, pré-produção, produção, pós-produção até a distribuição e exibição. Tais conhecimentos sobre as políticas públicas geridas pela ANCINE para a aprovação e prestação de contas de projetos. E ainda, saberes que abrangem a relação dos produtores com distribuidores e exibidores de cinema. Para tanto, a luz nesta experiência é uma grande contribuição para estudantes, pesquisadores e realizadores de cinema interessados na produção e difusão do cinema brasileiro.

Cláudia da Natividade é mestra em Ciências Sociais e Políticas pela Universidade Federal do Paraná, sócia-gerente da Zencrane Filmes e professora do curso de especialização da Universidade Estadual do Paraná. Produtora audiovisual dos premiados filmes de longa-metragem *Corpos Celestes*, *Estômago*, *Mundo Cão* e outras produções distribuídas nacional e internacionalmente. Acumula em seu currículo uma centena de prêmios em

festivais nacionais e internacionais relevantes, como os de Rotterdam, Biarritz, Raindance, Funchal, Valladolid, entre outros. Recebeu o prêmio máximo da cinematografia nacional, o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, com o filme *Estômago*. Seus filmes foram distribuídos em 26 países, em salas de cinema, mercado televisivo, VOD³³ e *streaming*. Atualmente, Claudia trabalha na produção de dois longas-metragens, “*Estômago 2*” e “*Abestalhados 2*”, e da série televisiva 15.3.3.

Saete Machado Sirino: Boa tarde! Agradeço à nossa convidada desta tarde, a professora e produtora Cláudia da Natividade, que tem uma trajetória muito respeitada no contexto do cinema brasileiro, em especial, como produtora. Cláudia também teve importante atuação no Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e como professora do Curso de Especialização em Cinema, com ênfase em Produção da UNESPAR/Campus de Curitiba II.

CONFERÊNCIA

MULHERES NA REALIZAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

CLAUDIA DA NATIVIDADE

Cláudia da Natividade: Eu queria agradecer à Saete, à Solange e ao Ulisses pela oportunidade de estar aqui com vocês de novo. Para mim é sempre um prazer muito grande dar aula na UNESPAR, eu sou muito apegada à minha cidade, ao meu estado e essas oportunidades são incríveis, para mim, como troca de experiência. É sempre uma grande oportunidade conseguir compartilhar um pouco daquilo que se sabe com os outros e também receber esses *inputs* de novo. Já faz um ano que eu não vou para

Curitiba para dar aula, então pelo menos essa oportunidade on-line me coloca um pouco mais próxima de vocês. Hoje a gente vai falar de mulheres no audiovisual e o Brasil é um dos poucos países com essa grande presença das mulheres no setor, especialmente na área de produção. Nos encontros internacionais de mercado isso se torna muito perceptível e relevante.

Recentemente eu estive na Itália em um encontro importante, na Pulha, com produtores do mundo todo, é sempre muito expressiva a grande presença das produtoras brasileiras. Normalmente, nos eventos internacionais, são convidadas duas ou três pessoas de cada país para representar a produção audiovisual e o Brasil maciçamente manda mulheres, enquanto nos outros países você quase nunca vê uma mulher produtora ou se você vê mulheres, elas estão normalmente secretariando ou fazendo uma função executiva dentro de empresa, mas elas não são CEOs³⁴ de empresa. Isso chama muita a atenção dos nossos colegas, dos nossos parceiros internacionais. Nos grandes festivais, Berlim, Veneza, é a mesma coisa: a presença constante das mulheres brasileiras. E não só produtoras, mas agora também diretoras brasileiras; é um diferencial dentro do nosso mercado. Eu acho que isso começou já desde o início, dos primórdios do cinema brasileiro, e as mulheres têm ajudado outras mulheres a entrarem e a se manterem nesse mercado. Eu acho que isso é uma grande particularidade do nosso cinema.

Em relação à presença artística das mulheres, a gente tem, muitas vezes, uma visão incorreta de que a produção não é artística, o que é uma percepção equivocada das pessoas que não atuam na área audiovisual ou que

³⁴ Sigla inglesa para Chief Executive Officer, que significa Diretor Executivo em português. Diz respeito à pessoa com maior autoridade na hierarquia operacional de uma organização ou empresa.

têm uma visão ainda um pouco superficial desse setor. Quem coordena e elabora um projeto audiovisual está interessado nas questões artísticas do projeto desde o primeiro momento. Normalmente, quem organiza todo esse setor produtivo, quem organiza um projeto, o produtor audiovisual é a pessoa que toma as macros decisões conceituais que irão conduzir artisticamente todos os processos de desenvolvimento e realização dos projetos. Temos ainda aqui no Brasil, um pouco o conceito infundado de que o diretor faz a parte artística e o produtor vai coordenar a parte econômica. Não é assim, nunca foi. Recentemente, contudo, com a difusão dos cursos de cinema e com uma maior profissionalização do mercado, hoje é mais simples explicar que o produtor, na verdade, é o elemento central no desenvolvimento de um projeto.

Quando o produtor inicia um projeto, existem várias estradas, vários caminhos: um *insight*, uma ideia, um argumento, um livro para compra de direitos. Então, ali já começam os primeiros elementos embrionários dessa visão artística e do trabalho do produtor. Muitas vezes, você recebe alguma coisa de um diretor, que também tem *insight*, que também gostou de um livro, mas é nesse diálogo junto com o produtor que o projeto vai acontecer ou não. Talvez um pouco diferente de uma pessoa só focada na parte artística do desenvolvimento do projeto, porque o produtor vai ao encontro do artístico e do lado comercial do projeto. Em que sentido eu estou falando isso? Muitas vezes, chega na minha mão uma ideia ou um argumento ou, muitas vezes, um roteiro que tem até elementos interessantes, mas que não são financiáveis dentro do mercado audiovisual.

Um produtor sempre vai pensar no potencial e nas estratégias de financiamento de um projeto, além das suas qualidades artísticas. É da

natureza do produtor realizar, tirar as ideias do papel. Por exemplo, no Brasil, existe uma certa limitação econômica para determinados projetos. Temos a questão de que quase toda produção nacional depende do financiamento da Lei do Audiovisual e do FSA, que está limitada desde 1993, quando da sua criação, a um patamar de 7 milhões de reais. Não existiu, de lá para cá, nenhum tipo de correção financeira dos financiamentos setoriais e/ou públicos que são as principais fontes de financiamento de nosso mercado. Isso faz com que nossos projetos fiquem dentro de um patamar financeiro bastante limitado. Vamos pegar o exemplo de um roteiro de ficção científica, com uma grande quantidade de efeitos, ou de um filme de ação com explosões, perseguição, com muita pós-produção. Com um orçamento limitado a um patamar de 7 milhões, estes projetos já estariam inviabilizados quase de partida. Então, o quê que acontece? O produtor é justamente a pessoa que não só vai pensar no aspecto artístico do projeto, mas ele vai tentar ver se aquele projeto é financiável, se você consegue, efetivamente, no mercado brasileiro, realizar ou não aquele roteiro. Então o produtor tem essa dupla função: por um lado, ele vai muitas vezes ter um *insight*, ele vai ter um *input*, ele vai conseguir achar um livro ou um argumento ou ele vai pedir para se desenvolver um argumento ou ele vai entrar em parceria com um diretor que tem um projeto no qual ele acredita, seja do ponto de vista artístico ou comercial; ele vai conseguir entender a viabilidade da operação, não apenas pelo aspecto artístico do projeto e eventualmente pelo potencial comercial, mas também, pelo aspecto de financiamento do projeto. Ou seja, o produtor está sempre nessa dicotomia entre o artístico e as reais possibilidades de financiamento. Um certo pragmatismo, que vem na natureza de realizador. E, talvez por isso, também exista uma presença

feminina na produção no Brasil. Pela sensibilidade e flexibilidade das mulheres brasileiras de fazer realizar, apesar de todas as adversidades e instabilidades nacionais. Pelo pragmatismo das nossas mulheres de lidar com as coisas do cotidiano. Eu acho que isso nos ajuda muito dentro da produção, a conseguir realmente desenvolver os projetos.

Então, quando trabalho, quando eu começo o desenvolvimento de um projeto, estou sempre analisando todas estas questões: eu estou tentando entender, ao mesmo tempo, quais os temas que são relevantes, naquele momento, ou do ponto de vista artístico ou do ponto de vista comercial, e estou tentando também entender se aquele projeto é financiável ou não. Muitas vezes, isso é duro para quem está muito focado só no aspecto artístico dos projetos. Muitas vezes é difícil explicar para diretores e diretoras que acreditam muito nos seus projetos, mas que não existe equação econômica de realização de determinadas ideias e roteiros, que o mercado não vai se interessar por determinados temas. Muitas vezes eu leio o conteúdo e percebo que são projetos que podem até, eventualmente funcionar como literatura, mas que têm poucas chances de financiamento. Então, eu estou sempre pensando nesses dois aspectos, o artístico e o possível, que quem está estudando cinema tem que começar a cada vez mais a pensar. Eu acho que todo mundo aqui já encontrou gente do cinema, diretores e diretoras, que estão com projetos em baixo do braço há dez, quinze anos, em alguns casos até bons roteiros. A questão é que o projeto não é financiável ele não vai acontecer. Nestes casos muita gente se sente incompreendida, fica frustrada. Às vezes o projeto é até interessante, basta que ele passe por um crivo um pouco mais comercial, ter um direcionamento um pouco mais direcionado ao público alvo. Acho que a gente tem que usar estas palavras no setor,

especialmente nas salas de aula de cinema. Quando eu falo comercial, não estou falando necessariamente um filme que vai virar um blockbuster, não é isso. Eu acho que todo filme tem o seu potencial, eu acho que todo projeto tem o seu potencial, basta o realizador saber para onde está indo: um projeto artístico para festivais? Um *blockbuster*? Quem é o público-alvo? Aonde vou chegar com esse projeto? Qual o orçamento de realização? Qual o potencial financiamento? Qual é o plano de financiamento?

Um projeto mais artístico, mais voltado a festivais de cinema, ao cinema de arte, vai ter um financiamento menor, vai ter menos dinheiro. A partir do momento que ele vai ter menos dinheiro, o quê que acontece? É necessário um roteiro que enfatize as relações humanas, os diálogos, mas do que as ações, não pode ser um filme que exija uma qualidade de produção que envolva custos muito altos. Então, eu vou ter que começar a pensar nesse roteiro para encaixá-lo dentro de um orçamento que, hoje, é um orçamento de filme *arthouse*³⁵. Eu acho que essa é a primeira questão, eu tenho que saber qual o potencial comercial do meu projeto. Ele está indo para o *arthouse*? O tamanho dele é um *arthouse*? O meu objetivo é começar a construir uma carreira do diretor? Fazer circular seu nome ou simplesmente circular o filme pelos festivais internacionais? Então eu sei que o meu orçamento vai ser um orçamento até tantos milhões de reais? Eu sei que o meu caminho de construção do meu financiamento vai passar necessariamente por editais públicos? Uma coprodução? E, a partir destes questionamentos, pode-se entender se um roteiro que vai se encaixar dentro de um determinado tipo de

³⁵ Cinema *arthouse* diz respeito a filmes de alta qualidade, mas que podem não ser populares ou bem-sucedidos financeiramente, como filmes estrangeiros independentes ou de pequenas empresas cinematográficas.

financiamento, se o projeto vai ser viável. E, aqui, começa a questão criativa do produtor também. Eu acho que estes questionamentos levantados os realizadores, os diretores, têm que se colocar, mas que os produtores colocam de uma maneira muito objetiva. Então a partir do momento que eu sei qual o meu público-alvo, que eu sei qual o tamanho do meu projeto, eu consigo direcioná-lo e consigo o melhor potencial. Já em projetos “mais comerciais”, para as grandes redes de cinema, são projetos mais atrativos para quem está financiando, porque você tem ali efetivamente um potencial de retorno econômico. São projetos, normalmente, que vão comunicar com mais pessoas e, a partir do momento que eu tenho um potencial de financiamento mais atrativo, eu posso, também, do ponto de vista produtivo, permitir coisas que eventualmente um projeto mais artístico não permite. Então, eu posso pensar na explosão, eu posso pensar na construção de florestas, eu posso pensar em cavalo, eu posso pensar em colocar um disco voador... É claro que sempre pensando na limitação que a gente tem no Brasil, que eu coloquei lá no início. A gente sempre fala de projetos até 6 milhões, 7 milhões de reais, que é o máximo, hoje, que a gente consegue angariar a partir da Lei do Audiovisual e FSA que é um pouco, comparado aos orçamentos internacionais.

Então, dentro daquilo que é a nossa realidade, eu acho que a gente trabalha os aspectos criativos. As mulheres produtoras brasileiras, na minha opinião, são bastante habilidosas para isso. A gente consegue resolver situações complexas com os recursos disponíveis. Produtor começa a interferir com soluções criativas que viabilizem a execução dos projetos. Não digo exatamente sentar e escrever, até mesmo porque com a regulamentação e a burocratização na área de produção é gigantesca e não permite sobreposição de funções. Toda a questão da regulamentação do cinema no

Brasil, eu acho extremamente interessante o trabalho que foi feito pelo Manoel Rangel. Mas, se, por um lado, o trabalho que foi feito ele permitiu alguns saltos e alguns voos para o cinema brasileiro, por outro lado ele deixou o cinema brasileiro muito engessado do ponto de vista da burocracia.

De qualquer maneira, mesmo não interferindo diretamente na escritura, o produtor irá necessariamente intervir no processo de desenvolvimento de um filme quase sempre desde a escritura do argumento. O produtor irá sentar com o diretor e ou roteirista desde as primeiras reuniões de desenvolvimento não para fazer uma interferência direta, mas vai colocar aquele argumento ou roteiro dentro da realidade possível para a realização daquele projeto. E, às vezes, não é só econômica, vai dizer: “vamos adequar aqui, vamos tentar repensar essa cena ou essa estrutura ou esse personagem”, porque isso não adequa dentro da limitação da produção audiovisual ou porque essa abordagem específica poderá prejudicar o tamanho do lançamento do filme. Algumas vezes o produtor irá propor soluções de caracterização de personagem. Estou passando, agora, justamente por um processo desse: eu estou em coprodução com um filme entre Brasil e Itália, são duas realidades diferentes, embora os países sejam países latinos, a gente tem uma semelhança cultural, mas tem alguns aspectos culturais que são absolutamente diferentes. Então, eu tenho diretor brasileiro e tenho uma produtora brasileira e um produtor italiano. O diretor brasileiro insiste em um *physique du rôle*³⁶ que para ele funciona, mas que para a Itália não funciona e, aí, às vezes uma adequação de um personagem faz toda a diferença no financiamento de um projeto. Esse, também, é um dos trabalhos do produtor,

³⁶ *Physique du rôle* diz respeito às características físicas, ao porte físico de um ator personagem, que favorece a personificação de um papel.

fazendo a interferência (interferência é uma palavra complicada), você direcionando um projeto para que ele se torne mais palatável em um financiamento internacional. Então, todos esses aspectos fazem parte dessa construção criativa do produtor.

Daí, você lidar com essas situações, de você fazer a gestão, muitas vezes, de determinadas situações ou pessoas ou egos é outro aspecto importante que vale a pena a gente salientar. Quando a gente está trabalhando com (todo mundo aqui já trabalhou com pessoas muito criativas), você sabe, todo mundo deve saber, que você pode ferir as suscetibilidades muito facilmente. Então, é um dos aspectos que a gente tem que cuidar bastante, o tempo todo, de você conseguir contribuir com os projetos sem magoar as pessoas e sem fazer com que as pessoas percam o interesse no desenvolvimento daquele projeto específico. Quando trabalhava mais com a parte de roteirização sentia muito isso, a questão das suscetibilidades, de você interferir diretamente no trabalho de alguém e colocar a mão. São comunicações bem complicadas, a gente trabalha com artistas. Ao mesmo tempo que o produtor é a pessoa que tem que fazer o artista entender que aquele projeto pode melhorar ou pode vir a ser financiado se ele fizer algumas concessões, mas sem tolher a criatividade daquele artista. Acho que esse equilíbrio é uma coisa extremamente complicada na profissão que a gente faz e que as mulheres têm bastante talento para isso, para conseguir fazer essas mediações e conseguir, do ponto de vista humano, interferir para que os projetos da área do audiovisual cresçam, que sejam realizados. Não adianta nada ficar com um projeto embaixo do braço por anos e não encontrar financiamento ou que é muito grande ou que tem o *physique du rôle* errado do ator ou que você queira uma coisa incompatível com o orçamento possível.

Nesses anos todos trabalhando como produtora, tem situações em que me deparo com projetos artísticos, como eu disse até interessantes, mas o diretor ou a pessoa que está fazendo a gestão, até outros produtores que talvez não tenham muita experiência, querem coisas impossíveis dos projetos. Acho que a gente tem que respeitar a natureza de cada projeto. É engraçado, mas, às vezes, nos deparamos com projetos interessantes, artísticos, mas que a pessoa que está fazendo a gestão quer buscar um financiamento dentro de mecanismos de financiamento que não são adequados àquele projeto. Então, eu acho que a primeira coisa, dentro dessa parte de desenvolvimento de projetos, é isso: conseguir entender qual o tamanho do projeto, qual o público-alvo para poder buscar o financiamento, para poder buscar as parcerias certas e para não ficar batendo a cabeça.

Acredito que é importante falar nesta oportunidade de como se trabalha um projeto ou uma ideia a partir do momento que você identificou o tamanho do seu projeto. Como eu disse, eu gosto de trazer sempre essa palavra “comercial” para os projetos e “comercial” não significa necessariamente um milhão de espectadores na sala de cinema, significa que eu vou ter que encontrar o tamanho do meu projeto, que vai ser um projeto artístico que vai fazer a sua carreira de sucesso nos festivais internacionais e que vai fazer a sua belíssima carreira no circuito *arthouse* com as suas 30, 40 cópias, ou significa um projeto *blockbuster* que vai arrebentar e eu vou tentar fazer o máximo de espectadores que eu puder e que tenha um fim de lucro econômico, mas que também, além desse aspecto econômico, vai fazer com que se movimente muito dinheiro na cidade, vai fazer com que se movimentem muitos recursos econômicos de imposto, vai fazer com que eu empregue

muitas pessoas, porque esses filmes grandes têm uma alta taxa de empregabilidade e eles impactam, interferem muito na economia.

Considerando que estamos falando para alunos ainda com pouca experiência prática em sets de cinema, acho oportuno discutir também algumas questões práticas da organização das produções. Precisamos lembrar que a partir do momento que se inicia um desenvolvimento existe um lapso temporal de pelo menos 24 meses, às vezes em um projeto um pouco mais comercial pode cair para 18, 12 meses, mas sempre um arco temporal bastante grande até conseguir chegar efetivamente no momento de produção. Então, quando faço os meus projetos, normalmente já vou organizando desde o primeiro momento relatórios de todo os processos, de todas as fases, para que, no final, com a produção concluída, eu já tenha pronto o relatório de cumprimento de objeto, que será entregue para a ANCINE e para todos os meus parceiros comerciais do projeto. A organização inicial de relatórios em desenvolvimento e posteriormente da documentação dos vários departamentos de produção ajuda a manter a memória do projeto. Então a primeira coisa importante para orientar os futuros produtores e realizadores deste curso é manter a implementar uma metodologia de organização das informações e dos processos. O produtor está no projeto desde o argumento, da ideia inicial até a entrega dos *deliveries* para distribuição e, depois, da divisão de possíveis lucros. Isso significa que ele é a primeira pessoa que entra e a última pessoa que sai do projeto. Então, realmente, o produtor é a memória de todos os processos. Se tem uma coisa que posso aconselhar para quem está trabalhando muito nessa área de desenvolvimento de projetos, não necessariamente só de projetos de audiovisual, mas também de projetos ligados, de qualquer maneira, aos

aspectos artísticos, é que comece a trabalhar, desde cedo e desde sempre, com a organização e a sistematização de todos os elementos que estruturam o nosso *métier*³⁷, que estruturam a nossa atividade. Por exemplo, uma das coisas que faço já inicialmente, quando começo a ter meus contratos de investimento, é fazer organização e resumo destes contratos (contratos com *majors* podem ter 200 páginas facilmente), é tentar fazer um pequeno diário de tudo o que está acontecendo. Por exemplo: na data tal eu abri o processo na ANCINE, na data tal eu redimensionei o projeto. Eu vou escrevendo pequenos históricos dos processos administrativos, dos *inputs* que a gente vai tendo de contratos e de dinheiro para que isso tudo, depois, fique organizado no momento de fechamento do projeto. No longa que estava filmando recentemente e que tive que interromper por causa da pandemia, tudo parou do dia para a noite e eu estava com 150 pessoas trabalhando. Tivemos que desmontar em três dias uma produção gigantesca, com uma floresta em um estúdio com 600 m² e vários outros sets preparados. Sinceramente, acredito que se não fossem esses relatórios e se não fosse essa organização que eu tenho dentro dos projetos, com fornecedores - não só do ponto de vista econômico -, mas também de organização mesmo dos departamentos, eu não teria conseguido acabar o filme. Eu não conseguiria conter o projeto tão rapidamente e teríamos quebrado o orçamento de um modo irremediável. Em quatro dias eu tinha desmontado todo um circo que tinha demorado quatro meses para ser feito. Só conseguimos interromper, magazinar, inventariar a produção e reorganizar depois de seis meses de pandemia porque tínhamos o projeto absolutamente organizado em todos os setores. E essa metodologia de

³⁷ Área de trabalho ou ocupação.

organização quem estabelece é o produtor, porque no cinema as equipes vão e vêm com os projetos, sem uma sistematização muito eficaz dos processos, qualquer problema pode afundar um projeto.

Então acho importante dividir minhas experiências com quem está querendo trabalhar nessa área, no audiovisual. Como disse, está desde o roteiro, precisa criar metodologia de organização de informações desde o dia “1”, senão vai ser muito difícil que o projeto seja finalizado dentro do orçamento previsto. Produção é analítica e, se você não tem isso, você está na área errada. Resumidamente ao mesmo tempo a gente trabalha com o artístico, temos que trabalhar com organização e orçamento. E isso é importante que as pessoas comecem a fazer desde o momento em que elas pisam em uma universidade. Mesmo em pequenos projetos, projetos acadêmicos, você já tem que trabalhar um pouco com essa cabeça. Para onde esse projeto vai, o que eu quero atingir com ele, qual é o meu modelo de financiamento, qual é o meu cronograma, quem são os meus potenciais parceiros. E começar a construir essas memórias desses projetos. Não é muito deferente a nossa área (é claro que o produto final é bem diferente) de outras áreas que trabalham com projetos, como, por exemplo, a construção civil. Você vai achar o seu terreno, comprar o terreno, fazer um projeto arquitetônico, levantar um prédio. Levantamos prédios no cinema, movimentamos recursos equivalentes aos recursos da construção civil, em projetos maiores. O cinema impacta, dentro da economia, alguma coisa equivalente à construção civil. Em um filme de longa-metragem ou em uma série grande, você vê os créditos finais com centenas de nomes, aquelas pessoas efetivamente trabalharam nos projetos. Um longa-metragem emprega de 700 a 800 pessoas, isso muitas vezes fora a figuração – tem cenas

com 500, 600 pessoas de figuração. Então, se você não trabalhar com organização e com planejamento e não souber para onde você está indo, realmente você não dá conta de um projeto. Comecem com isso!

Então, a partir do momento que existem já os recursos, como falei anteriormente, para chegar em recursos temos um período de desenvolvimento e maturação de aproximadamente 18-24 meses se você tiver sorte, quando você consegue construir as parcerias necessárias (econômicas: *majors*³⁸, editais, *streaming* e do *package*: diretor, *casting*, outros talentos). Quando o produtor já tem os recursos na conta e as parcerias necessárias pode-se finalmente começar a pensar em um cronograma efetivo de produção. Quando é que você pode fazer isso? Qual o momento ideal para que você faça isso? Eu aconselho a começar a pensar, realmente, em iniciar a produção quando existe um aporte concreto de 80% do valor do orçamento do projeto. E não adianta fazer um orçamento subestimado, não adianta pensar que vai conseguir resolver questões analíticas não sendo analítico. Precisa-se pensar em orçamentos viáveis, em soluções que podem vir a partir de parcerias econômicas e tecnológicas. Hoje, por exemplo, várias produções utilizam a realidade ampliada para construções de cenários a partir de bancos de imagens de jogos eletrônicos. Essas são soluções que barateiam os custos finais de produção, mas isso tem de ser previsto antes, precisa ser organizado organicamente com o projeto já desde a fase de desenvolvimento. Então, quando o produtor tem um orçamento adequado e

³⁸ São os grandes estúdios cinematográficos, as grandes empresas de produção e distribuição, que lançam um número substancial de filmes anualmente e comandam, de forma consistente, uma parcela significativa da receita de bilheteria em um determinado mercado, tais como as reconhecidas *Universal Pictures*, *Paramount Pictures*, *Warner Bros. Pictures*, *Walt Disney Pictures* e *Columbia Pictures*.

pelo menos 80% dele garantido, pode-se partir para um cronograma efetivo de produção. Sem isso, o risco de não concluir um projeto é muito grande e, esse, é o pior dos mundos para o produtor – ficar com o projeto parado por um tempo, sem saber exatamente como é que vai conseguir, depois, financiá-lo.

Até pouco tempo atrás, tínhamos a IN³⁹ 125 que agora mudou para IN 150, que é a IN de desenvolvimento, acompanhamento e execução de projetos audiovisuais. Até alguns meses atrás, você podia liberar o dinheiro de uma produção audiovisual se você já tivesse 50% desse valor em conta e contratos, através de um processo que se chama análise complementar. A análise complementar pela IN 125 previa a possibilidade da liberação dos recursos de um projeto com 50% do orçamento de produção captado. Muita gente fazia isso e se perdia no processo, porque 50% não é um valor que dê para assegurar a finalização de um projeto. Eu vi muito produtor, especialmente nos últimos anos, no Brasil inteiro, não só em Curitiba, mas também em São Paulo, Rio de Janeiro, em cidades que filmam muito, se perder justamente por ter começado a trabalhar com menos de 80% dos recursos do seu orçamento captado. Isso mudou agora, com a IN 150, esse valor de 50% e passou para 80%, que é o que eu já fazia. É impressionante, mas quando se está trabalhando com cem técnicos, com uma planificação orçamentária ali dentro, com muito dinheiro na conta que não é seu - que você só está administrando -, e você vê esse dinheiro saindo, se você não souber exatamente o que está fazendo e se você não tiver uma boa planificação, organização e metodologia, uma boa construção de planilha, que converse já

³⁹ Instrução Normativa.

com as suas saídas de caixa, a chance de dar errado é muito grande. Então, se atentem muito a essa questão de orçamento. Não queiram começar um projeto sem ter certeza do orçamento. Não se enganem. Tem muito produtor ou, sobretudo, jovem produtor ou realizador que se engana, achando possível começar projetos sem uma análise detalhada de produção e das questões orçamentárias, que preenchem planilhas de orçamento sem considerar valores reais de mercado e que aquilo, de alguma maneira, magicamente vai dar certo. E não vai. Não adianta um produtor dentro de um projeto não completamente amador querer colocar um valor de cachê de um determinado técnico abaixo daquele que é o valor praticado e achar que, depois, durante a produção, irá resolver isso, porque você não vai. Vejo isso acontecer muitíssimo. É importante quem está começando a fazer cinema entender que os técnicos que estão trabalhando, estão trabalhando no projeto porque eles vivem desse dinheiro. O orçamento, aquilo que é a semana do técnico vai pagar as contas dele, resolver o colégio do filho, o plano de saúde, etc. Então, acho que um dos grandes erros de quem está iniciando e está muito apaixonado pelos próprios projetos, sobretudo na universidade, é achar que todo mundo vai ter que fazer o seu projeto ou de graça ou por um valor muito baixo. Então, se atentem a essas questões orçamentárias, porque o seu projeto é o seu projeto. As pessoas vão trabalhar nesse projeto, isso aqui é uma indústria audiovisual. Ninguém vai chegar para um médico e dizer “olha, me cobre 10% do valor da sua consulta porque é assim, essa é a minha doença, como a minha doença é muito especial você tem que cobrar 10% da sua consulta”. Não cometam esses erros. Desde o início, se atentem às questões financeiras, se atentem ao seu público-alvo, ao seu potencial, ao tamanho do seu projeto, ao tamanho da sua equipe, a você ter 80% do seu orçamento

dentro da conta para que você possa movimentá-lo corretamente e a sistematizar as suas informações. Como eu falei, não somos diferentes da área da construção civil, a produção audiovisual é muito parecida: uma obra, uma ponte, vai passar por processos do cinema, inclusive a criação arquitetônica, só que o resultado deles vai ser uma ponte de concreto armado e o nosso vai ser um filme no cinema. Essa parte organização é extremamente importante.

Quando se tem o roteiro, as parcerias iniciais os recursos e o cronograma (desenvolvimento do projeto) se iniciam as fases de pré-produção, produção e pós-produção e lançamento que vocês alunos já devem ter se deparado. Quem faz cinema já conhece muito bem essa divisão de etapas. Outro erro que eu vejo acontecer com os jovens realizadores é esquecer a parte de pré-produção e lançamento, ou esquecer a fase pós-produção. Tem muito jovem realizador que acha que o mais importante é botar o filme na lata. Botar o filme na lata não serve para absolutamente nada. A gente não trabalha com botar o filme na lata, a gente trabalha com organização. Desde o desenvolvimento do projeto, já tenho que saber, como eu falei, qual o meu potencial, qual o meu público-alvo e qual o meu tamanho de lançamento, porque se eu não souber isso lá no início eu estou indo para onde? Aonde que eu vou? Eu vou começar errado, então todo o meu planejamento não vai dar certo. Então, é importante seguir esse processo. É importante você saber qual é o tamanho do seu projeto, também para depois poder preparar a sua pré-produção da maneira adequada, com o tempo adequado, a sua produção de maneira adequada, a finalização e o lançamento do filme.

É claro que cada projeto é um projeto diferente do outro. Então essas etapas vão se construir se adequando ao tamanho do projeto que se está fazendo. Já tive projeto no passado, que tinha muita preparação de ator, os

atores tinham muitas competências para serem aprendidas: tocar bateria, costurar, eu tinha uma série de questões de preparação – e o próprio *casting* era um *casting* complicado. Então, tinha-se uma pré-produção longa. Cada projeto tem necessidades específicas que precisam ser respeitadas. De qualquer maneira, gosto de trabalhar com pré-produção longa, acredito que se ganha muito com isso em qualidade de filmagem, porque quanto mais se consegue pensar, planejar e resolver problemas de produção na pré-produção, a sua produção é otimizada. Como eu falei, a gente trabalha com uma questão de dinheiro, é muito analítico, se você perder um dia de filmagem em uma produção grande, o impacto econômico é muito alto, de 50, 60 mil reais por diária de filmagem. Se você perde um dia, você arrisca perder uma semana. Se você perde uma semana, você pode impactar seu filme ou projeto, às vezes por falta de organização. Então, quanto mais você consegue estender a sua pré-produção para resolver todos os problemas, mais efetiva será a sua produção.

Então, normalmente eu começo a pré-produção com uma equipe reduzida, com menos pessoas, mas com algumas pessoas chaves da equipe, por exemplo o produtor executivo, o primeiro assistente de direção, o diretor, uma pessoa do financeiro, o produtor de locações, um produtor de elenco, um diretor de arte, que não necessariamente precisa ficar nessa pré-produção reduzida o tempo todo, mas em alguns momentos. Nesse período mais dilatado, você consegue construir o seu projeto, consegue dar um direcionamento artístico muito bom para o seu projeto e consegue resolver a maior parte dos seus problemas. Eu normalmente contrato a equipe para vir para os projetos quando já tenho duas coisas muito resolvidas, ou completamente resolvidas (a equipe grande, que eu estou falando): as

locações e elenco. Se eu tenho locações e elenco, posso chamar o meu diretor de produção para começar a preparar o filme do tamanho correto e com as necessidades corretas. Claro que eu tenho uma ideia do tamanho da produção a partir do roteiro, mas é somente depois do fechamento do elenco e das locações que vou conseguir entender todos os problemas operacionais do projeto, achar as soluções adequadas para fazer caber tudo no orçamento, então não faz muito sentido eu colocar uma produção imensa, nessa primeira fase, se é uma fase ainda de estruturação, de organização e de começar a colocar aquele roteiro na realidade. Então eu prefiro ter menos gente, com o que eu tenho um impacto econômico menor com menos gente trabalhando e a gente consegue sistematizar e consegue começar a visualizar o projeto. Quando já tenho elenco e locação (porque sem isso eu não construo nada, eu não construo um plano de filmagem por exemplo) eu chamo o resto da equipe. Então, normalmente, eu divido em pré-produção reduzida e avançada (tem gente que coloca preparação e pré-produção) e aí a gente vai começar a trabalhar toda essa parte de organização da produção com mais gente. No projeto que mencionei anteriormente tivemos quatro meses de pré-produção reduzida ou preparação e dois meses de pré-produção avançada, porque envolvia grandes nomes de grandes talentos brasileiros, atores com determinado comprometimento de agenda e não só de agenda. Quando trabalhamos com grandes atores, existe a questão de agenda e existe também acordos comerciais que você tem que fazer. Por exemplo, para você trabalhar com elenco da Globo, hoje, quase sempre você tem que envolver a Globo Filmes no projeto, porque senão você não vai conseguir disponibilizar o talento. Eles têm limitações contratuais que obrigam os produtores a fazerem parcerias com aqueles que os representam ou que dão emprego para eles. Por

isso que essa pré-produção reduzida é um pouco mais estendida, porque além das questões produtivas já mencionadas temos também bases contratuais importantes que precisam ser negociadas com solidez. Se eu colocar toda a minha equipe imediatamente, quando eu abro essa pré-produção reduzida, o meu tempo de decisão vai ter que ser muito rápido, eu não vou conseguir construir exatamente o projeto que eu quero, porque se eu tenho o impacto econômico de uma equipe muito grande trabalhando comigo o tempo inteiro, desde o início, eu tenho menos respiro para escolhas e para tomar decisões e para conseguir chegar naquilo que é o melhor para o projeto.

Em relação à fase de produção: cada projeto também depende do número de semanas que pode comportar. Normalmente, um projeto, no Brasil, de longa-metragem, se filma de quatro a oito semanas. Mediamente falamos de cinco semanas de produção, considerando os orçamentos atuais, mais do que isso é complicado, no Brasil. E aí volta à questão do roteiro: para a gente ter um roteiro filmável em cinco semanas, precisa planejar isso lá no início, desde o início do desenvolvimento, conversar com o diretor, com o roteirista, sobre abrir mão de uma certa locação ou eventualmente agrupar um determinado personagem ou, eventualmente, trocar uma determinada cena de ação por alguma outra coisa. Quem faz cinema precisa considerar que existem limitações orçamentárias – não só no Brasil, mas estou falando Brasil, Europa, Ásia, menos talvez nos Estados Unidos, porque nos Estados Unidos você tem uma indústria que trabalha em uma lógica um pouco diferente, mas quando a gente fala em países que trabalham com financiamento público, que é praticamente o mundo inteiro menos os Estados Unidos, todo mundo vai ter essas questões de limitação orçamentária.

Uma vez produzido o filme ou conteúdo audiovisual temos ainda um tempo considerável de pós-produção, tempo bastante significativo, que varia normalmente de 6 a 12 meses. Muitas vezes, se você não trabalha com planejamento nas duas fases anteriores, você chega na finalização muito estrangulado, e aí você vai tentar estrangular o técnico que trabalha, o artista que trabalha na pós-produção. Então, muitos filmes de quem está começando se perdem nas duas primeiras fases e eles chegam na finalização muito descapitalizados. E aí você pode comprometer seriamente a qualidade dos seus *deliveries*, dos seus materiais de distribuição. Por isso a importância de você pensar no tamanho do seu projeto e adequar o orçamento correto e acompanhar isso tudo desde o início, porque essa é uma fase extremamente importante da finalização dos materiais audiovisuais, como são as duas primeiras. A pós-produção e a finalização são tão importantes quanto a produção. De preferência, a gente até tenta envolver, dentro do possível, os profissionais da pós-produção nos processos produtivos também, para que eles também possam impactar, para que eles também possam inserir, para que eles também possam trazer contribuições artísticas ou contribuições efetivas de solução de problemas desde o início. Nem sempre isso acontece, mas, de qualquer maneira, é muito importante você chegar nessa fase capitalizado. Até porque você tem uma série não só de serviços de pós, *workflow* de pós, toda a pós de imagem, o som de sala, música, mas você tem os *deliveries* físicos e os materiais que você tem que entregar. Hoje os *deliveries* de distribuição são muitos, setorizados por janelas e caros. Por isso que eu falei: não adianta nada essa coisa de botar o filme na lata. Para quê? Você vai jogar o seu tempo fora, porque, depois, não vai conseguir distribuir o conteúdo para ninguém. Nenhuma distribuidora vai colocar dinheiro nos seus matérias para distribuir

o seu projeto. Você vai ter que entregar para a distribuidora todos esses materiais prontos, todos os *deliveries* prontos, nos formatos corretos, dentro de um *standard* técnico bom, porque senão você não vai conseguir cumprir o seu contrato com a distribuidora. Além dos materiais físicos, você tem uma série de outros materiais de comercialização, que têm que ser também trabalhados dentro das fases anteriores de pré-produção e produção, que você vai ter que entregar para o seu distribuidor. A gente está falando, aqui, de arte de cartaz, muitas vezes de *lettering*⁴⁰, muitas vezes de foto de promoção, site, *picture ads*⁴¹, pílulas, cada vez mais, inclusive. No filme que eu estava fazendo agora antes da pandemia, tínhamos três equipes de marketing trabalhando ao mesmo tempo na fase de produção para os materiais de distribuição. Era incrível, eu tinha uma equipe de *still*⁴², aí eu tinha uma equipe de *making of*⁴³ e eu tinha mais uma equipe de mídias sociais trabalhando. Três equipes filmando os materiais necessários para o meu *delivery* de pós, que era com a Disney. É muito grande a quantidade de materiais que você tem que fazer para que você tenha uma comercialização correta, hoje, do produto audiovisual que você está fazendo. Sigam essa estrutura, sigam essa lógica organizacional, tenham em mente o tamanho de projeto de vocês e sigam o orçamento. Sem essa sistematização, se perder é muito fácil. E tentem, durante a fase de produção, criar a maior parte desses materiais, porque na fase de produção vocês não estão só filmando os materiais que vão ser os *deliveries* físicos, vocês têm que construir toda essa parte promocional. Por exemplo, na

⁴⁰ Abrange a arte de desenhar letras, em vez de simplesmente escrevê-las.

⁴¹ Anúncio em imagem.

⁴² Fotografia *still* refere-se à fotografia tradicional, com imagem “congelada”. Sãos fotos de cenas e bastidores, por exemplo.

⁴³ Registro, em imagem e som, do processo de produção, da realização e repercussão de uma obra audiovisual.

última semana de pré-produção, normalmente levamos para estúdio fotográfico os atores, caracterizados, com a barba e o cabelo certos, com os objetos de cena corretos... A gente já faz o rafe⁴⁴ de cartaz, fotografa para cartaz, aprova junto com a distribuidora. Tudo isso é feito durante a pré-produção. Desculpa, não é nem fase de produção, na fase de pré-produção.

Uma vez que isso tudo está pronto, você tem essa organização dos materiais físicos, você tem a organização dos materiais de distribuição, você está com as suas mídias sociais, está com todo o seu material para lançar, tem mais esta etapa que vem ainda, que é a próxima parte: o lançamento. Dois a três meses de lançamento, um lançamento em várias praças diferentes, com pré-estreias, promoções, você tem empresas especializadas que fazem isso, tem a distribuidora e é onde você tem um respiro econômico, porque só nessa fase de preparação e lançamento, depois de você ter feito, de qualquer maneira, dentro das fases anteriores, todos os materiais, você vai conseguir ter um apoio econômico para que você lance o seu projeto. Isso falando de um projeto comercial. Falando de um projeto mais artístico, um projeto focado para os grandes festivais, para os festivais Cannes, Berlim, Veneza ou para os festivais nacionais, Gramado, seja lá o que for, nessa fase de lançamento normalmente você vai estar sozinho, porque as distribuidoras menores têm um fôlego pequeno para lançar. Elas vão lançar em umas salas e você vai ter que reservar, também, uma parte do seu orçamento, de alguma maneira, para inscrever em festival, para uma promoção que você vai ter que fazer do bolso. Então, tentem pensar também um pouco nisso, nesses valores que vocês vão

⁴⁴ Rafe, também chamado de *rough*, é a terminologia inglesa usada para denominar os rascunhos ou desenhos preliminares que os profissionais de marketing elaboram antes de desenvolver efetivamente um determinado serviço para um cliente.

ter que ter em um projeto mais artístico para conseguir promover o trabalho de vocês.

Voltando, então, na fase de pré-produção, ela inicia muitas vezes na locação da sede de produção (nem todas as produtoras têm grandes sedes ou nem todos os projetos se adequam a determinadas sedes de produção, então, dependendo do tamanho do projeto, você vai ter que locar um espaço específico); e segue com a contratação de elenco principal e secundário (elenco principal a gente costuma convidar, elenco secundário você pode testar), essa contratação às vezes envolve só o ator, às vezes envolve o ator e o agente e às vezes envolve o ator, o agente e outras pessoas ligadas ao ator ou outras instituições ligadas ao ator, como eventualmente Globo Filmes, no caso de alguns atores, hoje, que estão já trabalhando com contratos mais de exclusividade com a *Netflix* – a gente já tem isso bastante no mercado brasileiro. Não necessariamente eu vou ter que distribuir o meu filme naquela plataforma porque o ator está trabalhando no meu filme, mas isso pode acontecer. Todos esses contratos são contratos que normalmente envolvem muita gente. Tem ainda toda essa parte da contratação de equipe técnica e profissional; a gente costuma fechar esses profissionais, desde os profissionais que vão trabalhar na parte de produção até os profissionais que vão trabalhar na pós-produção, já nessa fase, para que a gente tenha uma coerência artística, também, de todo o projeto; e é nessa fase que a gente vai fazer a conformação do plano de filmagem, que só vai acontecer a partir do momento que se tenha aqueles dois pilares contratados (locação e elenco). Depende, na verdade, da agenda do ator e da disponibilidade de determinadas locações. Sem esses dois pilares praticamente não existe filme, não existe plano de filmagem.

Normalmente na fase de pré-produção temos também uma série de liberações de direitos conexos e marcas. Não podemos, no cinema, filmar absolutamente nada sem fazer liberação – de marca, de uso de imagem, de alcunha, de nome de personalidade, de coisas citadas no roteiro. Até para vocês terem ideia, por exemplo, nesse último filme que eu estava fazendo, eu tinha só de citação, de liberação de direitos conexos de uso de marcas, imagens personalidades entre outros: Fórmula 1, Supertech, Vimeo, YouTube, Antônio Fagundes, João Cabral de Melo Neto, Lílian Cabral, Luciano Huck, Paulo Gustavo, Samuel Jackson, Cidade de Deus, Loucademia de Polícia, Minha Mãe É Uma Peça, Máquina Mortífera, O Resgate do Soldado Ryan, Os Trapalhões, Transformers, Tropa de Elite e Vingadores. Então essas liberações com as pessoas citadas ou com quem detém os direitos das marcas. O Soldado Ryan, por exemplo procuramos a distribuidora internacional do filme, e explicamos como a citação da marca seria inserida na obra, fazendo o *transcript*⁴⁵ do trecho do roteiro onde a marca é citada e dizendo que não iríamos, de maneira alguma, ofender a marca, etc. Normalmente a marca é cedida sem custo; dentro desse último projeto que estava fazendo, só tivemos umas quatro ou cinco citações ou personalidades que não nos liberaram o uso. Então, é muito importante que isso tudo seja realmente conduzido bem dentro dessa etapa de pré-produção, com bons contratos. Caso se use uma marca ou nome de personalidade sem o devido cuidado de liberação, o produtor poderá ter problemas na distribuição do filme. Eu sempre brinco assim: o quê que é uma produtora? É um telefone celular e uma base contratual boa. E, graças a Deus, a minha base contratual é boa, o que me salvou durante essa

⁴⁵ Transcrição, em inglês.

pandemia: eu tinha uma base contratual que me permitiu interromper o projeto no momento que eu quis e eu vou conseguir retomá-lo, sem maiores prejuízos, no momento em que a gente puder voltar. Então, essa questão da base contratual é extremamente importante para quem está na nossa atividade.

Indo para a parte mais avançada da pré-produção, já com a equipe toda, se entra em uma outra seara. Além das situações normais de preparação, um roteiro pode exigir ainda coisas mais específicas como por exemplo filmar com crianças. Nesse caso, temos autorizações bem complexas que são emitidas judicialmente pela vara de infância e da adolescência, temos *workshops* com elenco infantil, que é sempre uma coisa bastante complicada. Eu acho que duas coisas que eu já trabalhei, entre as mais complicadas: cachorro e criança. *Pet* e criança são uma coisa impressionante, porque são imprevisíveis. Uma criança que pode estar muito animada no primeiro dia de filmagem, que se você não tiver um bom trabalho com ela dentro do *set* de filmagem, uma boa organização, ela pode, no segundo ou terceiro dia, não querer mais vir, simplesmente. E aí você tem um projeto de 5 ou 6 milhões de reais que a criança não quer mais fazer. Então, assim, o produtor precisa estar atento a estas questões na preparação para não arriscar prejudicar o projeto. O produtor está sempre antecipando problemas e tentando minimizar os riscos. Em algumas situações trabalhamos com *casting* diferenciado, não com um ator profissional que vai ser responsabilizada judicialmente se descumprir o contrato; a gente está falando de uma situação onde você tem que ter um outro tipo de *approach*⁴⁶, aí você vai ter que ter um preparador de elenco

⁴⁶ Termo técnico de Comunicação e Marketing que abrange o modo particular de lidar com uma situação, isto é, abordagem.

especial, vai ter que, muitas vezes, fazer um *workshop*. Com crianças é sempre importante o produtor ficar atento ao temperamento daquela criança e também dos pais ou responsáveis pela criança. O fator emocional de atores não profissionais é importantíssimo para não acontecer grandes surpresas lá na frente, para que você não coloque o seu projeto em risco. Claro que todo mundo trabalha com seguro, mas os seguros têm bastante limitação de cobertura. Então, é importante trabalhar esses *workshops*, trabalhar a leitura de roteiro com todo mundo, você ter ensaios gerais nessas fases de pré-produção onde o produtor acompanha tudo isso e, se necessário, interfere para que os processos artísticos sejam também processos seguros. Isso quer dizer que o diretor não é quem necessariamente determina sozinho escolha de *casting* e situações de produção, quer dizer que estas escolhas são feitas depois da análise de uma série de fatores e considerações avaliadas pelo produtor. As coisas se misturam, não tem muito como você excluir uma coisa de outra.

Ainda na pré-produção temos as macros decisões da equipe de arte do filme e a organização da planta baixa, a realização das construções. Quanto mais tempo você tiver para intervir nas suas locações e visitar e fazer visita técnica e fazer justamente, menos chance existe de se cometer erros nas filmagens. Nessa fase é muito importante a organização dos relatórios por departamento que citei anteriormente: departamento de arte, figurino, direção, som, fotografia. São todos documentos do filme que servirão para: o produtor executivo avaliar os custos do projeto; para a pós-produção da obra audiovisual e para a prestação de contas.

Finalmente ainda na pré acontecem a criação inicial dos materiais de divulgação, o início do registro do *making of*, todas as contratações de seguro, fornecedor, transporte, alimentação, assessoria de imprensa. A organização e

documentação de todas estas atividades, a bíblia do projeto, o livro do projeto, que serve tanto para a parte de execução para os relatórios de produção para a ANCINE e parceiros comerciais.

Então, quando já está com tudo organizado na [pré-produção], se estrutura um plano de filmagem. Em longa-metragem normalmente, a gente trabalha ou 6 para 1 ou 5 para 1 ou 5 para 1⁴⁷. Isso significam as folgas. Eu adoraria poder trabalhar 5 para 2, cinco dias filmados e duas folgas, mas, infelizmente, dentro daquilo que é a realidade econômica de um projeto de longa-metragem, a gente não consegue, porque impactaria muito nos custos de técnicos e equipamentos, de infraestrutura, e é muito pesado. Nas minhas produções costumo utilizar o sistema 5 para 1, uma folga a cada 5 dias filmados, acho que isso resolve bem. Na produção temos dois documentos que organizam todas as atividades: o plano de filmagem e a ordem do dia. O plano de filmagem é o geral, com a previsão de todas as diárias. A ordem do dia segue o plano de filmagem, mas ali tem um detalhamento técnico de todas as necessidades de todos os departamentos, os horários de chegada e encerramento do set, a equipe convocada, os atores convocados para diária que podem ser escalonados em horários diferentes. A ordem do dia é o plano de filmagem vivo, dinâmico, porque pode ser alterada de um dia para o outro dependendo de questões climáticas (*cover day*⁴⁸), ou de algum problema específico com um ator ou com alguma locação. Trabalhamos sempre para evitar alterações no plano de filmagem, mas isso pode acontecer por questões adversas. Por isso, no final do dia, todo dia, no cinema, se distribui a ordem

⁴⁷ Seis dias de trabalho para um dia de folga, cinco dias de trabalho para um dia de folga ou, ainda, cinco dias de trabalho para dois dias de folga.

⁴⁸ "Dia de cobertura", em inglês.

do dia seguinte para a equipe técnica, porque se tiver qualquer ajuste temos que encontrar imediatamente soluções para não perder a diária.

Então, depois da filmagem, do filme na lata, se que o filme não acabou, temos ainda todo o cronograma de pós. Depois que acaba o filme tem montagem, efeitos especiais, pós-produção de áudio, imagem, marcação de luz, música, *lettering*, créditos, *deliveries*, aprovações de cartelas iniciais, acessibilidade, enfim, muita coisa ainda. Sobre os efeitos especiais, normalmente as primeiras cenas que têm previsão de efeitos são as primeiras a serem montadas, para que se trabalhem os efeitos enquanto o resto do filme está sendo montado. Hoje, tem toda a parte laboratorial, um pouco diferente do que era no passado, quando se trabalhava em película, e os nossos *deliveries*, também, são todos digitais. Normalmente a pós-produção demora de seis meses a doze meses. Nas séries a pós-produção costuma ser contemporânea à própria filmagem para otimizar tempo por causa da quantidade de horas de material filmado. Mas gosto de falar sobre todas estas questões em aula justamente para lembrar que tudo isso é dinheiro que tem que estar dentro do seu orçamento e da sua planificação.

A Salete tinha me dito que a gente ia poder abrir para pergunta, depois, e eu queria que as pessoas trouxessem algumas questões para que a gente pudesse discutir, aproveitando um pouco essa possibilidade que eu tenho de, muitas vezes, falar de questões de aspectos produtivos, de tamanho de projeto, de tamanho de financiamento. Quando eu dou uma aula presencial, elas acabam sendo sempre muito interativas, porque eu consigo trazer essas experiências para as pessoas, que nem sempre têm essa possibilidade de perguntar. Então, eu queria deixar essa possibilidade aberta,

dependendo do que for a curiosidade de vocês. Eu queria a contribuição de vocês. O que, dentro da produção audiovisual, nesse momento, pode ajudar?

DEBATE

Estevan Silveira⁴⁹: Olá, Cláudia, eu queria saber uma curiosidade: quais foram os seus trabalhos mais prazerosos como produtora e quais você teve mais dificuldades. Lembrando que você fez produção, se eu não estou enganado, do O Encontro e do Estômago, que são dois trabalhos maravilhosos.

Cláudia da Natividade: São todos prazerosos e todos têm muitas dificuldades. Mas acho que prazeroso foi o Estômago, sinceramente, porque foi daqueles projetos que meio que deu certo tudo, assim, desde o início, quando as dificuldades se transformam em soluções muito rapidamente. As coisas iam se resolvendo naquele projeto. Tudo que parecia que ia ser uma dificuldade acabava sendo um ponto positivo. Não sei, uma conjunção de coisas que foram dando certo, desde o roteiro. Acho que a gente só tem um bom projeto com um bom roteiro. Não adianta a gente querer construir um bom projeto sem um bom roteiro. Foi engraçado, porque o Estômago, primeiro, tinha um nome um pouco complicado. O roteiro, quando a gente construiu, se chamava Uma História Gastronômica. Fomos para um edital com ele e ninguém deu bola para o roteiro. Era o mesmo roteiro! E daí, no ano seguinte, a gente foi para o mesmo edital, com o mesmo roteiro, mas com outro nome, com um nome mais chamativo – Estômago – e a gente ganhou o

⁴⁹ Mestrando do PPGARTES da Unesp/Campus de Curitiba II. Cineasta. Destaca-se por suas adaptações ao cinema das obras de Dalton Trevisan.

edital. Era um edital de baixo orçamento do MinC⁵⁰. É claro que era outro júri, mas eu acho que o fato de a gente ter mudado o nome, ter deixado o nome um pouco mais chamativo, de alguma maneira, ajudou o projeto a ir para frente e, a partir daquele momento, as coisas foram dando certo. Era um roteiro um pouco ambicioso para o tamanho do orçamento que a gente tinha, eu falei muito dessa questão de orçamento. Era um filme que a gente pode considerar *arthouse*, mas a gente tinha muita essa vontade de fazer o filme acontecer, dentro daquilo que era o potencial dele, e precisava de mais dinheiro. Tinha uma limitação no edital, que a gente não podia mais pegar nenhum dinheiro nacional, porque era um edital do BO⁵¹ do MinC não permitia mais ter nenhum recurso público brasileiro envolvido. E aí pensei em uma solução: eu me lembrei que eu tinha ouvido falar em alguns guarda-chuvas institucionais para coprodução entre diferentes países. Eu tinha trabalhado por um tempo na Itália na área de cooperação internacional e eu tinha aprendido a usar esses guarda-chuvas multilaterais entre países para trabalhar com composição de orçamentos diferenciados, nessa área de cooperação internacional, e eu tinha ouvido falar que isso também existia para o cinema. E aí, eu fui primeiro na ANCINE, a ANCINE estava começando, a gente está falando de 2004, 2005 mais ou menos. Eu fui até a ANCINE e perguntei sobre parcerias de coprodução entre países. Ninguém conseguia me ajudar, ainda se tinha pouco conhecimento, pouca informação. Aí eu fui para a Itália até o Ministério dos Bens Culturais, aquilo que é o equivalente da ANCINE lá. E eles acharam, na ocasião, um documento assinado pelo Brasil na década de 1970, que era um documento justamente de

⁵⁰ Ministério da Cultura, extinto em 2019 pelo governo Bolsonaro.

⁵¹ Baixo Orçamento.

coprodução internacional entre dois países e que nunca tinha sido usado em sua plenitude. Ninguém tinha, ainda, entendido como usar aquele documento; ele estava lá, existia esse guarda-chuva institucional, mas ninguém usava. E aí eu voltei com aquilo para o Brasil embaixo do braço, estava em italiano ainda, e eu fui até o MinC, estava lá o João Batista. Eu fui lá e falei com o João Batista: “João Batista, é ambicioso o projeto que estamos fazendo, gostaria de ter mais recursos além do edital de baixo orçamento. Posso trazer dinheiro de fora do Brasil? Se eu trouxer dinheiro internacional para o projeto, você me dá mais seis meses de prazo para entrega dos *deliveries*?” Porque esse dinheiro internacional eu podia colocar, porque não tinha nenhuma restrição dentro do edital. “Você me dá mais seis meses de prazo?” e ele falou: “duvido que você consiga, mas eu te dou mais seis meses de prazo, porque isso nunca aconteceu”. Aí, eu voltei na ANCINE, conseguimos achar o equivalente do acordo de coprodução com a Itália e eu peguei aquele acordo e construí um contrato de coprodução internacional entre as duas empresas, a minha empresa e a empresa italiana, usando como base o acordo. O importante dentro desses contratos é você cumprir o objeto do acordo. Na época, a gente ainda trabalhava com interpositivo e internegativo, e tinha que ter dois interpositivos do filme, um depositado na Itália e um no Brasil; que a gente tinha que ter legendas da outra língua, não na qual o filme fosse filmado, na língua do país coprodutor; que a gente tinha que ter uma série de coisas. Então, eu fui colocando estas necessidades de entregas dentro do nosso contrato de coprodução e ele foi aprovado pelos dois países. Envolvemos uma coprodutora italiana e dividimos a coprodução em filmagem no Brasil paga pela minha empresa e pós-produção do projeto na Itália. O filme falava de gastronomia, Itália era o país perfeito para parceria,

repensamos algumas situações de roteiro: colocamos um pouco mais de personagens italianos, colocamos algumas referências da gastronomia italiana bem mais fortes, bem mais presentes. O filme falava de temas universais, os italianos são como os brasileiros – falava de gastronomia, que os italianos adoram, mas falava também de poder e de sexo, então são temas universais – ; a gente tinha, já, os dois públicos, e aí conseguiu agregar esses recursos que vieram a mais, resolveu aquela questão da limitação financeira, e conseguimos fazer o projeto que a gente queria e as coisas foram dando certo. E pelo fato de ter um país europeu no projeto, Estômago obteve dupla nacionalidade apoios para distribuição e fundos de filmes europeus. Qualquer distribuidora europeia podia acessar fundos de distribuição para Estômago como filme europeu, com isso o filme foi distribuído em salas de cinema em 26 países e acabou virando um *cult*, dentro daquilo que era o tamanho do projeto, sendo um *arthouse*. No Brasil, foi engraçado porque a gente saiu com nove cópias e fez 100 mil espectadores. Quando a gente saiu, já, no próximo país europeu, a gente saiu com 40 cópias, eu me lembro. Então o projeto foi dando certo. Sabe quando a química toda dá certo? O projeto aconteceu, deu certo. Foi muito desafiador, mas deu certo.

E, com isso, até volto à questão que a Solange tinha me pedido para falar: trazendo essa documentação jurídica com Estômago, resgatando um pouco essa documentação jurídica das coproduções, começou a acontecer, a partir daquele momento, um resgate de vários outros acordos de coprodução internacional que o Brasil tinha firmado na década de 1970 e que não tinha usado e começaram a ser explorados. Criou-se a IN 106, eu fiz uma série de esquematização de todos, eu mandei uma série de relatórios para a ANCINE que, depois, embasaram bastante, também, até a própria concepção da IN e

esses documentos políticos do Brasil, dentro do possível. A gente tem uma grande dificuldade, só, aqui, para essa questão das coproduções, porque a nossa tempística⁵² é muito complicada em relação aos outros países. Por exemplo, na Europa, um projeto fica velho depois de um ano e, normalmente, eles só conseguem financiar. Os projetos que são financiados, eles são financiados dentro desse período, porque os editais seguem um cronograma muito rigoroso. Tem duas chamadas, no ano, na Itália, no primeiro e no segundo semestre para projetos. E, aí, você entra ou na primeira ou na segunda, senão o projeto já não vai mais para frente. Aqui, no Brasil, os projetos que dão certo muitas vezes se demora três, quatro anos para você conseguir liberar o dinheiro e, com isso, a tempística de financiamento, muitas vezes, não se encaixa. Então, a gente tem esse problema aqui que é muito grave (...) conseguir usar mais a nossa capacidade de operar as coproduções internacionais. Mas Estômago deu certo; deu certo porque eu já tinha o projeto financiado no Brasil. É uma coisa que a gente precisa lembrar quando vai fazer as coproduções internacionais: é sempre melhor você financiar os projetos no Brasil ou pelo menos ter grande parte do projeto financiado no Brasil para, depois, ir para o mercado internacional, senão a tempística não vai bater, não vai acontecer.

E sobre o projeto desafiador, eu acho que é esse que eu estou fazendo agora, nesse momento, que é uma comédia, com grandes atores, grandes comediantes – tem comediantes de três gerações diferentes no projeto –, e é

⁵² Neologismo criado a partir da apropriação da palavra italiana *tempistiche*, que, embora signifique cronograma, ao ser trazida para o português, por seu parentesco fonético com o conceito de logística, remete à ideia de uma teoria ideal da implementação de um projeto ao longo do tempo. Logo, o conceito de tempística poderia ser adequado para exprimir a ideia de uma teoria da implementação de um projeto no sequenciamento correto, sob cadência pertinente, com a intensidade necessária.

um filme que é de metalinguagem. É um filme dentro do filme, chama *Abestalhados 2*, e o filme são quatro realizadores que querem fazer um grande filme de ação, um grande sucesso, só que eles gastam todo o dinheiro do filme na primeira cena e aí eles são obrigados a parar o projeto e começam a achar uma série de soluções para conseguir acabar esse filme que eles estão fazendo. E é engraçado, porque a gente estava filmando o filme, e é claro que eu não gastei todo o dinheiro do filme na primeira cena, mas eu fui obrigada a parar o projeto por causa da pandemia. Então esse está sendo o maior desafio da minha vida, porque eu parei um projeto com 150 pessoas trabalhando, um projeto grande, com uma distribuição pesada envolvida, que a gente já estava vendo materiais de distribuição fortes, com três equipes de promoção dentro do filme, *marketing* grande e eu estou com o figurino todo do filme aqui na minha sala, porque tem continuidade. Eu tive que interromper contratos e suspender contratos com todas as pessoas que estavam trabalhando, com os atores e com os fornecedores; a gente teve que desproduzir muito rápido. Está sendo um desafio grande, mas eu espero que a gente retome rápido e que, depois, tudo isso agregue, também, para trazer histórias dos filmes, que vão ficando.

Luiza Possamai Kons⁵³: Eu acabei tendo várias ideias de perguntas, mas vou juntar: você falou sobre as modificações que vão ter agora, com o *streaming* (que era uma coisa que poderia ser perguntada), e, antes, você falou que, no início, quando você vai escolher um filme, você vê o potencial dele pelo argumento. Eu queria saber se agora, com esse cenário dos *streamings* e

⁵³ Mestranda do PPGARTES da Unespar/Campus de Curitiba II. Apresentadora do Rádio Cultura 930 AM, Brasil.

tudo o que mudou, a sua escolha em relação ao argumento do potencial de ele ser filmado ou não mudou também. E também uma outra pergunta: se o Estômago 2 já tinha um roteiro, argumento, antes ou se vocês pensaram nisso depois, por conta do sucesso do filme?

Cláudia da Natividade: Imediatamente, quando alguém chega com uma ideia, com argumento, com roteiro ou seja lá o que for, eu fico olhando para a pessoa e, como eu disse muitas vezes, é legal o que ela trouxe, pode dar um bom quadro ou um bom livro ou uma boa peça de teatro, mas não necessariamente eu vou conseguir encontrar dinheiro para aquilo no cinema. Então, quando eu leio um argumento, eu já fico pensando quem vai poder financiar. É um pouco duro, muitas vezes, eu ter que olhar para o diretor e ter que dizer: “é infianciável! É muito legal, mas é infianciável”. Eu estava conversando com um diretor outro dia que chegou com uma ideia super bacana, para fazer uma série no mundo todo sobre uma coisa super legal, com potencial muito bacana, mas, assim, considerando aquilo que é, hoje, a possibilidade de financiamento que a gente tem, no Brasil, para esse tipo de produto, mesmo pelo *streaming*, não vai acontecer, porque infelizmente o *streaming* chegou no Brasil e imediatamente se adequou àquilo que eram os nossos valores normais de produção. Até mesmo porque se você pegar hoje todos os CEOs da *Amazon*⁵⁴ ou da *Netflix* no território nacional, eles contrataram pessoas de outros canais de TV aberta ou TV fechada, que já trabalhavam com projetos nacionais e essas pessoas levaram esse mesmo tipo de modelo de organização dos projetos nacionais para dentro do *streaming*.

⁵⁴ *Amazon Prime Video*, canal de *streaming* da empresa Amazon.

Então, os valores de produção foram imediatamente adequados àquilo que já era a nossa realidade. Então não adianta você chegar com um projeto extremamente ambicioso, hoje, pelo Brasil, para um parceiro do *streaming*, porque ele vai ver o seu projeto como um projeto nacional, terá um orçamento estabelecido e será produzido localmente. Tem algumas exceções, tudo depende, também, um pouco do seu *networking*. Se você consegue apresentar, eventualmente, para um CEO fora do Brasil, que já te conhece ou se você tem já um nome, como [José] Padilha⁵⁵, por exemplo, que é um diretor que já é visto mais como um diretor internacional, você pode ter algum tipo de exceção. Agora, se você trabalha dentro no mercado, se você é um diretor que está presente mais no mercado brasileiro, você não vai conseguir nada muito diferente daquilo que são os valores que a gente já tem aqui no Brasil. Então, o seu projeto vai ter que, de qualquer maneira, se adequar àquilo que é a realidade de *streaming*.

O *streaming* tem mais uma questão. Quando a gente trabalha com leis de incentivo, quando a gente trabalha a partir da regulação da ANCINE, a gente consegue manter 51% dos direitos patrimoniais, o produtor. Então, a gente consegue ter uma liberdade artística maior para o projeto. Quando você trabalha com o *streaming*, você tem a taxa da produtora só, mas você não tem mais os direitos patrimoniais, porque eles passam a ser donos do seu projeto. É normal, eles estão pagando e são os donos do projeto. Funciona assim dentro daquilo que é o modelo de negócios deles. Sem juízo de valor isso, só estou explicando como é que funciona. Tem projetos e projetos. Tem projetos que você não necessariamente precisa ser o dono do projeto – o quê que eu

⁵⁵ Cineasta, diretor de filmes como *Tropa de Elite*, *RoboCop* e *Ônibus 174* e das séries *Narcos* e *O Mecanismo*.

vou fazer com uma série, que vai para a *Netflix* distribuir pelo mundo todo? Não vai ter potencial comercial depois daquilo que é a primeira janela dela, na própria *Netflix*. Então, é indiferente quase eu ter ou não o direito patrimonial. Mas eles são os donos do projeto dali para frente. A partir do momento que eles são os donos do projeto dali para frente e você não tem mais 51% dos direitos patrimoniais, o poder de gerência deles sobre o roteiro é maior. Tudo depende do projeto, depende daquilo que você quer fazer de concessão. Mas, assim, em relação a valores, não pense que você vai conseguir um valor muito diferente daquilo que você conseguiria em um financiamento público, porque você não vai. Porque eles já estão adaptados àquilo que são os valores de mercado brasileiro. E é isso, assim que funciona. Uma série documental, eu sei que vai custar até tantos mil reais o episódio; uma série de ficção, eu sei que a gente vai conseguir no máximo até tantos mil reais o episódio. A gente sempre fica muito limitado a esses valores. Então, quando chega para mim um argumento, eu olho, leio, às vezes é interessante, eu falo: “olha, eu posso tentar com tal e tal parceiro, que eu sei que vai ter abertura para isso”. Mas, infelizmente, não tem muito o que fazer, assim, se você não conseguir mesmo ter as parcerias que você precisa para aquele projeto, pode ser que ele não aconteça se você não fizer algumas concessões.

Sobre o Estômago, a gente teve a ideia de fazer o filme dois e (a gente) está com parceria já, também, está tudo bem. Estava tudo bem até o COVID, agora, depois do COVID, eu não sei te dizer. Provavelmente a gente vai ter que reconstruir muita coisa, porque os fundos que eu tinha na Itália já falaram que vão cair, vão reduzir para um terço daquilo que a gente estava esperando. Aqui no Brasil a gente perdeu, também, nos últimos anos, com toda essa crise da ANCINE, todos os editais. Foram suspensos. Quando eu tinha os fundos

todos na Itália, eu não tinha os editais no Brasil; agora eu estou na situação que eu não tenho os editais no Brasil e os fundos na Itália reduziram, então é um pouco mais difícil. Eu vou ter que reconstruir agora, pós COVID.

Marília Araújo: Minha pesquisa de mestrado é sobre a representação de pessoas com deficiência nos filmes do festival Assim Vivemos, que é um festival brasileiro só para filmes feitos para, por e com pessoas com deficiência. E existem festivais assim pelo mundo todo. O que eu queria saber é sobre a inclusão de pessoas com deficiência nos filmes em geral. O que você teria para me falar sobre tanto a participação no elenco como na produção dos filmes também?

Cláudia Natividade: No elenco, eu acho que a gente já tem alguns *cases* internacionais bem importantes de participação de pessoas deficientes nos filmes. Aqui no Brasil a gente tem um case importante que é o Colegas. Eu estou produzindo o Colegas 2 agora, inclusive. Então, a gente já está com a parceria da Globo Filmes, Marcelo Galvão⁵⁶ também, de novo, é uma história bem bacana. E, também, agora, pós-COVID, a gente vai ter que ver o que vai acontecer, porque todos os cronogramas, tudo vai ser revisto, nesse momento. Mas provavelmente a gente deve acontecer no ano que vem.

Eu acho que está se buscando, sim, cada vez mais incluir pessoas com deficiência, mas, como eu falei lá no início, quando a gente tem, de qualquer maneira, uma pessoa com deficiência, você tem que ter uma estrutura de produção que possa atender, também, às necessidades também dessas

⁵⁶ Cineasta. Dirigiu os filmes Colegas, A Despedida e O Matador.

peessoas com deficiência. Não é sempre que se consegue. Dependendo do tamanho do projeto, você consegue ter ou não disponibilidade, filmar pode ser bem perigoso dependendo da locação. Nem todo roteiro, também, se adequa. Em projetos como o *Colegas*, por exemplo temos um roteiro todo feito para pessoas com necessidades especiais. Teremos 12 pessoas com [síndrome de] *down*, nesse projeto. Cada vez mais os projetos são inclusivos.

Rodrigo Janiszewski: Oi, Cláudia! Obrigado pela sua exposição, muitas coisas interessantes. Achei bem interessante o que você falou, no início, dessa coisa dos cachês, para as pessoas se ligarem nessa história do cachê, porque é uma briga essa coisa do cachê abaixo do mercado. As pessoas sempre acham que a gente vai abraçar a causa. Por mais que a gente queira, às vezes a gente tem que deixar bem claro que é uma profissão, que é um trabalho e tudo mais. Então achei bem bacana que você falou e é importante isso para quem está começando saber desses detalhes mesmo.

Agora, a minha pergunta é em relação a direitos autorais, Cláudia. Você falou agora há pouco dos direitos conexos e tal. Eu sou *sound designer* e técnico de som direto – eu trabalho na parte de som – e, nos últimos anos, eu venho compondo trilhas, também, para alguns filmes, para documentários. Inclusive, agora, eu estou em três projetos, aqui, que eu estou fazendo também a trilha. E, nesses projetos de lei, a gente sempre recebe uma carta de cessão de direitos da trilha. Eu queria que você me falasse como que funciona exatamente, porque eu estou me informando a respeito disso ainda, que eu também não estou sabendo muito como lidar, porque a gente tem os canais virtuais – *YouTube*, *SoundCloud* – em que a gente divulga o nosso trabalho como músico e compositor, e eu não sei até que ponto eu consigo ter direito

de arrecadação do ECAD⁵⁷, por exemplo, de trilhas de filmes. Como que tem funcionado isso, no cinema? Você poderia dar uma exposição, assim, para a gente? Você que já está no mercado, também, mais atuante. Eu tenho feito trilha há muitos anos já, mas, nos últimos anos, tenho feito para alguns projetos de lei que têm vindo essa minuta de cessão de direitos. E aí eu sempre pergunto para as produtoras e ninguém sabe me responder como que vai funcionar, me falam: “olha, você tem que assinar aí, senão não consigo botar a sua trilha no filme”, e aí a gente acaba fazendo, assina, mas é sempre uma... Até eu tenho conversado com a ABRAMUS⁵⁸, que é a associação que eu estou ingressando agora, para ver como lidar com isso, porque, às vezes, eu quero lançar essa música fora do filme, eu quero lançar um compilado com algumas trilhas. Eu já tenho várias, na verdade, que estão em um canal meu, mas eu não sei como lidar com essa coisa dos direitos. Você podia dar uma exposição, para a gente, desse assunto?

Cláudia da Natividade: Claro. Tem dois tipos de direito: o direito artístico e tem o direito fonográfico sobre a música que você criou. Então, o direito artístico ninguém vai te tirar, nunca. Se tiver algum tipo de arrecadação sobre a trilha do filme, ela vai chegar em você, de qualquer maneira, porque ninguém te tira o direito artístico e essas arrecadações são feitas sobre o direito artístico e não sobre o direito fonográfico. Funciona da mesma forma que o ECAD. Dependendo da sua associação, vai chegar até você. Agora, por exemplo, os diretores de cinema conseguiram se organizar, no Brasil, e estão recebendo, também, um percentual da bilheteria do ingresso

⁵⁷ Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

⁵⁸ Associação Brasileira de Música e Artes.

que chega para a arrecadação do órgão de classe deles. Qualquer tipo de arrecadação ligada ao direito artístico vai chegar nele. A mesma coisa no caso de vocês [músicos].

Em relação a você poder utilizar uma música, feita para um filme, em outro meio de divulgação ou não, é uma questão contratual. Tem, por exemplo, músicos com quem eu trabalho que a gente paga um valor. Então, os direitos patrimoniais daquela música são meus. Qualquer tipo de exploração comercial daquela música que está no filme, se eu quiser lançar um CD com essa música, por exemplo. Não necessariamente colocá-la em outra obra, mas se eu quiser fazer qualquer tipo de subproduto do meu filme com essa música ou mesmo lançar um CD, eu tenho direito, mas, aí, eu negocio, normalmente, um valor maior com o artista. Agora, tem situações em que o músico vai fazer a música para o filme, ele não está ganhando tão bem, ele faz uma cessão de direitos autorais e patrimoniais só para aquela obra, mas ele preserva a possibilidade, contratualmente, de colocar essa música em outras obras. Aí é uma questão contratual, você define isso. Se for em relação à arrecadação, ela volta para você, mas se você preservar, por exemplo, os direitos para outros tipos de veiculação, você faz uma cessão não exclusiva. Você coloca assim: “cessão de direitos autorais e patrimoniais não exclusiva”. Ponto. Aí você pode lançar em outras mídias. Mas, normalmente, quando isso acontece, o músico recebe um valor inferior ao que ele receberia (falando em um projeto grande, também) para ter uma cessão exclusiva. É cessão exclusiva ou não exclusiva. Só isso.

Márcia Galvan: Olá, Cláudia! No começo da sua fala, você estava falando sobre a questão de lidar com os egos nas equipes. Eu considero essa

uma das questões mais delicadas de uma produção. Eu, na verdade, fiz produções pequenas, por enquanto. Nada do vulto do que você já fez, mas eu já senti que a gente precisa ter muito jogo de cintura para que não atrapalhe uma produção, para que não se perca uma ideia porque as coisas podem se complicar no *set*.

E aí eu queria saber se isso já aconteceu com você, se você teve que resolver uma questão desse nível e como foi a sua postura, que postura você adotou, que atitudes você adotou para que não interferisse na produção do filme?

Cláudia da Natividade: Então, esse é um dos maiores desafios do produtor, ter esse jogo de cintura para poder antecipar os problemas e resolvê-los. Eles podem explodir a qualquer momento. A questão das relações entre as pessoas. Gestão de pessoas é uma coisa extremamente complexa e delicada. Nesse setor que a gente está, com esses egos todos grandes e inflados – e quanto maior o projeto, maior o ego, pode ter certeza – é bem desafiador. Eu até fiz um texto, uma vez, para a Salete (acho que está em um livro que ela publicou recentemente), justamente sobre esse desafio do ego. Acho que grande parte do texto é sobre isso, sobre essa questão do ego, que não passa justamente disso, da questão da gestão das pessoas. É difícil. Você vai resolvendo de problema a problema, você tem que sentir, medir a temperatura do *set*, você tem que ficar atento. Eu acho que a única coisa é ficar atento. Normalmente, quando eu estou em produção, os ânimos ficam sempre muito acirrados, de todo mundo, então é jogar um fósforo num palheiro se você não está atento.

Eu normalmente estou perto das equipes, eu falo com as pessoas, eu sento nas mesas, eu converso, eu vejo o que está acontecendo, eu tento imediatamente apagar pequenos focos de incêndio assim: conversando – antes que eles se tornem alguma coisa muito grande. Eu não sou o tipo de produtora que fica ausente dessas questões das equipes. Eu falo com as equipes, eu pergunto, eu conheço os processos, eu vou até os departamentos, eu tento entender como é que está o humor das pessoas, tento resolver as questões de comportamento o mais rápido possível, tento resolver mau humor, estresse, da maneira mais rápida possível também. Tem a questão dos atores, que é um pouco mais delicada e dos chefes de equipe, que também são um pouco mais delicados, porque todo mundo, além de ser vaidoso, está todo mundo cansado. As situações são muito estressantes, a pressão dentro de um *set* cinematográfico é muito grande e você tem que entender isso. Você tem que entender que as pessoas estão estressadas e que estão cansadas. Você também está cansado, mas tem que fazer de conta que não está. E você tem que ouvir. Eu acho que a melhor coisa é falar com todo mundo, tentar ouvir. Quando eu começo a produção, eu sempre brinco que começa a temporada de flores. Eu mando entregar flores para os atores, eu faço pequenas gentilezas, eu mando bombom. Às vezes, você vai dar um abraço, aí você senta e escuta, mas esse trabalho você tem que fazer sempre. E eu acho que o único jeito de fazer é você estar atenta a todas as questões do *set*, a todos os departamentos, e você ter muita certeza do que você está fazendo. Eu descobri, fazendo produção, que todo mundo espera que você responda alguma coisa – você tem que saber responder. Você tem que dizer alguma coisa, você tem que orientar. Todo mundo espera que você dê o direcionamento, então você tem que estar muito presente para isso, você tem

que conhecer os departamentos. Não pode se deixar contaminar pela fofoca, pelo disse-me-disse, por uma pessoa tentando falar mal da outra. Isso tudo você tem que agir muito rápido para que não aconteça. Tem que ouvir, às vezes a pessoa só quer descarregar, só quer desabafar; você não pode dar muito espaço a não ser ouvir. Mas acontece sim, é bem difícil. Essa gestão é complexa, não é fácil. Manda flor, manda docinho, não perca a calma. Não tenho o que te dizer, assim, a não ser realmente: presta atenção, não deixa a coisa se transformar em um problema. Eu me lembro que, durante o Estômago, teve uma noite que eu tive que ir para três hotéis diferentes, de madrugada, porque três atores estavam surtando. Para ouvir todo mundo. E aí você escuta tudo e, no dia seguinte, está todo mundo de bom humor. Você não fez absolutamente nada, mas você escutou as pessoas. E só pelo fato de você escutar, você consegue fazer com que a pessoa libere aquela carga emocional, aquela tensão que ela está e mude a postura dela. Mas, assim, é importante você fazer isso, porque é a sua função.

E tem uma outra coisa que é importante você saber, também, na produção: todo mundo vai querer entrar na sua produção, todo mundo te ama para entrar e daí, quando entra, no dia seguinte, a pessoa te odeia. Te odeia profundamente, então você não pode levar isso para o lado pessoal porque é normal. Porque é assim. Daí ela te odeia até o final da produção, porque é isso: gera-se uma situação estranha dentro do *set*. Assim, muita gente convivendo junto, por um tempo muito pequeno. Isso acontece, eu acho, em toda grande organização. Se você pegar uma organização internacional grande, pega Microsoft⁵⁹. Vai acontecer a mesma coisa: tem uma série de

⁵⁹ *Microsoft Corporation* é uma empresa transnacional americana que desenvolve, fabrica, licencia, apoia e vende softwares de computador, produtos eletrônicos, computadores e serviços pessoais.

engenheiros que têm egos, tem uma série de pessoas que estão estressadas, tem pressão – você tem que cumprir etapas, cumprir fases. Só que qual a diferença do nosso trabalho para as grandes organizações? Eles têm um departamento pessoal, eles têm um psicólogo, eles têm horário um pouco mais reduzidos, onde as pessoas têm muita pressão, mas conseguem ter válvulas de escape no fim de semana. E a gente não tem isso. Quando a gente entra em um projeto, você só fica focado no trabalho, todo mundo ali só fica focado no trabalho. Então, em uma grande organização, a gente está falando da solução desses problemas todos, que são normais nas relações humanas, a longo prazo. Agora, na produção você não tem tempo, porque você está concentrado naquele período, ele é muito pequeno, você não tem como contratar uma pessoa de RH⁶⁰, você não tem como botar um psicólogo no *set*... Então, o importante é saber que isso é normal, que acontece, que faz parte das questões humanas, que as pessoas estão sob estresse, mas que você tem que ouvi-las, você tem que resolver de maneira rápida. E você não pode não dar a direção. Você tem que estar lá, ouvir, estar presente, dar a direção. Você tem que cumprir aquilo que as pessoas esperam que você vai fazer, que é dar o direcionamento para o que está acontecendo. E resolver. Eu acho que quando o produtor executivo resolve as coisas, ele dá segurança para todo mundo continuar trabalhando no projeto.

Isabel Oliveira: Olá, Cláudia! O cinema, bem como toda arte, é um instrumento de produção e reprodução de signos. E, quando você coloca que o produtor está desde o início dessa construção simbólica, eu fico me

⁶⁰ Recursos Humanos é a aplicação de um conjunto de conhecimentos e técnicas administrativas especializadas no gerenciamento das relações das pessoas.

perguntando: há um olhar político para a questão da representatividade dentro dessas produções comerciais? Porque quando você cita – é uma provocação, inclusive –, quando você coloca que “cinema é química”, mas essa química também é simbólica. Ele também trabalha dentro de simbologias: uma cominação de um ator X com um ator Y, essa escolha passa por um campo simbólico de quem escolhe e ela reproduz simbologias na tela. E, aí, eu fico pensando: há esse pensamento? Porque me parece que, às vezes, fica muito... A presença do negro, do preto, na cena, que é o meu campo de pesquisa, me parece que fica muito reduzido a um campo simbólico já conhecido. Então, a gente vê muitos pretos nas produções que tratam de favela, que tratam de pobreza, e a gente vê poucas produções onde há um relacionamento entre dois pretos e que ela não tenha um cunho de militância. Então, às vezes eu fico pensando: parece que só cabe quanto tem uma militância. É uma pergunta. Há essa perspectiva, há esse olhar nesse processo de escolha?

Cláudia da Natividade: Há esse olhar sim. Claro que tudo é muito subjetivo, mas há esse olhar. Você viu *Mundo Cão*? Produção minha. Lázaro Ramos, elenco principal, policial; Babu Santana, casado com Adriana Esteves. Foi uma escolha.

Isabel Oliveira: Você vê isso na produção cinematográfica brasileira, com amplitude?

Cláudia da Natividade: Eu acho que sim. Agora, daqui para frente, sim. Eu acho que os movimentos sociais todos dos últimos anos impactaram

bastante para que tenha um repensamento dessa questão e eu acho que está tendo um movimento, sim, positivo, para que tenha cada vez mais inclusão não só de negros, mas também de mulheres, e que tenha essa representação não só no cinema, mas também na produção televisiva, que é um pouco mais engessada, a gente sabe disso, mas está tendo uma abertura, e nas séries também. Eu acho que tem um movimento atento a isso sim, tem o olhar sim, que está começando – não digo que é antigo, é mais recente. Eu acho que, assim, essa parte toda da pressão dos movimentos [sociais] e de finalmente se falar de racismo no Brasil, também, com clareza, porque era uma coisa que era velada, mas que se fala com clareza hoje – das minorias, e dos racismos e da xenofobia e da homofobia – e eu acho que tudo isso é importante porque esses discursos todos são importantes que sejam colocados na mesa para que se também trabalhe a representatividade através do audiovisual. Desde as *majors*, do streaming até uma produção menor, se fala na questão da representatividade sim, é um tema muito importante e necessário.

Odair Rodrigues: Pergunta importantíssima essa da Isabel. Claro, por motivos óbvios. Ainda mais nesse momento, com tudo que está acontecendo no mundo, ainda que o cinema, ainda que a produção audiovisual precise abrir mais, mas a gente tem visto, nas plataformas de streaming, a gente tem visto na *Amazon*, a gente tem visto na *Netflix*, uma preocupação maior. Infelizmente, precisou que mais um negro morresse de uma forma espetacular para que isso acontecesse, mas eu acredito que é um caminho que a gente vai continuar vendo.

Eu tenho duas perguntas. Uma, fazendo uma extensão da pergunta da Marília, que, por estar no mestrado, um dos artigos que acabei fazendo ano

passado foi sobre as condições das pessoas com alguma deficiência, mas atrás das câmeras. Tem um caso especial, o Jeorge Pereira, que fez o [filme] *Organismo*. Eu não sabia desse produtor [Marçal], mas o Jeorge Pereira tem uma entrevista que está no *YouTube*, fantástica, em que ele fala da necessidade das adaptações das escolas de cinema e dos *sets* de produção para que essas pessoas possam estar atrás das câmeras. Eu tive a oportunidade, como professor do Ensino Médio, de, no ano passado, ter iniciado também, com o trabalho de cinema e educação, a produção com vários estudantes que têm alguma deficiência – cadeirantes, gente com alguma deficiência cognitiva – e isso, do ponto de vista da educação, deu um salto enorme. Então, da possibilidade da produção, de você, como produtora, discutir isso, se há uma possibilidade de debater as condições, porque tem isso: se não chega a pessoa deficiente (porque não chega nem na escola de cinema), é porque ela não acredita nem que é possível. Muitas vezes, ela não acredita nem que é possível. Como eu estou aqui, na base da educação, tenho procurado discutir, tornar para que essas crianças (não que elas vão se tornar cineastas depois), mas dar essa oportunidade para que elas tenham essa possibilidade, saber que é possível saber que os *sets* vão ter que se aproveitar. Foi assim com as mulheres, desde o início, está sendo assim com os negros e tem que ser assim com a pessoa com alguma deficiência também.

Aproveito, faço a pergunta, (é claro que qualquer resposta, nesse momento, é prognóstica de futurismo), mas da readequação da produção, particularmente da produção brasileira, nesse período pós-COVID. É uma oportunidade ímpar para se fazer isso. Quer dizer: haverá mudanças na estrutura da produção? O que pode ser adiantado a partir disso? Então são essas duas perguntas, agradeço, já antecipadamente, as respostas.

Cláudia da Natividade: Voltando à questão das pessoas com deficiência, os ambientes de *set* realmente são ambientes potencialmente perigosos; são ambientes onde tem muito equipamento, tem situações de risco eminentes para todo mundo, tanto que a gente tenta deixar no *set* só quem é altamente especializado para estar lá dentro, porque a movimentação no *set* é uma coisa extremamente complexa. A gente não pode fechar os olhos e fingir que essa realidade não existe. A gente usa equipamentos, ainda, no cinema, que são os mesmos equipamentos de quase cem anos atrás – não os mesmos, porque claro que teve muita evolução tecnológica, mas a gente ainda é um *set* muito parecido com o que a gente era há cem anos – no sentido de ter muito cabeamento, muito fio. Quem já foi a um *set* cinematográfico sabe dos riscos que é você se movimentar dentro de uma estrutura apertada, com refletores enormes, com cabos enormes e que impedem a mobilidade não só das pessoas com deficiência como de qualquer pessoa. Você tenta não colocar em um *set* cinematográfico quem não esteja já minimamente habituado àquele tipo de situação. Eu acho que vão acontecer avanços tecnológicos, quando a gente tiver menos cabeamento, quando a gente tiver equipamentos mais sensíveis, que sejam menores. Hoje, por exemplo, a gente tem lâmpadas de LED⁶¹, conjunto de lâmpadas de LED que a gente coloca na parede e praticamente substituem refletores gigantescos, mas isso ainda é um processo, não é a realidade, ainda, da maior parte das produções. Então, a partir do momento que a gente tiver situações onde você tenha menos risco e você tenha mais possibilidade de ter mobilidade dentro do *set*, eu acho que vai ser natural ter

⁶¹ *Light Emitting Diode* ou ainda, em português, Diodo Emissor de Luz.

pessoas com deficiência, cada vez mais, dentro dos *sets* – especificamente dentro do *set* – mas o *set* ainda é um ambiente perigoso. Mas isso não significa que as pessoas com deficiência não possam fazer outras funções no cinema. Por exemplo, o diretor de produção executiva o Marçal de Souza⁶², é cego. Ele trabalha com as planilhas e com os números. Atua há vinte anos como produtor executivo. O Marcelo Rubens Paiva⁶³ é roteirista. Existem atividades no audiovisual com forte presença de pessoas com deficiência. A maioria nas funções executivas, dentro da parte administrativa, dentro dos escritórios, na distribuição nas distribuidoras. Isso tudo faz parte da indústria cinematográfica. Agora, quando a gente fala especificamente de *set*, eu acho que a grande limitação, hoje, é a questão de que não é um ambiente onde você consiga ter mobilidade com a segurança necessária. Você não consegue criar condições de mobilidade com o tipo de equipamento que a gente ainda usa. Mas eu acredito que a partir do momento em que a gente criar equipamentos mais leves, tão potentes quanto que possam transformar o *set* ficar um pouco menos perigoso. Importante destacar que as pessoas acham que cinema é o *set*. O *set* é 10%. Portanto, existem muitas atividades inerentes à produção que podem ser desenvolvidas por pessoas com deficiência. A inclusão é um tema defendido pela área do audiovisual.

Odair Rodrigues: Obrigado! E a segunda parte era sobre alguns prognósticos para o pós-COVID.

⁶² Produziu filmes como *Pixote: A Lei do Mais Fraco*, *O Beijo da Mulher Aranha*, *Quanto Vale ou É por Quilo?*, *Colegas* e *A Despedida*.

⁶³ Roteirista brasileiro. Escreveu filmes como *Malu de Bicicleta* e *Aldo - Mais Forte que o Mundo*.

Cláudia da Natividade: Eu estou passando por isso agora. Bem complicado, a gente tem muitos protocolos: a gente tem distanciamento social que a gente vai ter que aplicar dentro do *set*; a gente vai ter questões sanitárias bem complexas além de medição de temperatura, além de uso de máscaras; a gente vai ter que fazer uma limitação de pessoas dentro dos ambientes fechados; provavelmente fazer a revisão de alguns roteiros para que você tenha um pouco mais de distanciamento social; a maquiagem, por exemplo, não vai mais poder ser coletiva, a gente vai ter que ter maquiagens individuais para os atores; o *catering*⁶⁴ vai mudar completamente, aquilo que existia antes, que era o *buffet*, não vai mais existir, a gente vai voltar a uma era *pré-buffet*, onde era marmita no *set*; a gente tem controles sanitários feitos por profissionais externos. Olha, vai ser bem complicado, não vai ser fácil essa adequação. Provavelmente um número menor de horas no *set*, nos próximos tempos, para que a gente consiga seguir, também, todos os protocolos. Tanto que muita gente que tinha projeto para filmar esse ano resolveu não filmar. Eu vou ter que filmar porque eu já estava filmando, mas se eu pudesse adiar o início de um projeto eu adiaria para a ano que vem, até a gente ter pelo menos uma perspectiva de vacinas testadas, porque os protocolos são rígidos, internacionais. O protocolo brasileiro que vai passar vai ser rígido também, vai impactar em custo alto para a produção e, mais do que custo, vai impactar também na própria relação entre as pessoas, na coisa gostosa da confraternização, que você não vai mais poder ter; os roteiros provavelmente vão ter que ser mudados... Está bem complicado. É uma fase de discussão, nesse momento, no Brasil, onde a gente está fechando, entre os sindicatos, os

⁶⁴ Serviço de organização e fornecimento de refeições coletivas.

protocolos – o sindicato patronal e o sindicato funcional. Esse protocolo vai ser aprovado pelo governo e, depois, a gente vai se adequar àquilo que é a nova realidade. Mas está bem difícil, não é fácil.

Ulisses Galetto: Só para complementar a fala da Cláudia. Acessibilidade, que foi um tema abordado aí. Esse também é um tema que me interessa. Tem um *sound designer* chamado Mirco⁶⁵, que, casualmente, é italiano, ficou cego aos 10 anos e é um... puta *sound designer*! Ele tem um filme produzido, se não me engano um curta-metragem próximo de 20 minutos, onde ele gravou 60 tipos de silêncio. É lindo o filme! E ele é um *sound designer* relativamente conceituado na Itália e tem um filme de curta-metragem brasileiro que aborda o tema de acessibilidade e um dos entrevistados é ele.

Por último, o que a Claudia falou sobre os protocolos de segurança. Os protocolos pós COVID estão a cargo da ANVISA⁶⁶. O sindicato pode estar dedicado, a Cláudia eu sei que é uma pessoa muito séria, dedicada, mas a ANVISA está completamente na contramão do que está no mundo. Então, assim, coproduções, tudo bem, que o mercado internacional vai exigir um protocolo, mas a ANVISA está completamente relaxada. Por eles, não haveria protocolo de segurança daqui a dois meses. E já estavam pensando em outras coisas. Então, assim, eu acho que vai ficar muito a cargo do sindicato, sim, e da seriedade de produtoras e produtores e, sobretudo, se tiver uma prospecção de mercado externo, aí sim. Porque o mercado externo vai exigir o cumprimento de protocolos internos. Mas a ANVISA chutou o balde! Estou ligado nisso, estou estudando de perto isso. A ANVISA, se dependesse dela,

⁶⁵ Mirco Mencacci.

⁶⁶ Agência Nacional de Vigilância Sanitária.

não tinha protocolo nenhum. É só isso. Muito obrigado. Adorei, Cláudia! Parabéns!

Cláudia da Natividade: Ulisses, está séria a coisa do protocolo! A gente está discutindo esse texto já faz dois meses, aqui, e ainda não chegou e uma redação final, mas está bem séria; está bem rigorosa. Mas assim: são as categorias que estão aprovando. Isso não vai sair sem o entendimento entre a categoria patronal e funcional e não tem esse problema.

Falando em questão de gênero, eu gostaria de recomendar que vocês lessem Teste de Bechdel, que é o que se usa, no cinema, para a gente poder medir o impacto. Na verdade, é uma medição científica, digamos assim, se um filme é machista ou não é machista. Então, hoje, são critérios. A gente tem uma série de critérios técnicos, nas grandes produções, que você tem que atender para que o roteiro, depois, não se enquadre como um roteiro machista ou preconceituoso. Por exemplo, nesse Teste de Bechdel, você tem que ter mulheres conversando entre elas, falando sobre outros assuntos que não homens. Tem uma série de critérios que a gente tem que atender, em determinados projetos, para que ele seja um projeto mais amplo e para que ele não seja um projeto preconceituoso. Isso serve, também, para as questões de gênero. Especialmente as *majors* e as plataformas de streaming estão atentas a essas medições. Tem parâmetro técnico para isso, também, na construção do desenho de som.

Elson Faxina: Cláudia, como é que vocês resolvem, incluem ou não, no orçamento, a questão da divulgação? Como é que vocês resolvem isso? Contratam uma pessoa, não contratam? Uma agência? Ou isso fica a mais no

boca a boca, depois? Há uma porcentagem, inclui isso para a administração? Como vocês trabalham?

Cláudia da Natividade: É o seguinte: até um tempo atrás, eu conseguia. O quê que acontece? Até a IN 125, eu podia usar 25% do orçamento para a divulgação. Isso passou para 5%! Isso passou, recentemente, para 5%. Então, eu tenho uma porcentagem que eu tenho que trabalhar. Por quê que passou para 5%? Porque, agora, você tem fundos específicos para os distribuidores. Eles podem acessar esses fundos específicos para promoção de filmes nacionais. Então, acaba que essa gestão, dessa parte da promoção do filme, é feita pelos distribuidores. Uma parte dessa soma estava a cargo do produtor e agora passou, quase que completamente, para o distribuidor. Mesmo assim, eu sempre fui muito atenta às questões da distribuição, porque eu sei que o distribuidor, depois, nunca vai fazer o trabalho que a gente vai fazer. Eu tento otimizar, dentro da produção, o máximo que eu posso. E quando eu estou fazendo a produção, além dos materiais convencionais, que são as fotos de cena, eu tenho sempre uma equipezinha pequena, júnior, que está ali registrando os *making ofs*, que já está pensando nas pílulas, está pensando nos *featurettes*⁶⁷, está pensando nos materiais para as mídias sociais. Eu aproveito os momentos de pré-produção, onde eu estou com a equipe toda reunida já – última semana de pré[-produção], por exemplo, já está com figurino, o ator já está no personagem, a gente já está com equipe de arte –, eu levo todo mundo para estúdio, fotografo, já faço toda essa preparação, os rafes dos cartazes de divulgação. Tudo isso é feito previamente para que eu otimize

⁶⁷ Trata-se de um material audiovisual com cenas do filme e bastidores, tais como entrevistas com elenco, produção e outros materiais de “extras”.

esse momento de pré-produção e produção já para fazer esses materiais. Então, isso tudo acaba sendo diluído dentro do meu custo de produção. Eu acabo usando esses 5% que eu tenho de possibilidade orçamentária para, pelo menos, ter um acompanhamento de assessoria de imprensa, que segue o projeto durante a pré-produção, e para ter a possibilidade de fazer alguns materiais promocionais. E, depois, eu entrego todos esses materiais prontos para o distribuidor e, muitas vezes, entrego até cartaz, já pronto. Quanto mais eu entregar material, mais eu sei que ele vai trabalhar na distribuição do meu projeto e, aí, ele vai fazer os investimentos de PNA⁶⁸ dali para frente. Tudo depende, também, do tamanho do projeto, o quanto se acredita no projeto, a gente normalmente faz uma medição daquilo que a gente acha que pode ser o número de salas para lançamento. Esse filme em que eu estava trabalhando agora, que a gente teve que interromper, por exemplo, a gente já tem uma expectativa de 800 salas para lançamento. Com isso, uma série de ações promocionais a gente já incluiu dentro da produção, como, por exemplo, a realização do *mediaflix*. Sabe quando você entra no cinema, no Cinemark, e tem aquilo: “não fume, não levante, não acenda luz” e tal? Então, isso tudo a gente já faz, durante a produção, para poder diminuir os custos depois do PNA e da distribuidora. Mas é duro, é sempre duro. Orçamento é sempre duro.

Odair Rodrigues: Eu queria agradecer, inicialmente, aqui, a contribuição da professora Cláudia. É um prazer tê-la, hoje, aqui, com essa contribuição da produção do cinema brasileiro, porque, muitas vezes, é uma

⁶⁸ São investimentos de ações preferenciais de classe A, oferecendo preferência no recebimento de resultados ou no reembolso do capital em caso de liquidação da companhia.

forma romantizada da visão que se tem da produção. Aprendi muito uma série de questões sobre a organização da produção, a grande necessidade de organizar a pré-produção, de pensar tudo isso no *set*, de pensar, depois, como é que vai ser distribuído e trabalhar de acordo com o orçamento que a gente tem na realidade.

Cláudia da Natividade: Bom, eu queria agradecer de novo pela participação, queria dizer que é sempre um prazer poder dividir qualquer experiência com quem está começando, com os alunos. Eu realmente adoro essa troca, acredito que isso ajuda muito todo mundo, faz o cinema nacional avançar e, no que eu puder ajudar quem está começando, é sempre um prazer. Espero vê-los todos em breve, pessoalmente, ao vivo, na universidade, senão nas próximas produções, em São Paulo. Tem vários alunos que já estão participando, inclusive, que já estão aqui comigo nessa última produção, *Abestalhados 2*, e eu espero cada vez mais poder abrir, também, espaço de entrada para estagiários e para quem está querendo começar, gente vindo da universidade.

Salete Machado Sirino: Cláudia, nós agradecemos a sua presença. Considero relevante o compartilhamento do conhecimento adquirido por meio da teoria e de sua experiência profissional. Você sempre foi uma pessoa muito generosa como professora, com os colegas que estão começando, e isso faz a diferença. Necessário esse olhar crítico de toda essa conjuntura. Nesse momento em que a produção de cinema está suspensa, necessário olhar para a realidade de produção antes dessa terrível pandemia e pensar nas possibilidades de produção na pós-pandemia. Importantes reflexões nos

trouxeram a sua fala e as contribuições trazidas pelos participantes desta aula. Mais uma vez, muito obrigada!

CAPÍTULO 3

Distribuição e Exibição do Cinema Brasileiro
Conversa com Milton Durski

Este capítulo resulta do *Seminário Avançado Cinema Brasileiro em Foco*, organizado pela autora deste texto, o qual foi realizado de maneira *on-line*, no dia 10 de junho de 2020, por meio do Programa de Pós-graduação em Artes, Mestrado Profissional, da Universidade Estadual do Paraná. Tendo como convidado Milton Alexandre Durski, que abordou sobre a sua experiência como fundador, sócio proprietário e programador de uma rede de salas de cinemas, promovendo o compartilhamento de saberes e debate sobre a relação da distribuição e da exibição cinematográficas no Brasil. Trata-se, portanto, de um texto voltado à publicação do livro *Cinema Brasileiro em Foco*, composto por três capítulos: o primeiro sobre Políticas Públicas para o Cinema Brasileiro, de Manoel Rangel; o segundo capítulo intitulado, *Mulheres na realização do Cinema Brasileiro*, com a produtora de cinema e audiovisual, Cláudia da Natividade; e o terceiro sob o título *Distribuição e Exibição do Cinema Brasileiro*, com Milton Alexandre Durski. O presente capítulo, objetiva possibilitar saberes sobre aspectos relativos às atividades inerentes à distribuição e exibição, desvelando saberes sobre aspectos de regulação das salas de cinema e fomento para o processo de digitalização de salas de cinema por meio da Agência Nacional do Cinema, e ainda, sobre o cumprimento da cota de tela para a exibição do cinema nacional no mercado de salas de cinema no Brasil. Tais saberes são fundamentais tanto para os estudantes e realizadores de cinema, quanto para pesquisadores interessados nesta temática, dada a relevância desta práxis, num diálogo com aspectos inerentes, à produção e distribuição, permeadas por políticas públicas para o cinema brasileiro.

Milton Alexandre Durski é formado em Administração de Empresas pela Universidade Positivo. É diretor e programador da Rede Cineplus, a qual conta com cinco complexos de exibição no Paraná e um em Santa Catarina. São dezessete salas de cinema, alcançando o 28º lugar no ranking nacional de público. Atua no ramo cinematográfico da área de exibição desde 1999, com destaque para atuação junto às distribuidoras para a programação de diversas salas de cinema do Paraná e de Santa Catarina.

Salete Machado Sirino: Quando a gente trabalha com a produção de cinema faz-se necessário conhecer o tripé: produção, distribuição e exibição. No Brasil as produtoras realizam os filmes de forma independente (com recursos próprios) ou por meio de leis de incentivo à cultura. As distribuidoras de cinema, em sua grande maioria, as *majors*⁶⁹, estão a trabalho, a serviço daquele cinema hegemônico, que está nas nossas salas de cinema, por vezes, em mais de 90%. Os exibidores, donos de salas de cinema, atuam diretamente com as distribuidoras para programarem, semanalmente, os filmes exibidos no circuito exibidor. Há alguns anos, tínhamos basicamente circuitos de cinemas de rua – cinemas com oitocentos, mil lugares. Nos períodos áureos da exibição em salas de cinema, o lazer/entretenimento de grande parte da população, aos sábados e domingos, era ir ao cinema.

No contexto das salas de cinema no Brasil, em raros momentos, a exibição do cinema nacional ocupou amplamente estes espaços, hegemonicamente, ocorre de forma massiva uma ocupação dessas salas pelo cinema estrangeiro. Quando falamos em cinema estrangeiro que ocupa o circuito exibidor brasileiro, não estamos falando de um cinema iraniano, latino-americano, europeu, indiano – estamos falando, basicamente, de um cinema hollywoodiano e de um cinema *blockbuster*, que é a maioria dos filmes voltados para o entretenimento.

⁶⁹ São os grandes estúdios cinematográficos, as grandes empresas de produção e distribuição, que lançam um número substancial de filmes anualmente e comandam, de forma consistente, uma parcela significativa da receita de bilheteria em um determinado mercado, tais como as reconhecidas *Universal Pictures*, *Paramount Pictures*, *Warner Bros. Pictures*, *Walt Disney Pictures* e *Columbia Pictures*.

E, nesse sentido, muitos dos filmes nacionais que entram, também, nesse circuito acabam sendo filmes que têm algum apelo popular, na grande maioria os resultantes de parceria com a Globo Filmes. Com a aula de hoje vamos elucidar como funciona o circuito exibidor para a gente poder, então, entender, inclusive, as dificuldades dos realizadores do cinema brasileiro de entrar nesse circuito, a complexidade de poderem programar seus filmes em salas de cinema. Este debate é crucial para quem tem intenção ou trabalha com a realização de cinema. Ou seja, a partilha desta experiência, do processo inerente ao circuito exibidor, pode contribuir com o planejamento das etapas de distribuição e exibição de filmes.

Tenho experiência na área do cinema que passa por esses três lugares: produção, distribuição e exibição. Venho do interior do estado, morei muitos anos em Cascavel e lá também tivemos um *cinecar* – cine *drive-in*, já tivemos cinema de rua, o Cinemac, no final dos anos de 1990 e começo de 2000. E fizemos vários trabalhos de distribuição de filmes em cidades que não tinham salas de cinema, a partir de duas possibilidades: por meio da utilização de projetor portátil em 35mm, porque os filmes distribuídos pela Fox, pela Warner, pela Columbia, por exemplo, eram produções finalizadas em película 35mm; por meio da recuperação de projetores e instalação em teatros, que acabavam se transformando em cineteatros. Nós fizemos especificamente isso quando exibimos o Titanic. Mas, a partir desta experiência, levamos muitos filmes brasileiros, que eram realizados na época, para cidades que não tinham salas de cinema. Experiência importante na programação junto às distribuidoras e também de exibição. Para poder programar determinado filme, o exibidor tinha que programar outros filmes da mesma distribuidora – isso não mudou nos dias atuais. Naquela época, os ingressos eram de blocos

e a contabilização via borderôs impressos, na atualidade, os ingressos e a contabilização são de forma digital.

Nosso convidado, Milton Durski, atua no ramo de exibição de cinema, é sócio fundador e programador da rede Cineplus, também é proprietário de algumas salas de cinema em Santa Catarina, desenvolvendo este trabalho desde 1999. Nesta tarde Milton Durski irá abordar como funciona o sistema

CONFERÊNCIA

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

MILTON DURSKI

Milton Durski: Quando alguém pensa em fazer um filme, quando vai criar um roteiro, quando vai fazer uma pré-produção, depois a produção, existe o sonho de exibir em uma tela de cinema. Eu estou no ramo de cinema há 21 anos, comecei em 1999, e venho acompanhando muito essa questão da exibição, que na realidade, eu entendo como programação. Foi criada uma cota de tela na década de 1970. E ela veio e foi ficando conforme alguns sucessos nacionais que foram se destacando, e o antigo governo foi aumentando a obrigatoriedade dessa cota de tela.

Um filme como o Tropa de Elite praticamente cobria a cota de tela sozinho, porque os exibidores não tiravam o filme de cartaz, o processo se repetia, em filmes como Se Eu Fosse Você, Minha Mãe é Uma Peça, entre outros filmes nacionais com grande apelo de público. Nessa cota de tela teve a inclusão de uma obrigatoriedade de um número diferente de títulos por tamanho de sala. A cota veio se transformando e, com a entrada do governo novo, Bolsonaro, ela foi amenizada. Durante muito tempo o não cumprimento

da obrigatoriedade era penalizado com multa muito severa. Então, se você optasse por ficar em cartaz com o filme Vingadores, da Marvel, distribuído pela Disney ou um filme mais comercial você pagava a multa, que chegava a ser 5% sobre o resultado líquido da sua empresa pelo número de dias que faltava para você completar e cumprir a cota de tela. Quando eu entrei nesse meio fui fazendo amigos e entendendo um pouco mais desse mercado. Conforme a gente foi crescendo também aumentava a dificuldade, mas também conseguíamos ter mais salas para poder atender mais pessoas, principalmente no mercado local. Descobrimos que tinha um grupo de realizadores que filmava na cidade de Curitiba, no Paraná, e às vezes não conseguia exibir seus filmes.

Essa cota de tela era muito questionada pela sua severidade. Desistíamos de programar um filme nacional, mas pagávamos multas pesadas para a ANCINE. Esse dinheiro, da multa da cota de tela, também era fomento para o pagamento do PAR, que era o Programa de Arrecadação e Renda dos pequenos cinemas. Eles distribuía, conforme o resultado, o dinheiro, que era dividido para quem cumpriu cota de tela dos cinemas menores; era repassado para redes com menos de 20 salas – quanto mais dias eles tivessem exibido um filme nacional, além de ter cumprido a cota, eles ganhavam uma compensação financeira, o que ajudava os cinemas pequenos. Muitos cinemas menores exibiam bastante filmes nacionais para tentar atender e captar um pouco de renda através do PAR.

A cota de tela foi reduzida agora por quantidade de grupo exibidor, por quantidade de salas, mas em média, é quase um mês por sala, aliviando para os cinemas maiores, que têm mais salas. Então ela começa valendo, uma sala, 27,4 dias por ano e completa com cinemas acima de 20 salas, ou

complexos acima de 200 salas, que têm que cumprir uma obrigatoriedade de 57,3 dias por sala. Por um lado, isso inibiu as distribuidoras de programarem filmes nacionais que não sejam de grandes produtoras. Ficou mais fácil para as redes grandes programarem filmes nacionais. Outras redes maiores, como o Itaú, faziam muito festival. A Cinemark criou um processo dela de pagar a cota de tela através do Festival do Cinema Nacional, em que ela dedica um dia nas suas 534 salas (na época) só exibindo filme nacional com preços populares. Então cada um foi se ajustando, o mercado foi se ajustando. Essa cota de tela vai ser revista (já tem um plano dos grandes sindicatos, que são os do Rio [de Janeiro] e de São Paulo) para que a cota de tela não entre em vigor esse ano por causa da pandemia, porque nós estamos nos encaminhando aí para ficar quatro ou cinco meses com os cinemas fechados. Quer dizer, impossível de atender e de cumprir a tela esse ano. Então, eu não sei como vai ficar.

Pegando o gancho da programação, que é onde vocês vão chegar na distribuição, eu acredito que vocês [realizadores], quando finalizam seus filmes, até tentam o contato de uma distribuidora. No Brasil, a gente tem as *majors*, as distribuidoras grandes, tem as mistas, que a gente fala que são empresas nacionais 100%, mas que misturam conteúdo nacional e conteúdo estrangeiro. Inclusive, as *majors* vocês conhecem: a Disney, a Fox, a Warner, a Sony, a intermediária Lionsgate, representada pela maior brasileira, que é a Paris Filmes, que ficou muito forte depois que distribuiu os filmes da saga Crepúsculo e virou um divisor de águas, ficando até na frente de algumas *majors*. Temos a Downtown [Filmes], que é a maior de conteúdo nacional, que é no Rio de Janeiro, e a Imagem [Filmes], que tem escritório em Santa Catarina, antigamente chamada Wmix, que era muito forte no mercado de vídeo. A

Diamond Films é uma empresa da Argentina que entrou no Brasil em uma parceria com a Distribuidora Galeria/Vitrine, e distribuindo, também, conteúdo nacional, tentando pôr títulos nacionais menores no seu *line-up*⁷⁰. Essas distribuidoras facilitaram as condições para nós exibidores a partir da digitalização, pelo barateamento do custo de se fazer uma cópia. Com a entrada da pandemia vamos ver se os grandes estúdios também flexibilizarão um pouquinho mais. A tendência é recuperar, porque ficou muito conteúdo sem lançar e normalmente eles também têm que cumprir suas condições comerciais.

Não vou citar o nome da distribuidora, mas a mais rigorosa delas pede 52% na primeira semana, do resultado do cinema – se deu 100%, 52%, na primeira semana é para essa distribuidora, com o mínimo de cinco semanas de garantia. Às vezes eles pedem *full time*, sozinhos na sala; não aceitam divisão com nenhum outro conteúdo. Conforme mais semanas você vai ficando, o filme vai ficando mais barato, vai diminuindo para chegar em torno de 40%, do seu resultado, que a distribuidora vai ficar para ela. Tem outras distribuidoras que são muito fortes, que têm dois estúdios envolvidos, é uma *joint venture* ou às vezes faz parte do mesmo grupo econômico, que, no período de férias, no período de grandes lançamentos, eles fecham um pacote para você lançar os filmes deles. Então eles têm quatro filmes para três meses, e aí você vai ter que optar para lançar um filme ou renunciar a outro filme para você poder pegar o maior número de filmes possíveis. E esse entrave, essa dificuldade, é que eu digo para vocês que não é a exibição, mas sim a programação, porque a gente não consegue atender, se você tiver um

⁷⁰ Seu sentido literal é enfileirar, ou melhor, formar uma fila. Trata-se de uma listagem das atrações disponíveis e programadas – nesse, caso filmes com estreias marcadas.

lançamento. Vamos pegar o ano passado como exemplo, em que a gente teve Vingadores⁷¹, que foi um sucesso absurdo. No governo passado tinha uma multa para quem excedesse o número de salas por filme, mas com o novo governo isso caiu. Se você tiver seis salas, você pode programar as seis salas com Vingadores. Havia cinemas, aqui em Curitiba que tinham dez salas, nove estavam com Vingadores. Isso é em prol do capital, quem arrecada mais paga mais impostos também – é essa a política nova dessa nova ANCINE, o que também dificultou a gente de programar filmes. Essa guerra entre estúdios que não conversam e não aceitam dividir sala deixa o exibidor mais sensível a essa programação, porque, para poder atender a um produtor local ou a algum cineasta, a alguma produtora local, a gente tem que fazer mágica, arrumar horários estratégicos, tamanha a dificuldade. Normalmente, o mercado brasileiro hoje é tomado por 99% da programação ou da exibição ou da distribuição dos filmes do mercado americano. Os grandes lançamentos, no Brasil ficaram para o nosso outono/inverno, porque, nos Estados Unidos, depois da invenção do *blockbuster* – depois do Tubarão, do Steven Spielberg⁷², que foi lançado durante o verão deles – foi estabelecido que a data principal para a disputa do mercado americano é sempre no verão. Essa temporada de lançamentos se estende até agosto, que no Brasil é praticamente o nosso outono/inverno. E a Região Sul se beneficia mais disso, porque nessa época não frequentamos praia ou piscina, então o pessoal acaba indo para *shoppings*, para salas de cinema e a gente acaba arrecadando mais e fazendo que o Brasil

⁷¹ Vingadores: Ultimato estreou em mais de 80% das salas do parque exibidor brasileiro, prejudicando até mesmo De Pernas Para o Ar 3, *blockbuster* nacional que perdeu, ainda na terceira semana de cartaz, mais de 300 salas do circuito. Enquanto Vingadores: Ultimato ocupou 2702 salas no país, a comédia brasileira passou a ocupar apenas 546 salas.

⁷² Cineasta estadunidense. Dirigiu filmes como Tubarão, E.T.: O Extraterrestre, Parque dos Dinossauros, A Lista de Schindler e O Resgate do Soldado Ryan.

se destaque no mercado mundial. Isso estava vindo em um crescendo absurdo nos últimos cinco anos, não em valores nominais, em dólar (porque a nossa moeda era muito fraca), mas, em valores de público. Chegamos na terceira, quarta colocação em termos de público, brigando às vezes com o México pelo segundo lugar; às vezes o filme demorava para entrar na China, o Brasil se destacava, perdia só para os Estados Unidos. E algumas animações e alguns filmes-evento faziam mais sucesso no Brasil do que no próprio mercado norte-americano. Essa briga ficava muito mais acentuada com os estúdios, no primeiro semestre, e flexibilizava em alguns meses do segundo semestre, que eram agosto, depois da segunda quinzena, setembro, passava-se outubro por causa do Dia das Crianças. Na primeira quinzena de novembro eram os lançamentos do inverno norte-americano, que eram os Harry Potter, os filmes da Marvel, que fecham sempre o calendário anual no mundo. Dessa forma, a distribuição no Brasil é bem pontual, e com isso também se começou a criar cinemas de segmento, porque os cinemas de multiplex já não estavam atendendo o mercado cultural, o mercado de filme nacional, o mercado de filmes de arte⁷³. Então foram criando cinemas que começaram a trabalhar, na sua programação, conteúdos direcionados a um segmento. Tem funcionado. Em Curitiba, nós temos um caso de um lugar que se especializou nisso, que é o Cine Passeio. Ele atende bastante esse setor e eu acredito que ele seja uma ferramenta, daqui para frente, para que as nossas produções locais possam ser atendidas em seus lançamentos, em seus compromissos firmados quando

⁷³ Termo que se refere a produções cinematográficas tipicamente independentes e voltadas a um nicho de mercado, muitas vezes voltado à experimentação artística de linguagem e não projetado para o apelo de massa.

começaram a captar. Então, ele abriu também uma grande porta para o pessoal do segmento independente ou sem recursos distribuírem seus filmes.

DEBATE

Salete Machado Sirino: O processo de digitalização das salas de cinema no Brasil ocorreu no início deste século. Antes disso, as salas estavam equipadas com projetores para a exibição de filmes em película. Com a digitalização do circuito exibidor, em certa medida, diminui os custos tanto para a produção quanto para a distribuição e exibição, até porque, uma cópia em 35mm, em 2012, por exemplo, custava mais de seis mil reais. Na época do lançamento em cinemas do longa *Curitiba Zero Grau*, em 2012, estava em curso o processo de digitalização das salas, então fizemos o lançamento em DCP – digital, mas, na grande maioria das salas, a projeção do filme ainda era em película 35mm. Em que medida essa digitalização é benéfica para o exibidor quanto foi para os realizadores brasileiros?

Milton Durski: Na verdade, essa digitalização, no Brasil, veio através de uma armadilha. Foi pós 2008, pós o James Cameron criar o fenômeno *Avatar*, porque além de ter criado um filmaço ele criou uma tecnologia, ele trouxe para nós um 3D moderno, um 3D digital. Tanto que, na época do *Avatar*, poucas salas tinham se digitalizado. Um dos complexos da nossa rede foi o segundo de Curitiba e o primeiro do Brasil a ter todas as salas nesse formato 3D. Eu começava a sessão às nove da manhã e eu ia até às onze da noite, na sala 3D. Isso animou o mercado nos Estados Unidos, que fez uma transição extremamente correta, porque a ideia da digitalização era os estúdios bancarem o VPF, ou Valor *Print Finance*. Um filme de três horas em película custava em torno de R\$ 7.000,00 a R\$ 8.500,00 cada cópia, e com o

digital caiu para R\$ 600,00 um HD. O problema foi que os estúdios, aos poucos, foram dificultando, reduzindo a produção e fazendo pressão. Começou com uma distribuidora falando “não vou distribuir mais, em dezembro eu paro com a película” e isso foi obrigando os cinemas ou a adotarem o digital ou fecharem. Muitos não tinham condição de gastar, na época, R\$ 250.000,00, para um projetor pequeno, a R\$ 400.000,00 para um projetor grande. Porque o digital muda muito pelo tamanho da tela; pelo tamanho da lente, a gente precisa de um projetor para telas maiores, projetores mais fortes, projetores de tiros de 20 metros a 30 metros, isso custa em torno de R\$ 400.000,00, R\$ 500.000,00. Aliado a isso ainda tem a integração, que é feita através de um servidor, que vem lacrado com uma chave codificada no HD, que só libera o filme se vier um KDM. Tem estúdios menores ou independentes que fazem o DCP sem chave, mas os estúdios grandes não se permitem isso e não trabalham com isso.

O governo, com a ideia de ajudar, criou um plano de digitalização das salas de cinema. Eu tinha duas salas somente que ainda não havia digitalizado e eu entrei nesse processo achando que seria a salvação. Na realidade, eu entrei por influência, eu e mais uns outros tantos exibidores desse Brasil. Esse processo foi entre 2010 e 2015. Demorou bastante para chegar a digitalização e a substituição dos projetores, o Brasil tinha um parque de 2.000 salas e cresceu muito, então vendeu-se muito projetor. Foram criados dois integradores, somente, que pegaram o dinheiro do BNDES, através da ANCINE, para digitalizar as salas. Na época você tinha a opção de entrar pela Quanta ou pela GDC. Eu tinha quase todas as minhas 18 salas digitalizadas na época e por causa de duas eu acabei entrando nesse contrato. Hoje posso dizer para você que me arrependi muito. Estou falando da rede Cineplus,

que, de um parque de vinte salas, digitalizou duas, e estou com ônus, ainda estou devendo. Eu peguei o VPF, que era *Valor Print Finance* – a ideia era uma mistura do que foi feito nos Estados Unidos, só que nos Estados Unidos os acordos foram feitos pela distribuidora com o exibidor, “cada sala que você me der, cada sala que você me pôr o filme, eu vou te pagar metade e você vai pagar o seu projetor e a metade você vai pagar a exibição do filme”. E funcionou bem, porque nos Estados Unidos, na Europa e em alguns outros mercados fluiu naturalmente. No Brasil, eles fizeram um pacote onde todo mundo que assinou entrou. Mas tivemos um problema do roubo dos projetores, entraram no barracão da Quanta e roubaram em torno de 50 projetores, o que atrasou muito a digitalização para alguns exibidores. Nós tivemos um projetor roubado em Campo Largo, que era para digitalizar nossa sala 2 da cidade, e demorou para ser encontrado, no Mato Grosso, quase um ano depois. Para vocês verem como o processo, no Brasil, não foi muito legal. A integradora ficou de repassar uma parte do dinheiro, que era para pagar o projetor e a outra parte para pagar o conteúdo, as instalações. Eles cobraram taxa de administração, eles cobraram seguro, cobraram o sistema deles, que nada mais era um computador que ficava linkado (não se podia desligar) a uma sala deles e cada vez que você dava o *play* eles sabiam que você estava passando o filme e queriam saber quanto que deu de renda. Eles tiveram um controle muito absurdo da nossa sala, praticamente se tornaram sócios do nosso negócio.

O programa era para ter terminado em dezembro do ano passado [2019] e, quando foi feito o fechamento de contas, a gente descobriu que nós estávamos devendo, depois de trabalhar cinco anos sem ter uma prestação de contas correta (a gente mentalmente tentava fechar a conta), terminamos o

programa devendo R\$ 500.000,00. Disseram que era porque eu estava em um grupo de risco, quando você assinava o contrato e entrava nesse processo de digitalização, codividia o pagamento do volume do negócio. Se um exibidor da Paraíba deixasse de pagar comprometia a situação, porque a prestação de contas não era tecnicamente somente individual, ela era individual e em grupos. O que aconteceu? Repasses que eu teria que ter pagado, de todas as minhas redes, não cobriram o valor que eu estou devendo, além de ter trabalhado sendo “fiscalizado”, 100% de repasse. Algumas vezes, atendendo pedidos de amigos, eu falava da dificuldade que a gente tinha, nesse período, de poder lançar filmes, pelo fato de que para você lançar o seu filme, que você produziu, você teria que ter assinado contrato com a Quanta. Fui descobrir isso da pior maneira, quando um amigo nosso pediu para eu exibir um filme dele, um filme muito bom, e esse filme não tinha o aval da Quanta. E isso estava no contrato, nas entrelinhas. Mesmo eu exibindo esse filme em um período fora do mercado comercial, eu tive que pagar para a Quanta pela exibição desse conteúdo. E aí os futuros filmes que eu tinha que programar de amigos ou conhecidos, eles tiveram que ligar para a Quanta e fazer um acerto, uma obrigatoriedade, acertando valores para poder exibir nos cinemas onde ela mantinha a manutenção. Infelizmente a digitalização no Brasil, que era para ter sido um marco para a nossa história, de salvar cinemas, acabou virando, algo quase jurídico. As grandes redes fizeram outros acordos, mas os pequenos não. A gente está aí com um ônus agora de tudo que trabalhamos por cinco anos. Se na época eu tivesse financiado um projetor teria saído mais barato, uma vez que eu já tinha dezoito salas digitalizadas. Eu acredito (estou falando por mim) que pode ser que outras redes de cinemas menores também tenham tido essa dificuldade.

Reza a lenda que os grandes fizeram contratos individuais e digitalizaram o parque inteiro. Redes que tinham 80 salas, 150 salas, realmente economizaram, porque deixaram de investir alguns milhões de reais. A gente estava somando, achando que poderia ter um lucro maior com o processo, mas após o término dele, ficamos com um ônus para pagar e não sabemos como vai ser feito esse pagamento. Está para sair um novo financiamento, em que você deveria entrar agora por não dispor esse dinheiro ou você devolve o projetor. Na realidade, só bem depois que a gente descobriu que não estava comprando o projetor, estava alugando o projetor. Então tivemos um aluguel de equipamento que custou quase o mesmo valor de um projetor comprado. Então essa é uma parte triste da história da digitalização.

Salete Machado Sirino: Só para complementar: é bem importante o que o Milton está colocando, porque essa digitalização, a partir do exibidor, teve todo esse custo para o realizador também, para o distribuidor, porque, por exemplo, com essa taxa de VPF, cada exibição de filmes tinha que ser pago um valor de dólares por sessão.

Milton Durski: Acho que era U\$ 25,00 por sessão, U\$ 500,00 por semana. E, quanto mais semanas ficasse, ia barateando. Mas você não podia tirar da sala, você não podia mudar de sala, a programação não era sua, era deles praticamente.

Salete Machado Sirino: Se você fala de um *blockbuster*, ele tira este custo muito tranquilamente da sua bilheteria, se você está falando de *Os Vingadores*, por exemplo. Agora, para o realizador de cinema brasileiro

independente, que já tem uma dificuldade de entrar nas salas, ter que arcar com essa taxa de VPF, não sendo possível descontar dos valores que tinham de incentivo para distribuição do cinema brasileiro, torna ainda mais complexo, já que o realizador tinha que arcar com esta taxa com recursos próprios. Tudo isso também dificultava a entrada de cinema, tirando os *blockbusters* brasileiros, que já têm uma condição financeira para arcar com as questões da distribuição.

Milton, sobre o percentual dos valores arrecadados com a bilheteria que são destinados para as distribuidoras, de 50% de cada filme, na primeira ou segunda semana e que, depois, a partir da terceira semana, podendo ser de 40%, é importante salientar que, desse valor destinado à distribuidora, tem um percentual a ser repassado à produtora do filme, caso a exibição do filme tenha lucro líquido. E do cinema, dos outros 50%, gostaria que você explicasse quais são as despesas para a manutenção das salas de cinemas.

Milton Durski: Eu estou falando por mim, pela Cineplus, pela minha administração, uma exibidora local, média, não mais tão pequena, mas não é grande ainda (a gente sofre bastante para fechar as contas). A gente brinca que o filme em si, na realidade, é um chamariz para você vender pipoca. Porque você paga o ISS⁷⁴, o COFINS⁷⁵, no caso do cinema do Jardim das Américas, que é lucro real.

O filme é mais para trazer o público para comprar pipoca, porque na realidade a conta da bilheteria é para pagar a conta de luz, a folha de pagamento e os impostos e uma parte do aluguel. O lucro da nossa empresa

⁷⁴ Imposto Sobre Serviços.

⁷⁵ Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social.

é todo da bomboniere. A gente brinca que são duas empresas dentro do mesmo negócio, então a gente sofre bastante para fechar essa conta. Claro que eu não vou ser hipócrita de falar que um filme como Vingadores não dá um dinheiro absurdo. Então a gente trabalha para vender pipoca, não tem uma expectativa de ganhar com esse negócio de cinema. Na maioria dos filmes que são exibidos durante o ano, a gente tenta trabalhar com os recursos que resultam da bomboniere. Grandes ações de marketing, venda de balde, ingressos corporativos, são essas ações que, hoje, tecnicamente, mantêm o cinema de pé. Você não consegue viver exclusivamente da bilheteria. Algumas vezes abri mão até do lucro da bilheteria para apoiar conteúdo de conhecidos, amigos. Acredito que para o pequeno exibidor, o pequeno distribuidor, a conta não fecha. Se você não administrar bem os seus custos de fazer um filme, você não vai rentabilizar ele no mercado da sala de cinema. Esse é o argumento que você vai enfrentar para programar o seu filme em uma rede grande. Ela vai vir com esse mesmo discurso de que a conta não vai fechar para você receber. Nesses contratos de distribuição, você se obriga a ficar com um filme por quatro semanas. E em uma cidade em que só eu tenho cinemas como Castro, Mafra, às vezes ela vê o filme em quinze dias. É muito difícil ter um filme que se sustenta por mais de quatro semanas, três semanas. E as condições comerciais são muito severas, porque elas entram na exigência de você ter que programar o filme por quatro semanas. A gente se obriga, às vezes, para ganhar em um, a perder no outro, então vai fazendo mágica, acredito. Das grandes redes eu não conheço as condições. Dizem para nós que as grandes redes pagam exatamente o que a gente paga, mas eu não sei dizer se isso é verdade ou não. Eu não tenho informações porque as condições são enviadas individualmente para cada exibidor.

Salete Machado Sirino: Gostaria que você abordasse sobre o processo de controle das bilheterias, gerido pela ANCINE, sobre os impostos inerentes à exibição do filme. Como ocorre o processo de regulação feito pela ANCINE para as salas de exibição?

Milton Durski: Quando aconteceu a digitalização, uma das exigências que apareceu somente para quem fazia parte dessa entrada no VPF, era que você fornecesse a renda operacionalmente online, então alguns sistemas de venda de bilheteria foram criados, as chamadas tiqueteiras, que são as empresas onde a gente vende o ingresso. Elas tinham que ser homologadas na ANCINE para que se evitassem fraudes, e as distribuidoras também eram informadas. Quando fechava a bilheteria, à noite, a Quanta, através da Consciência, que era a nossa tiqueteira, fechava o sistema e enviava a renda automática. Se você tivesse algum problema de queda de energia, de chuva, de sessão zerada, você poderia corrigir na ANCINE ou teria que enviar depois, para a ANCINE, até às 15h do outro dia. Se você não enviar até esse horário, não fizer a sua defesa ou refazer o processo, você é penalizado. A ANCINE cobra multas que variam de 5%, sobre o resultado final, você não vindo a informar, é passível até o fechamento do estabelecimento, esse processo é obrigatório para quem é exibidor. A partir do momento em que você abre uma empresa exibidora, você vai pagar, você tem que cumprir, fazer o registro da ANCINE, o registro da sala, o registro da empresa, e tem que preencher o que se chama envio de renda automático, o SCB, Sistema de Controle Brasileiro de Bilheteria. Esse é um processo que virou obrigatório. Qualquer conteúdo que você exiba na sua sala, você é obrigado a informar a

ANCINE. Mesmo se você não cobrar renda, se você quiser fazer um *stand-up*⁷⁶ na sala, no caso dos projetores muito modernos a digitalização permite isso, você tem que informar “programação sem renda”, mas tem que informar que você renunciou à sessão em troca de uma outra operação para o cinema. É uma coisa sem sentido, que eu acho até meio chato falar, mas você acaba não sendo dono do seu negócio. Então hoje, para ser exibidor no Brasil, a tendência é ou você ser muito pequeno ou você tem que ser muito grande para sobreviver de uma forma mais tranquila. Sendo pequeno você pode fugir de alguma coisa que vai te controlar. Existem algumas brechas, quem tem de uma sala até dez salas, pode informar mais tarde, quem tem acima de dez salas, tem que ser online. O controle dessa agência sobre o mercado é muito rigoroso, e eu acredito que não deva ser diferente com relação à área de produção, que eu não conheço.

Salete Machado Sirino: Eu queria fazer uma contribuição sobre este tema, costumamos trabalhar em sala de aula com o livro *Film Business: O Negócio no Cinema*⁷⁷. Ele aborda três tópicos: sobre produção, de autoria de Iafa Britz, produtora de grandes filmes brasileiros; já o Rodrigo Saturnino, com experiência em distribuição cinematográfica, aborda sobre aspectos relativos à atividade de distribuição; e o Luiz Gonzaga, que durante décadas atuou no contexto exibidor, reflete sobre o contexto da exibição fílmica em salas de cinemas. Em um dos debates durante a aula de Produção Audiovisual no Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar/FAP, o grupo

⁷⁶ Comédia *stand-up* é um termo que designa um espetáculo de humor executado por apenas um comediante, que se apresenta em diálogo direto com o público.

⁷⁷ BRITZ, I.; BRAGA, R. S.; DE LUCA, L. G. A. **Film business: o negócio do cinema.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

que apresentava o tema exibição trouxe fala de Gonzaga, quando argumenta que o exibidor é aquele que não tem um fomento da ANCINE, como, por exemplo, ocorre para a produção e para distribuição de filmes. Inclusive, com a seguinte comparação: você não vai à padaria e impõe: “você tem que vender esse outro pão aqui”. Para os estudantes de cinema e para os realizadores essa fala parece um tanto descontextualizada, dada a relevância e a necessidade de termos um olhar comprometido com a difusão da produção fílmica brasileira. Por outro lado, ao refletirmos sobre o funcionamento do mercado exibidor, conforme sua abordagem nesta aula, estamos diante de um paradoxo. É fundamental a defesa de espaço para a produção artística-cultural do povo brasileiro. No contexto cinematográfico, poder público, realizadores, distribuidores e exibidores precisam estar em constante diálogo para que a reserva de espaço para a difusão do cinema, ocorra efetivamente. Diversas ações com vistas à formação de plateia precisam ser planejadas pelos produtores, dentre elas, um grande aliado pode ser o projeto cinema na escola, com a promoção de sessões com horários e preços especiais para estudantes. Como ocorre o cinema escola na rede de cinema que você atua?

Milton Durski: O cinema sempre foi formador de opinião, e o Projeto Escola é o meu cartão de visita. Ele existe desde quando montei meu primeiro cinema, em 1999, foi feito para crianças de Curitiba que nunca tinham ido ao cinema. Eu fui muito tarde pela primeira vez ao cinema, foi em 1983 para assistir ao E.T., já com 12 anos. Quando a TV anuncia um filme na sua “Tela Quente” ou na “Terça Maravilhosa”, “Cinema Especial”, ela fala: “o campeão de bilheteria”. Se ele é um campeão de bilheteria foi assistido por muita gente e, se muita gente assistiu, é capaz de alguém que está aqui agora ter

despertado sua paixão pelo cinema ou sua vontade de fazer cinema a partir do momento em que viu um filme numa dessas sessões. É possível também que tenha sido uma experiência dentro de uma sala de cinema, importante para a formação de opinião e para a formação de pessoas que talvez venham a entrar nesse mercado, através da produção, da distribuição ou da exibição. Atualmente acho que nós estamos perdendo espaço – e é muito perigoso isso – para os canais de *streaming*, ouvimos as pessoas comentarem em uma frequência maior sobre uma série original da *Netflix* ou sobre uma série original da *Amazon Prime* do que a respeito de um filme lançado originalmente nos cinemas. Durante a pandemia, a gente está sem alternativas, reprisando filmes como *Coringa*. O *streaming* está roubando até o papel do cinema como formador de opinião, como difusor de conteúdo, e essa tendência é um pouco perigosa, no meu ponto de vista. A *Netflix* deixou de estar em um processo de quase falência para voltar a ser a maior do mundo em um tempo muito curto. A minha expectativa é de que os estúdios entendam que agora é hora de flexibilizar, porque a partir do momento que uma cidade como Mafra, como Castro, tenha conteúdos mais variados, não tendo que ficar quatro semanas com o mesmo filme, com filmes novos toda semana, é o mesmo processo do que ter as plataformas de *streaming*. Porque esse conteúdo você assiste a hora que quiser, no formato e local que escolher (no celular, na TV da sua casa, no banheiro), e no cinema você não tem essa opção. Espero que as distribuidoras revejam isso e flexibilizem as condições para que a gente consiga ter todo tipo de conteúdo e atraia de volta as pessoas para as salas de cinema. Porque quem só gosta de ver filme em casa talvez não consiga entrar na mesma ideia da magia trazida pela sala de cinema. Por exemplo, o [Pedro]

Merege⁷⁸, que estuda a fotografia de cinema, quando ele vê a fotografia de um filme na tela, sua visão da obra é alterada para melhor. Eu empresto as minhas salas para grandes amigos, grandes professores, João Castelo Branco, Diego Lopes, quando precisam testar um filme. Mesmo utilizando uma excelente câmera na filmagem, quando você vê o resultado final da imagem, com colorização, tudo se torna diferente em uma tela de cinema. Fico torcendo para que as distribuidoras percebam que agora é inadmissível e não tem como manter essas condições, elas vão ter que se reinventar, e devem surgir formadores de opinião e através da flexibilização de conteúdo.

O Projeto Escola faz parte disso que eu acabei de falar, quando eu comecei em 1999, cobrava R\$ 1,00 por criança. Arrumei uma parceria com uma empresa de ônibus local, através de uma pessoa muito do bem, um empresário muito defensor de boas atividades, que comprou a ideia do projeto. Ele foi como meu passaporte, meu ingresso empresarial, assim como outras plataformas que a gente foi criando, todas destinadas a trazer para as salas de exibição pessoas que não tenham o hábito de ir ao cinema. Havia excursões que vinham de outras cidades para as cidades mais próximas que tinham cinema; a partir o momento da abertura de um cinema numa determinada cidade, vem pessoas de outro município do lado. Por exemplo, você abre um cinema na Fazenda Rio Grande, daí Mandirituba começa a vir, você começa a atender escolas, igrejas, fazer sessões fechadas. O Projeto Escola é muito formador de opinião, teve pessoas que saíram chorando das salas de cinema quando foram ver um filme, é uma experiência muito gratificante. Eu sonho e luto – e vou continuar lutando –, é o que eu escolhi fazer, tenho muito

⁷⁸ Cineasta curitibano. Dirigiu o filme *Mistérios*.

orgulho de trabalhar em um negócio que eu amo, que é cinema, e aprender com o outro lado, tentando entender um pouco mais e ser sempre curioso a respeito dessa área. O negócio de cinema tem que ser pensado, repensado, trabalhado, trabalhado de novo, sugerindo novas ideias. Pensem no filme de vocês como integrante do Projeto Escola, porque você consegue atingir muito mais pessoas, de forma muito mais eficaz, ele faz você chegar até o público com preço mais acessível, democratizando o acesso e permitindo que estudantes de todas as idades possam ir ao cinema.

Salete Machado Sirino: A questão do *streaming* abordada, se aproxima daquela mudança ocorrida das locadoras de DVD no final do século passado. Sobre a atuação das distribuidoras forçando os exibidores para programarem determinados *blockbusters* – alguns chegando a ocupar 90% do circuito exibidor – diminuí, ainda mais, as condições de programação e permanência nas salas de filmes brasileiros. No Brasil, na época da Presidenta Dilma, havia cobranças efetivas em relação à cota de tela, para que o número de salas com filme estrangeiro – em sua maioria, o hollywoodiano – não tomasse o lugar do filme nacional, reservado pela Cota de Tela. A indústria do cinema nos Estados Unidos é uma potência, tanto que no ranking, oscila entre o primeiro, segundo ou terceiro lugar, com a indústria bélica e com a de medicamentos. Então, essa indústria é vista a partir de seu potencial econômico, do seu poder de massificação cultural que “conquista” mentes e corações das pessoas, de inúmeros países. Essa colonização cultural impõe não só o produto fílmico, como também os produtos, as marcas que eles levam junto com o filme.

O Projeto Escola, portanto, se apresenta como um caminho fundamental não só para o aumento da bilheteria para o filme nacional, mas principalmente, para a formação cultural, para a valorização da produção artístico-cultural realizada no Brasil. Eu tenho uma experiência que vem também lá do final ainda da década de 1990, quando promovíamos a exibição de filmes, divulgando junto às escolas, com o intuito de refletir e formar plateia para o cinema brasileiro. O trabalho junto à rede escolar e universitária visando à divulgação das sessões do filme, contribui sobremaneira com a formação cultural e para que o filme tenha condições de permanecer por mais tempo nas salas de cinema. No entanto, a grande maioria dos realizadores não planeja, para a etapa de exibição, ações voltadas ao projeto cinema na escola. Muitos querem levar seus filmes para as salas de cinema com a utopia de que aquele público acostumado a prestigiar os *blockbusters* internacionais, seja o público do seu filme. Entretanto, conhecer as reais condições da etapa de distribuição e exibição, e entender os caminhos a serem trilhados numa necessária formação de plateia, é fundamental. Como exemplo, com o longa *Curitiba Zero Grau*, que figurou na relação da ANCINE/OCA de 2012, em 28º lugar dentre os cerca de 90 filmes brasileiros lançados em cinema naquele ano, mais da metade do público, resultou do trabalho de formação de público junto à rede escolar e universitária. Poderia haver fomento específico para formação de público no contexto escolar, pois, para além das questões econômicas e de ampliação de espaço temporal nas salas de cinemas, contribuiria, sobremaneira, com formação de plateia para a cinematografia brasileira. O que você diz?

Milton Durski: Perfeito! Você fez uma leitura fantástica. Não tenho nem o que comentar. A ideia principal do Projeto Escola é possibilitar que o aluno vá ao cinema e depois comente na escola e em casa de forma positiva. Isso gera o chamado boca a boca, o filme aumenta seus espectadores, outras escolas também vão, os alunos fazem questão de vir. É preciso fazer filmes com conteúdo que seja fácil de trabalhar, com assuntos que se tornem temas em sala, nos quais se conseguem discutir coisas do Brasil. Como fez o Aly Muritiba⁷⁹ através do Ferrugem, que tratava de *bullying*, e em *A Gente*, esses filmes realmente têm um apelo para projetos adicionais, não são só entretenimento. Tem que pensar muito quando você começa a dar forma ao seu projeto, definir o lugar onde quer chegar, o que quer alcançar, o que vai buscar e qual resultado conquistar. É muito importante pensar sobre isso na hora de você por um filme no forno. E para lançar essa história que você vai contar é importante escolher um cinema com o qual se identifique, conheça a sua história ou que tenha abertura para propor o Projeto Escola. Importante trabalhar isso em uma forma mais avançada, conhecendo alguém da rede de educação local da cidade na qual você vai levar as escolas ao cinema, tentar fazer um projeto integrado, porque ele dá um retorno. Você pode ocupar um horário do cinema que está ocioso, que é pela manhã, quando dificilmente um cinema trabalha normalmente. pode explorar muito, fazer preços diferenciados, gerar números e contabilizar a ANCINE, e isso também interessa ao cinema, a partir do momento que ele faz receita nesse horário. Então o Projeto Escola é muito interessante nesse quesito, além de ajudar a divulgar, trazer números, ele traz receita para o cinema. Se você fizer o seu

⁷⁹ Cineasta curitibano. Dirigiu os filmes *A Gente*, *Para Minha Amada Morta* e *Ferrugem*.

filme e vender ele como Projeto Escola, todo cinema vai dar um jeitinho de programar o filme, porque ele vai querer a receita de 500, 1.000 crianças, 2.000 crianças na semana, tudo isso ajuda a pagar as contas no fim do mês. Sou defensor do Projeto Escola também como formador de opinião através da exibição de filmes mais variados nos cinemas, as distribuidoras têm que entender isso, que não tem como você pegar um cinema em uma cidade que tem apenas uma sala, como Mafra, e ter que ficar com um único filme em cartaz durante quatro semanas. Isso é absurdo, é uma maldade que se faz com o cinema e se faz com a cidade, se faz com o público, é olhar só para o próprio umbigo, os estúdios fazem isso porque eles têm mania de querer fechar a programação deles. Eu lembro muito bem que a Paramount e a Universal eram juntas, no Brasil quando eu comecei, em 1999, e tinham os melhores filmes. Elas programavam os meus cinemas de maio a agosto. Eu só podia trabalhar com elas, porque tinham Kung Fu Panda, Gladiador, American Pie e entre outros filmes, praticamente você cedia o cinema para aquele estúdio. Descobri, conversando com seu Zito Alves, que era do Cine Plaza, que antigamente, quando eu ainda era criança, era normal isso. Um estúdio se associava a um cinema. Por exemplo, tinha o [Cine] Astor, que exibia Universal; o Cine Plaza, que tinha na Praça Osório, só trabalhava com a Fox; o Condor só trabalhava com a Universal, que era da CIC, o Lido I e o Lido II só trabalhavam com a CIC. Então era a Paramount e mais dois, três estúdios que dominavam tudo. A partir do momento que se cria um formato para o estúdio, que ele consegue encaixar o formato dele, os outros seguem, tirando os grandes multiplexes, que têm dez salas ou mais. É muito caro hoje, para se montar uma sala de cinema, em torno de um milhão de reais, com projetor, servidor e processador de som novo. Você não consegue recuperar isso se

abrir um cinema de uma sala em uma cidade de 80 mil, 90 mil [habitantes]. A conta não fecha e não vai fechar nunca, porque você vai ter que se amarrar a um tipo de programação, você pode ganhar e pode perder com ela. O ideal hoje, para ter mais resultados, acontece a partir do momento em que você possui a partir de três salas, porque cedendo uma sala para cada estúdio é muito difícil ter mais de quatro estreias em uma mesma semana. Então duas salas já se comprometem, uma sala hoje, esqueça. Não é viável, não vale a pena, a não ser que mude o cenário. Quando os cinemas fecharam, dia 15 de março, o cenário era assim: Viúva Negra exclusivo, se você quisesse 007, Bob Esponja, todos eram nessas condições que eu falei, de três semanas, quatro semanas. Então, se não voltar – eu acredito que vai, por um período curto, até dezembro –, os estúdios não vão conseguir atender de forma *full time*. Eles vão ter que abrir, dividir sala, fazer sessões diferenciadas. Eu atendo muito independente depois que eu me associei ao [shopping] Jardim das Américas e ele abriu para seis salas. Com seis salas eu consigo atender às *majors* e ainda encaixar alguns filmes de amigos e de produtores independentes e filmes de distribuidora menor. Com esse número de salas eu consigo ter mais conteúdo e colaborar com a exibição, atendendo às produtoras locais – apenas no [bairro] Jardim das Américas, porque do [bairro] Xaxim para baixo, com cinemas de quatro salas também eu consigo encaixar alguma coisa, mas com cinemas de duas salas é muito difícil. Você fica arriscando; se for para programar, vai programar escondido, vai fazer uma coisa que teoricamente é errada, você pode ser descoberto e ser penalizado; é muito difícil. Então eu entendo o lado do exibidor quando ele chega para você e fala “olha, vai ser difícil”. Tem que rever data, tem que olhar os *line-ups* nacionais, ver onde você encaixa uma semana, onde você não tem estreia de duas semanas; você

trabalha muito o calendário. Quem chega na área de exibição, para poder distribuir o filme tem que olhar muito o calendário. Tem que olhar o *line-up* de tudo, do ano inteiro, para ver se você consegue uma brecha de quinze dias e encaixar o seu filme ali, aí é uma maneira de se enfrentar as *majors*. Em maio, junho, julho, é muito difícil de conseguir data, vai ser muito apertado com cinemas menores. Aí a chance de lançar o filme é muito pequena, então tem que pensar muito nisso também.

Ulisses Galetto: Milton, achei superinteressante a sua fala, é uma coisa muito importante. Casualmente, eu falei um pouco sobre isso hoje com os meus alunos de Legislação Audiovisual. Foi uma aula para mim, superimportante a sua fala. Eu não tenho nada para complementar, eu aprendi com tudo o que você falou. Mas tem uma coisa que é extremamente importante: o Brasil, a história do cinema brasileiro. O meu amigo, o meu mentor, o que me ensinou tudo de som é o Alessandro Laroça, que talvez seja a pessoa mais importante do som, esse sim, um geniozinho que me ensinou tudo, aprendi tudo com ele. E ele falava para mim, antigamente (a gente era amigo de infância, a gente é da mesma cidade), que o cinema brasileiro morreu em 1912. Daí ele contava a história, mas isso não entrava na minha cabeça. E eu fiquei com aquilo. Quando eu fui estudar a história do cinema brasileiro que eu fui entender. Na verdade, até 1912 claro que era uma outra coisa, não tinha nem cinema, as coisas ainda estavam caminhando para o que a gente passou a conhecer por cinema; era mais imagem em movimento, mas os próprios exibidores produziam seus filmes, então essa parada que a gente conhece como licenciamento não existia na realidade brasileira. Aí tem um contexto mundial, a Europa entra em guerra, tem uma crise muito grande na

Europa, a produção de cinema decaiu nos países europeus, os Estados Unidos têm uma projeção já internacional. Eles se aproveitam de uma conjuntura internacional e aproveitam de uma decisão muito pontual, aqui no Brasil, em 1912, que é o fato de que os grandes exibidores, que eram também os grandes produtores de cinema aqui no Brasil – Brasil era Rio de Janeiro, basicamente –, entenderam que era mais fácil comprar filme pronto, ou seja, licenciar (que não era isso ainda), do que produzir filme (em uma época em que tinha que mandar revelar fora), e depois era só levar o filme até o cinema. Era muito mais barato comprar um filme que já estava pronto. Era isso que o Alessandro quis me dizer.

O nosso gargalo, nosso problema, é essa coisa da participação do cinema brasileiro no mercado nacional. Se a gente voltar dez anos, a gente perdeu mais da metade da participação. A gente tinha um *market share*⁸⁰ de 23% em 2010, hoje é 10%, 11%. E, em 2010, a gente produzia 100, 110, no máximo, títulos por ano, hoje são 170, 180. Atualmente produzimos muito mais filmes e estamos em muito menos salas de cinema do que há dez anos. Isso é uma coisa muito grave e, vendo você falar, isso foi uma aula mesmo. A produção de conteúdo é importante, mas se há um problema que nós temos é o problema da distribuição e da nossa relação com as grandes distribuidoras internacionais. É um problema que a gente vai precisar resolver um dia, eu não sei como, porque deixar as salas de cinema à mercê do mercado – “se viral! Agora eu preciso que você bote filme brasileiro aí” –, ninguém vai aguentar isso e todo mundo vai falir. Restam essas duas opções: quem tem até dez salas, e quem é um mega exibidor; quem está no meio disso está fadado ao fracasso

⁸⁰ Grau de participação de uma empresa no mercado em termos de venda de um determinado produto.

ou então vai ter que se contentar em distribuir só *blockbuster*. É um problema que eu acredito que possa ser resolvido em um médio espaço de tempo, mas com uma ação política muito forte. Sem essa ação política, o mercado vai ser o que você acabou de descrever. Para o cinema brasileiro, a gente está em 11% agora de *market share*, mas se continuar assim a gente vai cair para 5%. É uma situação muito difícil, então só tenho a agradecer você, aprendi muito com você. Muito obrigado, nota dez. Parabéns!

Pedro Merege: Oi, Milton! Quanto tempo que não nos vemos! Foi fantástica a sua fala. Muitas das coisas a gente já conhecia, assim, meio por tabela, mas nunca nos sentamos para conversar sobre tudo isso. Primeiro, é uma pergunta muito pessoal: você é um cinéfilo empreendedor ou é um homem de negócio que ama cinema? E a segunda eu já vou emendar, é uma esperança que você comunicou aqui – e que também é uma esperança minha – de ver diversidade nos cinemas. Eu passei a minha infância do lado de um cinema, era um cinema único em uma cidade no interior de São Paulo, e passava todo tipo de filme. E os filmes ficavam dois, três dias, no máximo, e tinha público para todo tipo de filme. Passava Mazzaropi⁸¹ e passava Glauber Rocha⁸² no mesmo cinema e as pessoas assistiam. Claro, no Mazzaropi tinha muito mais gente do que no Glauber Rocha ou no Zé do Caixão⁸³, mas tinha

⁸¹ Considerado a maior figura cômica do cinema brasileiro, Amácio Mazzaropi realizou, ao longo de três décadas, trinta e duas produções cinematográficas – as primeiras como ator, mas a partir de 1958 também como produtor

⁸² Cineasta baiano, líder do movimento conhecido como Cinema Novo que propunha filmes com abordagem e temática social a partir da vanguarda em experimentos estéticos na linguagem cinematográfica. Dirigiu filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.

⁸³ Alcinha de José Mojica Marins (a partir de um personagem homônimo interpretado pelo próprio), ator e cineasta paulistano considerado o "pai" do terror nacional. Dirigiu filmes como À Meia-Noite Levarei Sua Alma, A Encarnação do Demônio e As Fábulas Negras.

público também. E, nos “filmes proibidos”, eu ia para o fundo do quintal, encostava a cara no muro para ouvir a trilha que vazava do cinema, onde eu não podia entrar porque não tinha idade. Qual é a esperança sua de que isso volte a acontecer? Ter muitos filmes brasileiros em todos os cinemas.

Milton Durski: Eu acho que eu entrei no cinema como cinéfilo e depois eu acabei virando um homem de negócios. Eu brinco que foi a melhor fase da minha vida quando eu entrei no cinema, que eu me descobri vendedor, eu me achei o melhor vendedor do mundo, porque eu vendi minha casa, meu carro, minha moto; vendi tudo que eu tinha para montar o cinema. Eu nunca digo que eu sou um dono de cinema, eu sou um vendedor que vende histórias e vendo pipoca no cinema. Depois fui aprendendo a ser um empresário, a entender esse negócio, entender esse *business*⁸⁴, arriscar e, graças a Deus e ao meu trabalho e ao mercado em si, também, consegui crescer. A gente dá umas derrapadas, volta. A cada dez anos o cinema muda muito, é muito rápido o formato que o cinema muda. Tem equipamento, tem som, a gente tem que estar estudando, tem que estar se aperfeiçoando e às vezes tem novo aplicativo, novo equipamento. Custa caro tudo isso, então eu digo que ou você entra para ser pequeno, por amor, e fica ali vivendo disso, pagando o colégio dos filhos, se alimentando, saindo do aluguel talvez, ou você vai para as cabeças, tenta crescer, vai buscar mercado, para que você faça disso uma forma de ganhar dinheiro para você abrir outro e mais outro cinema. Você não ficar dependendo de uma sala só; você vai errar, você vai acertar a programação. Eu penso da mesma forma que você: eu amava cinema, eu

⁸⁴ “Negócio”, em inglês.

adorava ir assistir aos filmes. Não importava para mim gênero, eu fui descobrindo depois, descobri ação, descobri Spielberg; eu era daquela época do “Steven Spielberg presents”⁸⁵, queria dizer que ele era mais importante do que o diretor, quando ele assinava o filme, você já ia com o pensamento de que o filme era um sucesso. Ele apresentava Robert Zemeckis⁸⁶, Joe Dante⁸⁷ e outros que surgiram na mesma época, praticamente criou uma escola. Eu ficava desesperado para que chegasse o domingo para poder ir para o centro, como a gente falava naquela época, para ir no Astor, no Lido, no Plaza assistir aos filmes. Queria assistir a O Exterminador do Futuro, ou a Comando para Matar, ou O Enigma da Pirâmide; eu queria consumir cinema.

Depois, o cinema passou pela briga do VHS; em seguida falaram que ele ia quebrar com o DVD – e acabou que o DVD quebrou com o *streaming*, não o cinema. Hoje, o *streaming* namora com o cinema. O sonho da Netflix é ter um cinema, como a Amazon, que comprou, agora, uma rede de cinema americana, e já, já o processo natural deles, vai ser o de se tornar um estúdio. Eles estão trabalhando agora com o dinheiro que ganharam com a pandemia. Se não errarem nos conteúdos, é bem provável que vão lançar mais filmes no cinema, vão querer ganhar o Oscar, como ganharam com Roma⁸⁸. Vão querer disputar mercado e acredito que se eles entrarem no mercado de distribuição vai ser bom para nós, porque eles vão vir com umas condições melhores, vir com exigências menores, para que a gente consiga ter mais conteúdo no cinema. Pode ser que eu consiga ter mais filme em Mafra, que eu consiga ter

⁸⁵ “Steven Spielberg apresenta”, em português.

⁸⁶ Cineasta estadunidense. Dirigiu filmes como a trilogia De Volta para o Futuro e Forrest Gump: O Contador de Histórias.

⁸⁷ Cineasta estadunidense. Dirigiu os filmes Piranha, Gremlins e Viagem Insólita.

⁸⁸ Filme de 2018 dirigido Alfonso Cuarón, uma produção original Netflix que chegou a ser exibida em salas de cinema, em sessões especiais, inclusive no Brasil.

mais filme em Campo Largo, que eu consiga ter mais filme na Fazenda Rio Grande, que eu consiga emprestar a minha sala para eventos, para filmes menores. E, com isso, fazer o que o Ulisses falou, chegar à melhor fase que a gente teve de *market share* de 30%, que já faz um bom tempinho, eu acho que mais de dez anos. Eu acho que é o único jeito de salvar o cinema nacional, também trazendo mais gente para o nosso negócio; mais gente que queira vir, estudar cinema, filmar cinema, aprender, querer fazer cinema, como uma corrente do bem.

Elson Faxina: De alguma maneira, o Milton já respondeu a minha dúvida. É que estamos sempre em busca de luzes sobre o que fazer, a gente sempre aponta nossos problemas, esse mercado bastante complicado para quem quer de fato fazer formação. É um pouco nessa linha. Em busca de luz, a gente quer sempre ouvir também quem está do outro lado. Você está do outro lado, lá na ponta, na exibição. Você vê alguma luz? O que poderíamos fazer em conjunto, quem está produzindo, quem está apoiando, quem está exibindo, para tentar mudar um pouco esse cenário? Eu penso que se a gente ficar aguardando que um dia o governo mude, o mercado mude por conta, é meio como acreditar em Papai Noel, em Coelhoinho da Páscoa, *etcétera*, porque eles vão sempre estar em uma posição confortável. Você visualiza alguma coisa que poderíamos nós, de um modo geral, nos juntarmos, darmos as mãos e pressionarmos e fazermos algum tipo de luta para mudarmos isso? Tem uma luz do seu lado? Nós estamos falando muito do nosso lado, mas queria ouvir o seu lado também.

Milton Durski: Eu lembro que quando eu abri o cinema, em 1999, eu acabei conhecendo o Paulo Munhoz, que dava aula, e a própria Saete Machado depois. Eles levavam muita excursão ao cinema. O pessoal tinha muita curiosidade em querer saber o que era a projeção. Hoje com YouTube, com esses canais digitais, a gente consegue visualizar de uma maneira mais fácil. Mas é melhor fazer uma aula em uma sala de cinema para você explicar como funciona. Por exemplo, levar o *Ulisses* [Galetto] para ele explicar que o canal de som do filme é direita, esquerda, centro, *subwoofer*⁸⁹, *surround*⁹⁰. Hoje ele pode ir lá no Jardim [das Américas], falar que eu tenho uma sala a laser com 32 canais. Com tudo isso, a pessoa fica “oh!”, “nossa!”, “é um laser!”, eu acho que é motivacional quando um professor debate isso – “olha, nós temos um exibidor local; ele abre as portas para a gente visitar”. Você pode levar essas crianças, jovens, estudantes da universidade para querer entender como enxergar cinema, porque eu sei que talvez esteja a anos-luz, para eles terem a condição financeira de abrir um cinema. Eu achava que o cinema era a coisa mais simples – era chegar, montar, comprar um DVD e passar, só depois fui enxergar que o mais caro do cinema é a projeção. Quando você chega e vê a projeção, fala “oh! Isso é projeção?”, aquilo toca no coração de quem gosta, de quem se diverte, de quem consome cinema. E eu imagino (nunca assisti à sua aula) que você passa amor, tem que passar, porque você não ia dar aula de cinema se você não amasse, porque cinema é uma coisa que ou você gosta ou você odeia, não tem meio termo. Eu me coloco à disposição para abrir uma

⁸⁹ *Subwoofer* é um tipo de transdutor usado para reproduzir um espectro audível denominado subgrave.

⁹⁰ *Surround* (“ao redor”) determina um padrão de som que visa a reproduzir áudio a partir de diferentes direções, criando um ambiente que envolve o espectador a fim de produzir uma experiência mais imersiva.

visita. Lembro que dei um curso, pelo SESI, para produtores e fui remunerado – eu acho que R\$ 1.200,00 –, eu ganhei para ir lá dar uma palestra, a Salete eu conheci lá, o Talício [Sirino]⁹¹, e eu gastei tudo pagando uma sessão para a plateia no IMAX⁹². Nunca vou esquecer disso, porque era no SESI do [bairro] Portão, a primeira eu fiz na sala e a segunda eu fiz no IMAX. Antes do almoço comprei uma sessão fechada do Kung Fu Panda, paguei do meu bolso com o que eu ganhei do SESI. A única exigência que eu fiz era que eu queria conhecer a projeção, levar os “meus alunos”, os meus espectadores, para conhecerem. Vocês precisavam ver a expressão de todos que estavam ali, e olha que eram do nosso mercado, eram pessoas do nosso meio, entre eles dois que já tinham ido no IMAX. Não sabiam como funcionava, que eram dois projetores ao mesmo tempo. Eles se sentiram deslumbrados com aquilo, proporcionar isso foi muito satisfatório, todos que foram ficaram embasbacados, ficaram assim: “isso é cinema? Isso que é IMAX?”. Muitos ficaram até o final dos créditos. É importante esse despertar da vontade de querer ver mais a fundo, de levar para uma filmagem, de levar eles para uma sala de cinema. Dessa forma fechar o ciclo, que é produção, distribuição e exibição. Eu acho que a ideia principal é essa: juntarmos os desejos, juntarmos as vontades de que o cinema venha a acontecer. É a minha ideia, um sonho, utopia, não sei. Mas eu acho que o trabalho como professor é despertar essa vontade de conhecer tudo, ver como é que esse negócio funciona. Como o Padilha falou, nos Estados Unidos Vingadores faz 10% e no resto do mundo faz 90%? Temos que entender isso!

⁹¹ Ator e cineasta paranaense. Produziu Curitiba Zero Grau e atuou em filmes como *Conexão Japão*, *Conexão Brasil* e *Franco no Trem do Medo*

⁹² *Imagem Maximum* é um formato de filme criado pela empresa canadense IMAX Corporation que tem a capacidade de mostrar imagens muito maiores em tamanho e resolução do que os sistemas convencionais de exibição de filmes.

Isso tem que ser estudado, não é possível que o brasileiro tenha tanto amor ao cinema americano. Talvez seja por causa do atual presidente, que ama tanto os Estados Unidos. Será que os brasileiros amam tanto os Estados Unidos?

Odair Rodrigues: Primeiro, você falou aqui sobre a reinvenção do cinema. E a gente está preocupado justamente com isso, porque você reinventa, essa questão do *drive-in* que já é uma indicação disso, mesmo durante a pandemia, de mostrar que há possibilidade de se ir ao cinema, adotando a velha fórmula do *drive-in*, o último que frequentei era em São Paulo, e na época, o que menos importava era o filme! Está voltando agora essa possibilidade de ter o *drive-in*, mas e pós pandemia? Gostaria de fazer essa pergunta direta para você, de como é que vocês estão pensando. Tenho certeza que estão pensando sobre isso e se já pode apontar alguma tendência, porque as pessoas estão ansiosas para se encontrar. É uma das coisas que as pessoas mais falam, estão torcendo, estão fazendo esforço (nem todo mundo, claro) para que a gente supere esse momento difícil – é a ansiedade pelo reencontro. E um dos locais do reencontro, sem sombra de dúvida, é voltar para o cinema. Eu acredito que a gente vai ter, pós pandemia, um *boom*. “Ah, legal, *Netflix* é joia, adoro! Mas eu quero mesmo é ir para o cinema. Quero ir lá comer pipoca, quero conversar. Dependendo do filme, assistir em silêncio; dependendo do filme, comer com aquele barulhão de pipoca mesmo!”. Então é isso: eu gostaria de saber como é que você pensa isso, como é que você aponta essa tendência, superado esse momento terrível que a gente está vivendo.

Milton Durski: Claro que sou suspeito para falar, mas essa expectativa sua eu não tento alimentá-la nas minhas noites de insônia, costume ficar acordado durante a madrugada, planejando o que fazer – incluindo a estratégia financeira de como sobreviver nesses quatro meses que nós vamos ficar fechados, com os custos altos. A gente criticava tanto o cinema de rua e eu fico feliz com o meu de Mafra, porque o cinema lá é nosso, o imóvel inclusive. E a gente está lá com os funcionários suspensos, a gente não tem aluguel, não tem custo, então é uma situação um pouco mais confortável. Eu não consigo ficar tão animado com a retomada. Eu acredito que a gente vai estar esperando um protocolo (já saíram quatro tipos de protocolos). A parte boa é que o cinema já está se programando para voltar em julho, era para ser agosto, antecipou mais treze dias. Agora tem cidades que vão retomar dia cinco, mas a gente está esperando em cima de protocolos – vão ser protocolos de saúde, protocolos disso, protocolos daquilo. A gente perde sono; à noite, não dorme. Apareceu essa oportunidade do *drive-in*, eu fiz um em Fazenda Rio Grande, com investimento nosso. Eu quis entender, achando que era só simplesmente pegar o cinema *indoor* e levar o cinema para *outdoor*, mas vi que não tem nada a ver isso, que o cinema *drive-in* é realmente para quem faz evento. Aqui a gente se associou à Planeta Brasil, que é a empresa da Pedreira [Paulo Leminski]. É absurdo o que a gente fez aqui; são mais algumas noites de sono perdidas para tentar viabilizar esse negócio, unir o cinema o evento e criar uma plataforma para tirar a pessoa de casa, para matar um pouquinho mais. Temos o *case* do [Restaurante] Madalosso, que também é um sucesso. Alguns já fecharam porque não queriam nem fazer pagamento de direitos

autorais e o cinema é extremamente taxado. O que não consigo entender são distribuidoras querendo ganhar mais do que na época de antes da pandemia. Fico desde às 7h da manhã trabalhando para tentar trazer o melhor, porque o meu negócio é “queimar milho”, como eu falei na nossa conversa, lá atrás, para a conta fechar. No meu caso, dos médios [exibidores], a gente trabalha para isso. A gente criou central de distribuição, porque a gente vai tentando entender o mercado e vai abrindo. Por exemplo, cinemas tinham dificuldade de encontrar a melhor pipoca, a gente abriu uma CD⁹³ para vender para eles e poder ganhar preço para comprar. A gente compra junto, hoje, para uns dez, doze cinemas, o melhor milho, a melhor pipoca, a melhor ação promocional; a gente compra baldes publicitários. E aí isso vai voltar muito mais fácil. Eu acredito que o preço do cinema é uma tendência a cair, porque é consumo de massa, tirando as salas VIPs, que geralmente são frequentadas por pessoas que estão com a situação financeira estável, e hoje se permitem ficar em casa e esperar o momento passar. Acredito que é esse pessoal que vai vir aqui, na Pedreira, me retribuir, um pouco, financeiramente. Eu quero voltar com meus projetos sociais, que eu acredito que vão ser dificultados, o nosso sonho do Projeto Escola provavelmente esse ano não vai ter, porque não tem como tirar mais as crianças da sala, tendo inclusive que repor aula e tudo mais. O Projeto Escola, eu trabalho nele com muito com amor, mas é um pagador de contas – meu mês de outubro fecha a conta graças ao Projeto Escola, você faz o bem sendo remunerado por isso. O meu é o mais barato, mas esse ano provavelmente eu não terei Projeto Escola, vai ser muito difícil algum professor querer tirar os alunos da escola, levar em um ônibus, querer fazer

⁹³ Central de distribuição.

uma aglomeração e correr o risco. Então esse ano ele não vai remunerar, os corporativos também vão ficar ausentes, eu acredito que a gente vai ter que viver da programação *blockbuster*, da programação que os estúdios vão disponibilizar para a gente em uma condição que já é sofrível, 50%, mas se eles deixarem flexibilizar a programação com outros conteúdos, misturar estúdios, para a gente ter mais conteúdo para ofertar, melhor, é uma chance de nós, pequenos, brigarmos com os grandes. Acredito que os grandes também vão jogar os preços lá para baixo, o que vai gerar uma curiosidade das pessoas quererem conhecer uma sala VIP, conhecer um cinema em um *shopping* melhor. Acho que esse mercado, esse ano, vai ser um mercado de estudo, de aprendizado. Eu vou tentar ser simpático com vocês, fazer meus videozinhos de dicas de cinema, vou tentar ser bonito, galã, para chegar no meu público de uma forma mais pessoal, para ele vir e entender que ele é importante no meu processo, é importante na minha continuidade, na minha vida. O Cineplus que já tinha planos, tinha sonhos para esse ano – a gente ia crescer – acabou fechando o Água Verde, porque a conta não fechou, a proprietária não foi muito simpática à negociação, é muito triste. Pretendemos abrir mais dois complexos – era um esse ano [2020] e um no ano que vem [2021] – e aí são cinemas maiores, de quatro e seis salas. O projeto de seis salas é muito parecido com o Jardim, mas com tecnologia moderna, que depende de dinheiro, depende de custo, depende de fazer o negócio acontecer; é um negócio grande. A gente também disponibiliza tempo e trabalho, trabalhar sempre foi o meu forte. Eu acho que sou o único dono de cinema que estou aqui, trabalhando nessa pandemia, estourando milho em evento, mas porque a gente ama o que faz, a gente gosta do que faz e a gente luta por cinema, a gente gosta de cinema. Eu estou falando isso: que eu estou começando de

novo, vai ser um novo *start* na minha vida. Eu tive três *starts* durante o cinema: o primeiro foi o mais difícil, que eu vendi tudo que eu tinha; o segundo foi na gripe H1N1, que eu perdi o Cine Portal Plaza e, agora, na pandemia de crise, na outra gripe, eu perdi o Água Verde. Então são, assim, sequelas que a gente tem que superar; é dor no coração que a gente sente. Fechar é como se perdesse um filho. Eu sofro muito quando eu não consigo atender um amigo ou atender um conhecido, quem me conhece sabe que eu sou muito mais coração do que razão. Eu tento aprender com os outros, eu estudo, eu observo, mas eu tento sempre ser uma pessoa humilde, para que nada suba à minha cabeça, para que as pessoas amem mais o Cineplus, que participem mais da programação, deem mais palpite. Quando escutar: “ah, eu gosto de rede tal”, fala “poxa, tem a nossa rede local, o cara é daqui o cara luta”. Me valorizem mesmo, não estou sendo egocêntrico aqui. Quero que vocês me valorizem como empresa, como formador de conteúdo, como empresa local. Eu estou me sentindo até importante aqui, então estou aberto a conversas sempre que quiserem. Acho que agora eu já falei demais, queria agradecer muito, de coração essa presença. Nada melhor do que aconteceu aqui hoje para a gente ver a dificuldade que é fazer cinema.

Salete Machado Sirino: Os realizadores que participam de editais do fundo setorial⁹⁴, por exemplo, precisam definir como primeira janela de exibição, a sala de cinema. No entanto, chegar nas salas de cinema, pressupõe todo um contato prévio com o circuito exibidor tão dependente, em termos econômicos, das grandes bilheterias dos *blockbusters*, o que torna árduo o

⁹⁴ Fundo Setorial do Audiovisual.

trabalho do realizador/distribuidor independente em conseguir o espaço de exibição para seus filmes. O que nos leva a refletir sobre a necessidade de fomentar, de forma efetiva, a etapa de exibição de filmes brasileiros, dada a relevância da difusão da cultura nacional. Então, é preciso encontrar um caminho que seja capaz de mudar essa colonização cultural, que existe e que já era criticada, na década de 1960, pelo nosso Glauber Rocha e por vários outros cineastas daquele período, o Cinema Novo. De 1960 para cá, mais de 60 anos se passaram e com a globalização da informação, essa colonização de mentes e corações aumenta e aliena as pessoas. Esse amor, essa entrega a essa simbologia norte-americana é um absurdo. Então, quando refletimos que ainda estamos nesse lugar de alienação, para nós educadores, pesquisadores, e todos os sujeitos do tripé: produção, distribuição e exibição, somos desafiados a buscar caminhos que possam contribuir com a mudança desta situação.

Edna Miranda: Eu queria agradecer imensamente esta oportunidade! Essa linguagem do cinema, para mim, é muito nova, porque eu sou da área de teatro. Eu achei bem interessante porque, como professora, posso levar essa conversa para a minha vida, no dia a dia, em uma sala de aula. Precisamos fazer essa discussão sobre formar espectador com as pessoas em sala de aula, é um momento interessante para trabalharmos o cinema e falar sobre todas essas questões, tanto na produção quanto na distribuição e exibição, momentos que eu achei interessantes.

Já comecei a ter outro olhar para o cinema brasileiro, quem não tem a formação, fica cultuando o cinema que não é brasileiro, e a partir do momento em que a gente é convidado para observar essa temática, passa a ver, analisar,

apreciar mais. Só se aprende essas coisas na prática mesmo: assistindo, comentando, conversando e entendendo um pouco sobre o cinema brasileiro.

Quando um menino sabe tudo sobre cinema estrangeiro, essa é a formação a qual ele teve acesso. Então quem errou, nesse momento me pergunto como professora. Talvez eu tenha errado por não saber, por não entender, é um *continuum* aí para a gente pensar. Como professora do estado, como leiga no cinema, eu acredito que foi de grande importância esse momento para mim – na minha formação de vida mesmo, profissional, de apreciadora. Obrigada!

Tânia dos Santos: Essa fala foi muito interessante, muito importante para mim, porque trouxe assuntos que eu realmente desconhecia detalhes. Eu achei genial a conversa com o Milton, porque, para mim, eu ia reclamar do preço da pipoca, que eu acho um absurdo. E agora eu estou achando que toda vez que eu for ao cinema eu vou comprar a pipoca por causa do Milton. No Jardim das Américas, o Milton oferece uma sessão noturna, das 21h de filmes dublados – o que eu achava lastimável, porque eu gosto mesmo do som original. Adoro ver filme com seu som original, com a língua do país em que ele foi feito e tudo o mais – e, na primeira vez eu fui, eu achei aquilo muito estranho: sessão lotada! Mas de jovens, e daí eu perguntei sobre isso para alguns que estavam próximos e eles responderam: “é que às vezes a gente perde muito tempo vendo a legenda e não consegue prestar atenção na cena, perde algum lance”. Ficou explicado. Mas, para mim, em especial, é a oportunidade que eu tenho de levar a minha filha, que tem 35 anos, a assistir a filmes que não sejam os infantis, porque até pouco tempo atrás ela só podia assistir aos filmes infantis, que eram dublados. Achei muito legal, para mim

foi uma oportunidade maravilhosa. Normalmente não temos noção de como é essa coisa da distribuição, a pressão dessas grandes corporações, do “cinemão” que a gente diz. Realmente, não é fácil brigar com tubarão. O Milton é um apaixonado pelo cinema; a gente viu que é uma pessoa emotiva, uma pessoa bastante sensível, e que faz a coisa com muito amor.

Sou professora dos ensinos Médio e Fundamental, em Pinhais, onde não tem sala de cinema. Até bem pouco tempo atrás, a sala de cinema mais próxima era a do Milton no Jardim das Américas. Várias vezes durante o ano a gente leva alunos, turmas inteiras, com algum transporte, e sempre aconteceu de a gente chegar lá no cinema do Milton e um aluno não ter trazido dinheiro, mas todo mundo entrava, sempre era muito bem recebido, a equipe dele é maravilhosa. Às vezes ficávamos preocupados porque alguns alunos não tinham condições de comprar pipoca ou refrigerante, mas eles nunca deixaram que um aluno ficasse sem porque não pagou, era muito bacana. E para a meninada de Pinhais, o Projeto Escola é a única oportunidade que eles têm de sair com os amigos, de ir fazer um passeio ao *shopping* e assistir a um filme. Pinhais tem o festival de cinema, que a cada ano está mais procurado, aparecendo coisas mais interessantes, muita gente legal de Curitiba está participando do festival, levando filmes lá. Eu aproveito as semanas do festival, eu saio com meus alunos todos os dias, dá a impressão de que eu vou passear, mas é que a cada dia eu levo uma turma diferente para assistir a um filme do festival. Então é legal saber como é que funciona, todo esse esquema que tem, o custo para se ter uma sala de cinema, toda essa correria que envolve essas pessoas todas, e agora ver essa situação toda da pandemia, como está complicado para essa área cultural, para a área artística. Me emocionei, também, vendo-o emocionado, sobre essa certeza que a gente não tem de

quando vamos voltar e tal, mas esperança a gente tem que ter e acreditar. Então, eu acho que foi muito legal!

Isabel Oliveira: Eu confesso que termino, hoje, um pouco triste, porque me parece que a gente não está falando somente de cinema brasileiro, a gente está falando de um projeto de nação; a gente está falando da cultura, de um modo geral, e ao mesmo tempo de um projeto de nação. Eu sou do teatro e sempre tenho muita dificuldade em pensar a obra como produto, mas a obra é um produto. Tê-la como produto nos compromete, também, com algumas condições e eu fico pensando que esse projeto de nação só é possível se nós tivermos políticas públicas que nos deem condições de nos articularmos nesse lugar. E, hoje, eu fico me questionando o quanto o nosso projeto de nação é efetivo, o quanto essas políticas públicas reverberam na sociedade, o quanto elas realmente chegam e o quanto, o tempo todo, esse sistema boicota as nossas produções, as nossas subjetividades, e o quanto de tempo nós vamos precisar, ainda, nessa luta, para que a gente consiga ter um projeto de nação mais solidário ou mais inclusivo. Enfim, eu fiquei um pouco angustiada. O ano passado eu levei um grupo de alunos (eu trabalho no Parolin, eu trabalho com Ensino Fundamental I) e tive a oportunidade, também, de levá-los ao Cine Água Verde com o Projeto Escola. Lindo! As crianças entrando em uma sala de cinema, uma sessão só para elas, mas eu também deixei aberto para que elas fizessem a escolha do filme – até porque, para muitas, eu sabia que era um primeiro contato com o cinema –, mas aí também a gente acaba se vendo reproduzindo modelos. Foi muito importante, mas me deixa um pouco angustiada.

Salete Machado Sirino: Edna, sua fala é desafiadora: “nossa, então esse estudante que tem uma formação, como o Faxina colocou, de um cinema da Inglaterra. Será que fui eu, como educadora?”. Então, se a gente pensar que está trabalhando com cinema brasileiro na escola, é fazer isso – a gente vai falar da importância dos estudos culturais, dessas classes excluídas que a gente tem, que os estudos culturais, por meio de “n” expressões artísticas, colocam como protagonistas sujeitos que estavam excluídos. A gente fica com vários patamares para se colocar nesse lugar. É importante falar que aquilo que nos causa estranhamento, aquilo que nos tira do chão – aquilo que a Isabel disse – “estou saindo angustiada”, foi aquilo que fez em nós a diferença.

Quando você traz isso, “a gente sai daqui um pouco angustiada”, a gente sai daqui refletindo. A aula fez o que se propôs. Coloca tudo isso em xeque e nos convida a refletir. Nós vivemos um ambiente político muito sério: a educação desde 2016 tem sofrido ataques absurdos, a arte, a filosofia, a sociologia, vários segmentos que nos fazem pensar e refletir estão sob ataque.

A arte e a cultura são essenciais para a transformação social, precisamos defender políticas públicas efetivas para a democratização de acesso para a produção artística-cultural. O cinema é um grande aliado na formação cultural e o cinema na escola pode ser uma oportunidade aos realizadores audiovisuais de atuar na formação de público para a cinematografia brasileira.

A arte e a cultura são grandes aliadas da educação.

Obrigada, Milton e a todas e todos que nesta tarde, contribuíram, com esta emocionante vivência.

Rodrigo Janiszewski: Eu quero primeiramente agradecer por essa oportunidade. Eu também não sabia como funcionava essa coisa da exibição e, se você for pensar bem, talvez esse seja o setor mais prejudicado no processo todo, em termos financeiros. Então, realmente é até de se pensar em pagar um pouquinho mais caro na pipoca! Mas tudo bem... É uma coisa a se pensar também: valorizar o cinema dele [Milton], que é um cinema local, um exibidor local. Muito legal. Foi tudo muito positivo. Só quero deixar aqui o meu eterno agradecimento!

POSFÁCIO

Uma historiografia dialógica do Cinema Brasileiro

Odair Rodrigues

**UMA HISTORIOGRAFIA DIALÓGICA
DO CINEMA BRASILEIRO**

ODAIR RODRIGUES

A proposta deste livro consiste em oferecer ao leitor o acesso à vivência e aos conhecimentos proporcionados por importantes personalidades de áreas fundamentais do cinema brasileiro. Em sua constituição, aproxima-se de um filme documentário, por seu tom testemunhal e sua organização dialógica composta por olhares diversificados a partir de um cenário proposto, em que o leitor pode adentrar em uma discussão mais profunda, aliando a oralidade à linguagem acadêmica.

O Seminário Avançado Cinema Brasileiro em Foco, promovido pelo PPG-Artes/UNESPAR, marca sua importância na historiografia da pesquisa paranaense e brasileira considerando os seguintes fatores: a aparente situação paradoxal de aumento da demanda por audiovisual em um momento de retração da produção devido às medidas de segurança na pandemia de Covid-19; e o contexto em que arte e cultura sofreram perdas significativas e acentuaram-se dificuldades de interlocução com setores pertinentes à área.

Para além dessas questões, os diálogos ocorridos possibilitaram uma ampla visão sobre as estratégias de resistência do cinema brasileiro no cenário pandêmico, sob uma conjuntura política que não lhe favorece.

As contribuições dos palestrantes Manoel Rangel, Cláudia Natividade, Milton Durski, dos professores Salete Machado Sirino (UNESPAR), Marília Franco (USP), Acir Dias (UNIOESTE), Ulisses Galetto (UNESPAR), Elson

Faxina (UFPR) e reflexões preciosas de realizadores paranaenses e mestrandos, dialogaram no sentido de diagnosticar e apontar perspectivas da produção, distribuição e exibição do cinema brasileiro naquele momento de grande adversidade para a sociedade.

No capítulo I, Políticas Públicas para o Cinema Brasileiro, com Manoel Rangel, o leitor se depara com um recorte da história do cinema brasileiro e sua relação com o Estado por meio das legislações e movimentos, nem sempre harmoniosos, do setor cinematográfico e políticas governamentais de fomento na área. Esse diálogo se dá entre o mais longo (até o momento) e representativo gestor da Agência Nacional do Cinema, a academia e realizadores audiovisuais. Manoel Rangel revela aspectos das políticas públicas para o cinema brasileiro que extrapolam o financiamento e passam por planejamento de expansão mercadológica, nacional e internacionalmente, formação de plateia, preservação e incentivo à difusão da produção artística da área. Em sua fala, fica evidente que o desenvolvimento do setor cinematográfico, ainda que tenha uma carga artístico-cultural, precisa levar em conta o público e uma qualidade determinada historicamente por agentes produtores, distribuidores e exibidores que dependem dele.

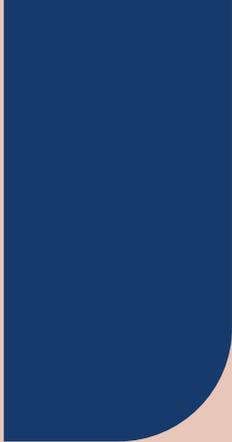
No capítulo II, a professora e produtora Cláudia da Natividade, em Mulheres na produção do Cinema Brasileiro, faz uma profunda análise da situação do cinema e audiovisual durante o momento pandêmico. Cláudia nos coloca diante das dificuldades e da criatividade de produtoras e produtores do cinema brasileiro em um momento de altíssimo consumo de audiovisual via streaming em simultaneidade com a necessidade de preservação de vidas diante de uma pandemia desconhecida mundialmente. A produtora apresenta um recorte sobre a atuação das produtoras brasileiras,

discorre sobre as etapas da produção com detalhes nem sempre encontrados em publicações especializadas. No diálogo, traz a adoção de novos protocolos adotados pelas equipes devido à pandemia de COVID-19 e outros a serem testados para garantir agilidade e segurança no set.

No capítulo III, o exibidor Milton Durski em *Distribuição e Exibição do Cinema* traz muita informação e reflexões para o que talvez sejam as áreas mais desconhecidas do cinema brasileiro. Além do importante relato das condições da distribuição e exibição daquele contexto, sua explanação, por várias vezes, destaca que o produto audiovisual tem objetivo financeiro, comercial e, portanto, precisa ser pensado para um público consumidor. Durski também sugere uma “reinvenção” do cinema ao pensar nos ciclos de distribuição e exibição do cinema. Desvela como é parte da operação do mercado internacional de distribuição e como se dá a programação semanal de exibição que pode determinar o sucesso ou fracasso de um filme no circuito comercial.

Cada um dos palestrantes também respondeu a questões que estão nas pautas sociais e do cinema - como racismo, acessibilidade, machismo, parâmetros de qualidade do produto cinematográfico, protagonismo da ANCINE, discussões entre a academia e os realizadores, entre outros.

Não é exagero dizer que o caráter deste livro situa o leitor, de forma crítica, no passado, no presente e nas possibilidades de futuro do cinema brasileiro em uma historiografia dialógica para consultas acadêmicas, mas também acessível a profissionais e a amantes da arte cinematográfica.



SOBRE A ORGANIZADORA



SALETE PAULINA MACHADO SIRINO

É doutora e mestra em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná; Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; Especialista em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná; Especialista em Tradução e Graduada em Letras pela Universidade Paranaense.

Na área da Educação, atua nos seguintes temas: Cinema Brasileiro, Cinema e Educação, Literatura e Cinema, Produção Audiovisual, Produção Cultural. Suas pesquisas e orientações de Iniciação Científica, Trabalhos de Conclusão de curso de graduação, *lato sensu* e dissertações de mestrado abarcam, especialmente, estudos sobre o Cinema Brasileiro, resultando em publicações de artigos, capítulos de livros, organizações de dossiês de periódicos e de livros.

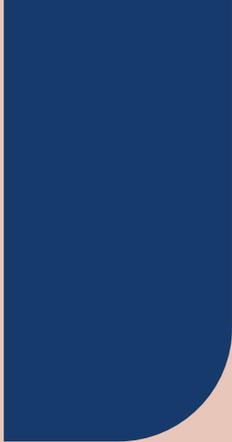
Na área do cinema atua em: roteiro, direção e produção de filmes em película 35mm, 16mm e digital, nas categorias de curta, média e longa-metragem, tendo em seu currículo a participação em treze filmes, finalizados e lançados, dentre eles: *A Tímida Luz de Vela das Últimas Esperanças* (coadaptação de texto teatral para roteiro de cinema e codireção); *Curitiba Zero Grau* (direção de produção); *Estrada do Colono* (roteiro e direção); *Operação Paraguai* (roteiro); *Travessias* (roteiro e direção).



Na Unespar/Campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná atuou como: Diretora Geral 2019/2020; Diretora do Centro de Artes, gestões 2014/2016 e 2016/2018; Coordenadora do grupo de trabalho que atuou na elaboração, submissão junto à CAPES e implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado Profissional; docente do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Artes.

Organizadora, em parceria com Fabio Francener Pinheiro, do livro *Cinema Brasileiro na Escola: pra começo de conversa* (2014), prefácio de autoria do saudoso escritor e crítico de cinema, José Carlos Avellar. Organizadora, em parceria com Acir Dias da Silva, do livro *Cinema Brasileiro e Educação* (2018). Presidente da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná - AVEC, gestões 2010/2012, 2012/2014.

Atualmente, é Reitora da Universidade Estadual do Paraná, gestão 2021 a 2024. Integra o CRUEP - Conselho de Reitores das Universidades Públicas Estaduais do Paraná, colegiado composto pelos representantes das instituições estaduais de ensino superior do Paraná. Integra a APIESP - Associação Paranaense das Instituições de Ensino Superior Público, instituição que reúne as sete universidades públicas estaduais do Paraná. Integra a ABRUEM - Associação Brasileira dos Reitores das Universidades Estaduais e Municipais, que reúne universidades e centros universitários estaduais e municipais públicos brasileiros.



SOBRE OS **AUTORES**



MANOEL RANGEL

É cineasta formado pela Universidade de São Paulo - USP. Produtor e diretor da SUL Audiovisual, empresa dedicada a estratégia regulatória, análise de mercado, produção e distribuição de obras audiovisuais. Coordena a área de Cinema e TV da Paranoid Filmes. Foi Diretor Presidente da Agência Nacional do Cinema - ANCINE, de dezembro de 2006 a maio de 2017. Liderou o trabalho de formulação e aprovação da Lei 11.437/2006, que criou o Fundo Setorial do Audiovisual e instituiu outras medidas de fortalecimento ao cinema e ao audiovisual; da Lei 12.485/2011, que estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de obras audiovisuais brasileiras pelas TVs por assinatura; da Lei 12.599/2012, que criou o Programa Cinema mais Perto de Você; e lançou, em 2014, o Programa Brasil de Todas as Telas. Entre fevereiro de 2003 e maio de 2005 foi Assessor Especial do Ministro da Cultura Gilberto Gil e do Secretário do Audiovisual, Orlando Senna. Foi ainda Secretário Executivo da Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas - CAACI, de junho de 2011 a maio de 2017. A frente da CAACI implantou o Ibermedia TV, programa que exibiu por vários anos 52 filmes ibero-americanos nas televisões públicas da América Latina, e o Pantalla CACI, plataforma de Vídeo por Demanda que disponibiliza mais de 200 filmes e documentários de todos os países ibero-americanos. A CAACI gere ainda o programa de cooperação e coproduções Ibermedia, realizou o DOCTV América Latina e manteve por muitos anos observatório Ibero-americano do Audiovisual



CLÁUDIA DA NATIVIDADE

Mestre em Ciências Sociais e Políticas pela Universidade Federal do Paraná, sócia-gerente da Zencrane Filmes e professora do curso do Curso de Especialização em Cinema na Universidade Estadual do Paraná. Produtora audiovisual dos premiados filmes de longa-metragem *Corpos Celestes*, *Estômago*, *Mundo Cão*, *Abestalhados 2* e outras produções distribuídas nacional e internacionalmente, acumula em seu currículo uma centena de prêmios em festivais nacionais e internacionais relevantes, como os de Rotterdam, Biarritz, Raindance, Funchal, Valladolid, entre outros. Ganhou ainda o prêmio máximo da cinematografia nacional – o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – com o filme *Estômago*. Seus filmes foram distribuídos em 26 países, em salas de cinema, mercado televisivo, VOD e streaming. Atualmente Cláudia trabalha na finalização de *Estômago 2*, na produção de *Dr. Mostro*, coproduzida pela Paramount Pictures e na produção executiva de *Traição Entre Amigas* do premiado director Bruno Barreto



MILTON DURSKI

É formado em Administração de Empresas pela Universidade Positivo. É diretor e programador da Rede Cineplus, a qual conta com cinco complexos de exibição no Paraná e um em Santa Catarina, São dezessete salas de cinema, alcançando o 28º lugar no ranking nacional de público. Atua no ramo cinematográfico da área de exibição desde 1999, com destaque para atuação junto às distribuidoras para a programação de diversas salas de cinema do Paraná e de Santa Catarina.

ODAIR RODRIGUES

Graduado em Linguística pela Universidade de São Paulo; Mestre em Artes pelo PPG-Artes/UNESPAR no campo dos estudos em cinema e educação, professor de Literatura na Rede Pública do Paraná, fotógrafo de movimentos sociais, assina direção de produção do longa metragem "Franco e o trem do medo", de Salete Machado, roteiro e direção dos curtas "A pesquisa", "Preâmbulo para amar a rua", "8 Quadras", "Retrato falado", "Gritos da memória" e "Solombra: sol e sombra", coordena projetos de produção audiovisual no espaço escolar. Autor do artigo *Possibilidades filmicas do corpo com deficiência* publicado pela *Revista Científica de Artes da UNESPAR*. Dissertação: *Audiodisualidades e corpos dialógicos: produção de cinema no espaço escolar*. No campo do ensino, aplica teorias e práticas de Cinema e Educação por entender que o aprendizado se faz pelo corpo. No campo do cinema, atua como realizador (roteirista, direção) por meio da OJU Produções Audiovisuais.





SYNTAGMA