



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil

Karine Santos Ruy¹

¹ *Doutoranda em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação. Mestre em Comunicação Social pela mesma instituição. Tem Especialização em Estudos do Jornalismo e Mídia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo, pela Universidade de Passo Fundo. Pesquisa temas ligados à economia da cultura, indústrias culturais contemporâneas e mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo.*

e-mail: karineruy@gmail.com

Resumo

Este artigo aborda a temática do cinema de baixo orçamento brasileiro a partir da ótica da economia do cinema, investigando questões de ordem metodológica e também conceitual. Para tanto, o trabalho se divide em dois momentos: a realização de um mapeamento das políticas públicas de fomento ao cinema para verificar como os filmes “BO” são contemplados por elas e uma breve análise da produção e da circulação do longa-metragem *Castanha* (2014), filme de estreia do diretor gaúcho Davi Pretto.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Economia do cinema; Baixo orçamento; Produção cinematográfica.

Abstract

This paper discusses the topic of Brazilian low-budget film-making based on the viewpoint of the film industry economy, investigating issues of both a methodological and conceptual order. As such, the study is divided into two branches: firstly, public policies aimed at developing film-making are mapped to help understand how low-budget films are incorporated. This is followed by a brief analysis of the production and circulation of the feature film "Castanha" (2014), the debut film of Rio Grande do Sul-based director Davi Pretto.

Keywords: Brazilian cinema; Cinema economics; Low budget; Film production.

Baixo orçamento – Notas introdutórias sobre uma problemática complexa

A temática do cinema de baixo orçamento envolve um exercício complexo de delimitação de parâmetros dentro do campo da economia do cinema. Isso porque estamos tratando de um objeto cuja conceituação só existe quando colocado em perspectiva a outras realidades de produção audiovisual. Ou seja, a definição do que é baixo orçamento depende do contexto do mercado cinematográfico onde cada filme é realizado. Em outras palavras, o entendimento de cinema de baixo orçamento no Brasil e nos Estados Unidos, por exemplo, se baseia em parâmetros distintos, atrelados às condicionantes de produção de cada local.

Assim, deve-se reconhecer que o estudo do cinema de baixo orçamento impõe em primeiro lugar um desafio metodológico. Afinal, estamos abordando custos de produção que não são publicizados de forma sistemática. O conhecimento dos aspectos econômicos da produção dos filmes depende das informações disponibilizadas pelos realizadores, seja por meio de entrevistas diretas feitas pelo pesquisador interessado no tema ou no acesso a outras fontes sobre o assunto, como reportagens. Outra dificuldade diz respeito ao próprio controle das informações sobre a economia da produção do filme por parte dos produtores. A realização de um mapeamento sobre a maneira como os recursos disponibilizados foram gastos e o valor das parcerias estabelecidas, por exemplo, só é possível quando houve por parte dos realizadores a observação e o registro dessas questões no desenvolvimento dos filmes.

A atenção a essas condições não deve ser tomada como um impeditivo para pesquisa sobre cinema de baixo orçamento. Ao contrário, constituem importantes indicativos sobre a realidade desse modelo de produção, formatado por novas lógicas e arranjos produtivos. Além disso, é possível encontrar outros caminhos para trazer o objeto “cinema de baixo orçamento” da esfera da subjetividade (“baixo orçamento em relação a quê”? “baixo orçamento em que lugar”?) para a materialidade do universo empírico, tão necessária quando o tema é mercado cinematográfico. Como veremos no decorrer deste trabalho, as próprias políticas de fomento podem fornecer pistas sobre os modelos econômicos dos filmes

realizados no país.

Uma pesquisa sobre cinema de baixo orçamento se depara com uma série de conceitos que, em comum, demonstram o interesse de apreender teoricamente os filmes realizados na contramão do sistema industrial. Cinema de guerrilha, cinema de borda, cinema de garagem, cinema independente são alguns dos termos que parecem, num primeiro momento, falar o mesmo de um objeto em comum. Contudo, entendemos nesse estudo que, apesar de o cinema de baixo orçamento compartilhar algumas características trazidas por esses conceitos, esses termos não são sinônimos e não devem ser empregados indevidamente sem observarem-se as especificidades do modelo de prática fílmica a que cada um se refere.

Um dos conceitos mais interligados, o termo cinema independente, traz a noção de oposição a um sistema predominante. Entretanto, o conceito de independente, para ser válido, perpassa uma série de condições além da dicotomia sistema – contrassistema. Refletindo sobre o significado da expressão, que diz respeito à possibilidade de autonomia em relação à ordem social, econômica cultural e simbólica, Creton conclui que a independência absoluta é uma ficção:

A relação no mundo é de interdependência, cada um com um poder de influência. A questão essencial que permanece a porta da sua natureza são o grau e as modalidades retidas por cada um para exercê-la, para resistir. A independência revela mais o mito, a questão a tratar no mundo concreto é de reconhecer o jogo das dependências, julgar, escolher, administrar. (CRETON, 1998, p. 11, tradução nossa).

A partir da advertência dos limites carregados pela expressão, o que pode ser investigado no panorama das práticas cinematográficas são graus de independência, modos e formas que, em alguma(s) instância(s), desconectam o filme dos padrões usuais. É na imprensa especializada dos Estados Unidos que começa a difusão da categoria “cinema independente”, sempre com polêmicas em torno da abrangência do conceito. Em artigo publicado na *American Film* em 1981, Annette Insdorf defendeu como independente as obras não comerciais e que compartilhassem elementos dos filmes de arte. Em publicação mais recente, ela reafirma seu ponto de vista sobre a influência do cinema de autor e do estilo

européu na concepção de cinema independente. Como exemplo cita *Nother Lighths*, filme dirigido por John Hanson e Rob Nilson premiado com a Câmera de Ouro no Festival de Cannes em 1979. Os diretores chegaram a iniciar uma negociação com alguns estúdios sobre a produção do filme, mas optaram por não seguir adiante para garantir o controle artístico da obra.

O que distingue *Nother Lighths* e numerosas outras independentes de recursos dos produtos de Hollywood é a combinação de elementos tais como elenco, estilo cinematográfico, e visão social ou moral. Confrontando grandes estrelas com novos rostos, grandes negociações com telas íntimas, grandes estúdios com autenticidade regional, esses cineastas tratam preocupações americanas com estilo europeu. Na sua escolha de forma e métodos de trabalho, na sua urgência por registrar assuntos raramente vistos em filmes comerciais, esses diretores politicamente sensíveis e geograficamente enraizados resistem às prioridades e potencial de absorção de Hollywood. (INSDORF, 2005, p. 29, tradução nossa).

Ao procurarmos na historiografia do cinema brasileiro os principais momentos de reflexão e de prática de cinema independente – levando sempre em consideração estarmos usando um conceito amplo e repleto de nuances –, as discussões mais férteis com as quais nos depararemos remontam às décadas de 1950 e 1960. Entre as pesquisas sobre o assunto, destaca-se o *ensaio O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*, de Maria Rita Galvão, publicado em 1980 nos Cadernos de Cinema da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo. O trabalho fazia parte de uma pesquisa realizada pela autora para a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo e também da tese de doutorado *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, orientada por Paulo Emílio Salles Gomes, na Universidade de São Paulo.

O que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu

esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade”. (GALVÃO, 1980, p. 14).

Na revisão em torno do trabalho de Maria Rita Galvão, presente na tese de Luis Alberto Rocha Melo (2011), verifica-se que também no Brasil o cinema independente irá se consolidar como uma alternativa à experiência de industrialização. Essa, por sua vez, ocorreu em três momentos distintos e com características específicas: a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz. Fundada no Rio de Janeiro em 1930 por Adhemar Gonzaga, a Cinédia foi a primeira produtora cinematográfica brasileira com organização empresarial e pretensão de produção fílmica contínua nos moldes industriais (GALVÃO; SOUZA, 1987, p. 52-53). Também no Rio de Janeiro, a Atlântida Cinematográfica foi criada em 1941 por Moacyr Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Até 1962, quando interrompeu suas atividades, a Atlântida produziu 66 filmes, incluindo comédias estreladas por Oscarito e Grande Otelo.

Para o pesquisador, contudo, é somente a experiência paulista da Vera Cruz que irá consolidar uma prática cinematográfica industrial no país, ao mesmo tempo em que desloca o eixo da produção do Rio de Janeiro para São Paulo. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz surge em 1949 e se firma como a principal incursão brasileira na prática de um cinema industrial, entendido como o modelo praticado pelos estúdios dos Estados Unidos.

Maria Rita Galvão (1981, p. 20) percebe na criação da Vera Cruz o reflexo do clima social e artístico da época: “A passagem dos anos 40 para os 50 é um momento de ‘balanços gerais’ da cultura”. Analisando o contexto cultural em que se dá a criação da companhia, a autora destaca a efervescência do movimento cineclubista em São Paulo – trazendo à cena paulistana produções que não chegavam ao circuito exibidor tradicional – e o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948. Entretanto, a Companhia mostrou-se tanto desconectada quanto desinteressada pelos problemas do cinema brasileiro na época:



É sintomático o fato de que a Vera Cruz, quando surge, não reivindica absolutamente nada: ela é auto-suficiente. Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a companhia tem tudo isso. A idéia de que fazer um filme é apenas chegar à metade do problema, de que, terminado o filme, é então que começam os problemas realmente graves, não ocorreria a ninguém. (GALVÃO, 1981, p. 53).

É justamente a concretização da experiência industrial – e suas falhas em se adaptar à realidade cultural brasileira – que irá suscitar a prática de um cinema independente realmente significativo e que pela primeira vez emerge de forma atrelada a um conjunto de questões de ordem econômica, cultural e política do país. (MELO, 2011, p. 57). Como ilustração do modelo de cinema independente que passa a ser realizado no Brasil, podemos citar a trajetória de Moacyr Fenelon após sua renúncia ao cargo de diretor-superintendente da Atlântida Cinematográfica, em dezembro de 1947. Além do sistema associativo de produção, caracteriza o trabalho de Fenelon, e de outros produtores independentes do período, o financiamento de filmes através do sistema de cotas, possivelmente um dos pontos mais polêmicos na relação com as empresas reconhecidas como expoentes da indústria cinematográfica local. O depoimento abaixo, retirado de uma entrevista de Fenelon ao jornal Folha da Manhã em 1949, aborda o funcionamento desse modelo de investimento na produção cinematográfica nacional.

Evidentemente o produtor cinematográfico brasileiro, perseguido por tantos problemas e angústias, não dispõe de numerário suficiente para executar às suas expensas, o projeto. Que faz então? Não pode apelar por um ou meia dúzia de capitalistas, de vez que, até o momento, o capital “grosso” não se interessou completamente pelo filme nacional. Em face de tudo isso, só resta ao produtor o recurso, hoje sobejamente conhecido, de desmembrar o custo da produção em cotas de Cr\$ 10.000,00 – setenta, cem ou quantas necessárias – cotas que são colocadas entre pessoas amigas e que têm fé no cinema brasileiro. (FENELON apud MELO, 2011, p. 171).

O que deve ser ressaltado nesse ponto da historiografia do cinema brasileiro é a relação entre o ambiente criado pelas empresas que adotam o modelo



cinematográfico industrial e a politização do setor. Esclarecendo, o surgimento da indústria e a atuação dos independentes permeiam a consolidação de um pensamento sobre o cinema realizado no país – ou, melhor, sobre a necessidade de se pensar o cinema nacional. A partir da década de 1950, percebe-se a intensificação da organização do setor em busca de estratégias para qualificar o filme brasileiro – tanto em termos de conteúdo quanto de presença no circuito exibidor. Entre os pontos de debate levantados pelo movimento, ganham eco a questão da concorrência com o filme estrangeiro no mercado, o papel ideológico da produção local e a necessidade de regulação do mercado como um mecanismo protecionista para o cinema nacional. Adiante, quando abordarmos a discussão sobre o painel contemporâneo das políticas públicas para o cinema brasileiro, veremos como essas questões que começaram a ser delineadas há mais de cinquenta anos não foram completamente superadas, e sim atualizadas diante das novas condicionantes culturais, econômicas e tecnológicas do mercado cinematográfico nacional.

A conceituação de cinema independente também pode ser feita a partir do entendimento apresentado pelo ambiente regulador da atividade cinematográfica. No caso do Brasil, a definição aparece na instrução normativa nº 91, da Ancine, de 01 de dezembro de 2010, onde se lê:

Para fins de classificação conforme o inciso III do caput, considera-se produtora brasileira independente a empresa que produza conteúdo audiovisual e que atenda às seguintes condições, cumulativamente:

I - ser constituída sob as leis brasileiras;

II - ter sede e administração no País;

III - ter 70% (setenta por cento) do capital total e votante sob titularidade, direta ou indireta, de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos;

IV - ter a gestão das atividades da empresa e a responsabilidade editorial sobre os conteúdos produzidos exercidas privativamente por brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos.

V - não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens;

VI - não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos;

VII - não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos.

Ou seja, segundo o entendimento legal são critérios definidores de uma produtora audiovisual independente a nacionalidade brasileira em sua constituição, administração e, sobretudo, no controle do capital financeiro. Em “Cinemas independentes: Cartografias para um fenômeno audiovisual global”, encontramos uma importante atualização sobre essa discussão a partir dos componentes que vem reconfigurar o mercado cinematográfico brasileiro nas duas últimas décadas – com especial atenção ao fenômeno da Globo Filmes na coprodução de filmes nacionais. (SUPPIA, 2013).

O panorama atual do audiovisual brasileiro, amplamente baseado em leis de incentivo, sugere uma “independência compulsória” a todo e qualquer cineasta, mas talvez apenas em tese e aparentemente. O advento da Globo Filmes, o fenômeno das coproduções internacionais e dos acordos de distribuição com subsidiárias das majors americanas, o avanço das parcerias cinema-televisão e novas regulamentações que ampliam a absorção de conteúdo audiovisual nacional pelas TVs a cabo são todos fatores que recobram ou redimensionam a atualidade do debate em torno do cinema independente no Brasil. (SUPPIA, 2013, p. 15).

Ao mesmo tempo, a efervescência desses conceitos, seja em estudos acadêmicos e em livros, seja em festivais, demonstra um esforço em compreender certo fenômeno contemporâneo do cinema brasileiro: a inovação e a diferenciação artística estariam muito mais nos filmes realizados na oposição do sistema cinematográfico dominante. Aumont (2012) oferece algumas pistas sobre o cinema que não se enquadra nos modelos de produção tradicionais.

Entre Hollywood, seus derivados e concorrentes, por um lado, e as bricolagens mais ou menos “feitas em casa” de cineastas cuja produção às vezes se avizinha do cinema particular (é o caso de muitos “experimentais”), existem as pequenas empresas artesanais, as de cineastas-produtores que, para cada novo filme, devem buscar, ao mesmo tempo, o material intelectual e artístico e os meios econômicos e institucionais. (AUMONT, 2012, p. 161).

Os filmes contemporâneos concebidos no modo de produção artesanal, tal qual define Aumont, realizados por uma nova geração de cineastas e que vêm ganhando destaque no panorama de festivais, receberam, a partir da crítica especializada, a definição de “novíssimo cinema brasileiro”. A nomenclatura, hoje difundida em mostras e mesas de debates pelo país – o Novíssimo cinema brasileiro, realizado pelo Cinema da USP Paulo Emílio (Cinusp), chegou a sua terceira edição em 2014 e a sessão Cinema Novíssimo, criada no Rio de Janeiro, deu origem à Semana dos Realizadores, já na sexta edição – também foi fecundada na Mostra de Cinema de Tiradentes, constantemente apontada como o berço dessa nova geração de realizadores. Apontada, mas também autorreferenciada em tal papel, como demonstra a abertura do release divulgado à imprensa em 2011, no encerramento da 14ª edição do evento: “O Novíssimo Cinema Brasileiro, que sempre teve na Mostra de Cinema de Tiradentes sua principal vitrine e ponto de encontro, mostrou uma vez mais seu imenso vigor nesta 14ª edição do evento [...]”. Para Oliveira (2014), a tentativa de uma nova categorização da produção cinematográfica brasileira traz os riscos comuns ao emprego de qualquer rótulo no campo artístico.

O uso da etiqueta “novíssimo” cinema, no entanto, não é visto como adequado por muitos realizadores e críticos, já que há uma hesitação em consolidar essa produção como um movimento, um grupo ou mesmo uma geração – o que se justifica pelo fato de não ser possível identificar uma unidade estética e temática no conjunto de filmes em questão. Não há um “programa” em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento. (OLIVEIRA, 2014, p. 10).

Essa hesitação aparece no depoimento do cineasta Fernando Coimbra, diretor de “O lobo atrás da porta”, ao jornal *El País* quando questionado sobre a

existência de um novo ciclo do cinema brasileiro:

Eu não acho que pertenço a nenhum grupo. Mas tenho muitos amigos cineastas que, como eu, começaram fazendo curtas e agora filmaram seus primeiros longas. Não somos um movimento organizado como foi o Cinema Novo nos anos 60, mas pertencemos à mesma geração e temos coisas em comum; como o interesse por flertar com qualquer gênero e tratar não apenas de temas sociais, de pobreza e violência, mas falar também de amor, de relações, da classe média... (GRESPO, 2014).

O debate em torno do cinema brasileiro contemporâneo também encontrou respaldo no Cinema de Garagem, idealizado por Dellani Lima e Marcelo Ikeda. O projeto nasceu em 2011 com o lançamento do livro “Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI”. (LIMA; IKEDA, 2011). No ano seguinte, com apoio do edital da Caixa Cultural, a dupla realizou a mostra Cinema de Garagem no Rio de Janeiro, com a exibição de 25 longas, 25 curtas e mesas de debates.

Não estamos interessados em inventar conceitos, normas ou rótulos. “Cinema de Garagem” é um rótulo, e os rótulos são problemáticos quando falamos em arte, assim como também o são outros rótulos como “novíssimo cinema brasileiro”, “nouvelle vague”, “neorealismo italiano” ou “cinema novo”. O que buscamos é que, acima de tudo, este seja um “ponto de partida” para refletir sobre o estado das coisas no cinema brasileiro de hoje. Pensar o que aproxima e o que distancia certos filmes, certos realizadores, certos contextos. Pensar na possibilidade de efetuar recortes, sejam estéticos, geográficos, políticos. Interessa-nos mais em alimentar essa discussão do que em delimitar fronteiras. (IKEDA, 2014, p. 10).

Outra conceituação possível que encontramos vem de Migliorin (2011), para quem existe, numa parcela dos filmes brasileiros contemporâneos, a essência de um cinema pós-industrial. O autor percebe a consolidação de uma nova engenharia de produção que se afasta da organização inspirada no esquema industrial – a da linha de montagem com muitos integrantes em muitas funções – para uma prática mais colaborativa, marcada por arranjos simplificados e definidos conforme a necessidade de cada projeto.

Não estamos diante de filmes industriais, fechados ao descontrole dos processos. Há uma velocidade de produção, uma garantia de meios já instalados e uma estética mesmo, distante dos roteiros que a indústria exige, que nos demanda novas formas de presença estatal se desejarmos potencializar essas produções, esses processos. Se na era industrial os primeiros longas precisavam de muito dinheiro para serem produzidos, hoje vemos cineastas partindo para o terceiro longa-metragem sem nunca ter tido dinheiro público. (MIGLIORIN, 2011).

Apesar de não enquadrarmos nossa pesquisa em nenhuma dessas propostas conceituais entendemos que as reflexões traçadas em torno do novíssimo cinema brasileiro, cinema de garagem e cinema pós-industrial compartilham diversos elementos do estudo do cinema de baixo orçamento. A intenção principal, aqui, é situar nossa pesquisa e perceber como nosso objeto de estudo transita por outros movimentos que buscam teorizar, caracterizar e discutir o cinema brasileiro contemporâneo.

O baixo orçamento no campo das políticas públicas de fomento ao cinema

Ao olharmos o processo de captação de recursos via mecanismos de incentivo fiscal ou outros editais de fomento que utilizam recursos públicos podemos traçar um primeiro desenho dos padrões orçamentários dos filmes de longa-metragem nacionais. Esse exame pode se dar seguindo duas linhas: uma é a identificação de como a questão do orçamento é referenciada nos principais editais de financiamento da produção cinematográfica; uma segunda via, igualmente relevante para o estudo, é fazer um balanço dos valores autorizados para captação e a quantia realmente captada pelas produtoras. O Edital BNDES de Cinema constitui, no panorama nacional, a principal seleção de projetos para financiamento de produção cinematográfica no Brasil. O primeiro edital foi lançado em 1995 e, até 2013, destinou R\$ 159 milhões para a realização de 384 projetos. Os textos dos editais do BNDES fornecem algumas pistas interessantes sobre como a área do cinema é pensada e estruturada em termos de políticas públicas. É permanente, por exemplo, a distinção das categorias de

apoio entre filmes de ficção, animação e documentário – a mesma categorização utilizada pela Ancine². A partir de 2010, entretanto, o edital BNDES incorporou uma nova divisão às suas modalidades de apoio, com a inclusão das modalidades produção e finalização. Mas a alteração mais interessante no formato dessa seleção de projetos foi lançada em 2013, com a incorporação de duas novas categorias: Ficção que busca resultados econômicos (Grupo I) e Ficção que busca de reconhecimento artístico e técnico no mercado internacional (Grupo II). No edital lançado em 2014 o texto foi alterado, ficando o Grupo I – Ficção destinado a projetos de ficção que priorizem a busca de resultados econômicos, sem prejuízo da observância da qualidade artística e técnica e Grupo II – Ficção voltado a projetos de ficção que priorizem a busca de reconhecimento artístico e técnico no mercado internacional.

A proposta é sintomática do conflito que se consolida no cinema brasileiro contemporâneo. Ao se criar uma distinção entre projetos com foco em resultados artísticos e aqueles que buscam resultados econômicos assistimos a uma espécie de institucionalização da dicotomia entre qualidade estética e desempenho de mercado. Ou seja, um filme com interesse de reconhecimento artístico e técnico não conseguiria ter, a priori, um desempenho comercial de fôlego. Da mesma forma, no texto do edital de 2013, reformulado na edição seguinte, cria-se uma linha de investimento exclusiva para filmes voltados ao mercado. Essa reflexão pode ser estendida também a mais recente linha do Prodecine voltada à produção de filmes com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, como citado anteriormente.

Apesar de colocarem um teto aos valores destinados a cada modalidade de projeto e indicarem o reconhecimento que projetos de experimentação e inovação artística enfrentam na captação de recursos, tanto nas seleções do Prodecine no Fundo Setorial do Audiovisual, quanto nos Editais do BNDES, não existe uma

² O site da Secretaria do Audiovisual também traz a mesma categorização no menu “Conteúdos do Brasil” ao apresentar as opções Animação, Cinema, Documentários, Games e Rádios. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/audiovisual/>>.

especificação ou categoria específica para filmes de baixo orçamento. O conceito é empregado, em âmbito nacional, pelo Ministério da Cultura, que lança em 2000 o “Edital de Longas-metragens de Baixo Orçamento”. Na edição de 2013, agora com o título “Edital de Apoio à Produção de filmes de Baixo Orçamento”, a seleção pública estabeleceu como teto para essa categoria de filmes o valor de R\$ 1,2 milhão. Já na seleção de 2014, estipulou-se o investimento máximo de R\$ 1,5 milhão por projeto selecionado e o teto orçamentário de R\$ 1,8 milhão para cada concorrente – diante da comprovação da disponibilidade de recursos financeiros para cobrir os valores excedentes. Entre os projetos premiados pelos editais de baixo orçamento, encontram-se diversos longas-metragens de estreia de diretores brasileiros, como os filmes “A Concepção”, de José Eduardo Belmonte, “Estômago”, de Marcos Jorge e “O lobo atrás da Porta”, de Fernando Coimbra.

A criação desse edital por parte do Ministério da Cultura surge em resposta ao artigo manifesto “Por um cinema Brasileiro de Baixo Orçamento”, assinado por Fernão Ramos, Maria Dora Mourão, Mauro Baptista e João Lanari e lançado em 1999 após o III Encontro Anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). No texto, os autores reivindicavam o desenvolvimento de políticas culturais que valorizem o filme de baixo orçamento (na oportunidade entendidos como um custo médio de R\$ 500 mil) e também uma linha de financiamento específica para a realização de primeiros longas-metragens. Outro manifesto que destaca o papel do filme de baixo orçamento é a “Carta de Tiradentes”, lançada em 2011 na 14ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes por aproximadamente 50 produtores e realizadores.

Queremos uma política pública que reconheça os novos modelos de produção, que distribua melhor os recursos já existentes de modo a ampliar o escopo do fomento, que desenvolva políticas efetivas de distribuição e exibição, que avance na estruturação comercial do setor, na democratização da produção e do consumo dos bens culturais, e que aposte no cinema como janela privilegiada para o desenvolvimento e a soberania. (CARTA DE TIRADENTES, 2011).

Na carta, o grupo propõe “criar linhas específicas de fomento para formatos de

produção que primem pela inovação técnica e artística, com orçamentos de menor porte” e “desenvolver uma política de fomento específica para a distribuição e exibição de filmes de baixo orçamento, incentivando a estruturação comercial de empresas distribuidoras que se dediquem a este segmento”. A especificidade do filme de baixo orçamento também aparece em editais regionais exclusivos para esse modelo de produção. E em cada um estabelece-se uma margem de valores diferenciada para enquadrar as produções BO. Em 2012, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro lançou pela primeira vez um edital de Produção de baixo orçamento, voltado para longas-metragens, com teto de investimento de R\$ 400 mil para ficção e animação e R\$ 200 mil para documentário³. No mesmo ano, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo realizou uma seleção para copatrocínio de longas-metragens de baixo orçamento, considerado no edital como “a obra audiovisual inédita, destinada a exibição no mercado e cujo custo de produção não ultrapasse o valor de até R\$ 1.500.000,00” (Edital n.º004/2012/SMC). Em 2014, a Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul também criou uma categoria específica para baixo orçamento no edital “RS Polo Audiovisual – Produção em longa-metragem”. Nessa chamada pública, foi aberta seleção de quatro projetos de ficção ou animação, destinando-se a quantia de R\$ 500 mil para cada filme. Para concorrer nessa categoria, os projetos deveriam ter orçamento total (incluindo outras fontes de captação) de no máximo R\$ 1 milhão. Vale ressaltar, entretanto, que a especificação de uma categoria de filme de baixo orçamento não aparece em todos os editais regionais, apresentados resumidamente na sequência.

Filme em Minas – Programa de Estímulo ao Audiovisual 2014: O edital estabeleceu a premiação de R\$ 750 mil para a *produção de longa-metragem* com orçamento de até R\$ 937.500,00. Produções com orçamentos superiores a essa faixa de valor podiam concorrer à mesma premiação, diante da comprovação de

³ Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/lancado-novo-programa-de-editais-da-secretaria-de-estado-de-cultura-para-o-setor-audiovisual>>. Acessado em: 20 de julho de 2014.

patrocínio complementar de forma que o total acrescido contemple pelo menos 80% do valor do projeto. Para a finalização e distribuição de longas-metragens a premiação máxima foi de R\$ 100 mil.

Programa de Fomento ao Cinema Paulista 2014: Na modalidade *produção*, o valor máximo de apoio é de R\$ 800 mil para cada projeto de ficção e animação e de R\$ 400 mil para cada projeto de documentário. Na modalidade *finalização*, o valor máximo de apoio é de R\$ 300 mil para cada projeto.

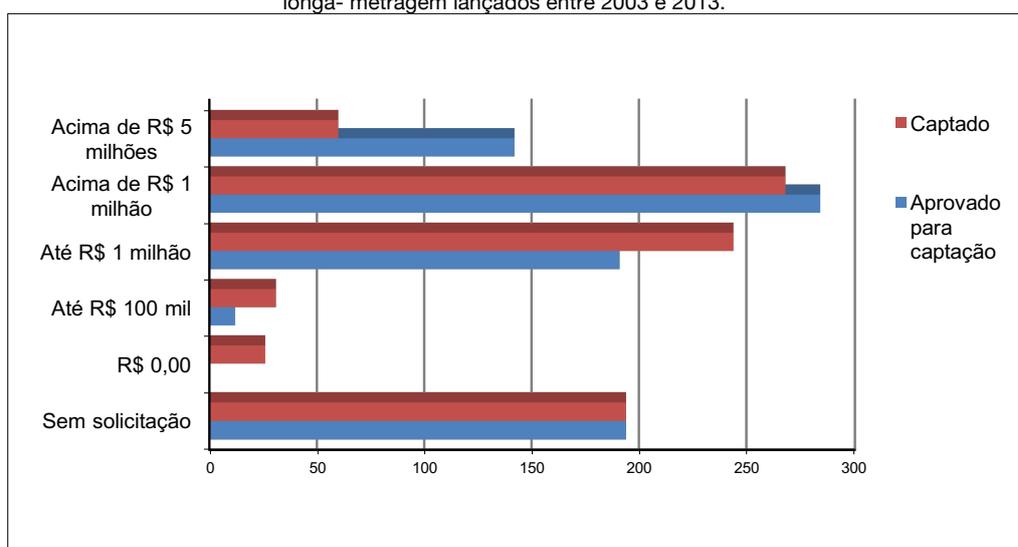
XI Edital Ceará de Cinema e Vídeo 2014: O edital destinou recursos para longa-metragem através da linha de desenvolvimento de roteiro e outra específica para produção ou finalização (para filmes contemplados em outras edições e que comprovadamente não tivessem sido concluídos). Para roteiro, estabeleceu-se o valor máximo por projeto selecionado de R\$ 21.400,00. Para produção e finalização, o teto ficou em R\$ 882.750,00 por projeto.

RioFilme – Investimento Seletivo Não Reembolsável em Produção e Finalização de Longas / 2014: A linha de ação contava com uma verba total de R\$ 4,5 milhões. Cada projeto de produção poderia concorrer a até R\$ 400 mil e projetos de finalização a até R\$ 200 mil.

7º Edital Audiovisual de Pernambuco: Na categoria longa-metragem o edital dividiu os recursos por finalidade, ficando assim a destinação por projeto: desenvolvimento de projeto – valor máximo de R\$ 40 mil; produção – valor máximo de R\$ 520 mil; finalização – valor máximo de R\$ 300 mil; distribuição – valor máximo de R\$ 250 mil.

Partamos agora para a observação das quantias captadas por projetos incentivados. Fazendo um recorte dos valores autorizados para captação pelo Ministério da Cultura e os valores captados pelas empresas proponentes entre os anos 2003 e 2013, encontramos uma concentração de projetos na faixa entre R\$ 1 milhão e R\$ 5 milhões, tendência acentuada nos últimos cinco anos. Existe na relação de valores autorizados *versus* valores captados também um movimento de diminuição dos custos dos projetos, consequência das dificuldades do processo de captação de investidores interessados em patrocinar os filmes.

Gráfico 1: Valores aprovados para captação via Lei do Audiovisual e valores captados por projetos de longa- metragem lançados entre 2003 e 2013.



Fonte: Ancine (Elaborado pela autora).

A faixa com carta de captação acima dos R\$ 5 milhões concentra 130 projetos. Quando olhamos o gráfico dos valores captados, encontramos apenas 59 títulos nessa categoria. A consequência é um deslocamento ascendente dos projetos para outras faixas de valores – na faixa de menos de R\$ 100 mil, encontramos 12 projetos na etapa do valor autorizado para captação e 31 de valores captados. Dentro dessa série histórica, o filme que teve o orçamento mais alto aprovado para captação foi “Lope” (Andrucha Waddington, 2010), com R\$ 35.581.229,40. Porém, o total de recursos levantado pela empresa proponente foi drasticamente inferior, R\$ 5 milhões. Já o filme que teve a captação mais alta no período foi “Xingu” (Cao Hamburger, 2012), com R\$ 9.730.000,00. Obras lançadas a partir de 2012 e outras ainda em processo de captação também consolidam o processo de encarecimento da produção cinematográfica brasileira, como “Flores Raras” (R\$ 13.126.924,51), “O tempo e o Vento” (R\$ 13.998.533,39) e “Nó na garganta” (R\$ 13.060.561,32). Diante desses dados, vemos ainda que não existe uma grande distância entre o que oficialmente vem se considerando cinema de baixo orçamento no Brasil – filmes que custam menos de R\$ 1 milhão – e a faixa de valor em que se concentra a maioria das produções de longa-

metragem que utilizam algum sistema de fomento gerenciado pela Ancine e em relação à própria média de orçamento do filme nacional contemporâneo, que estaria na casa dos R\$ 4 milhões⁴.

Um desenho de produção de baixo orçamento – O caso de *Castanha*

Castanha é o primeiro longa-metragem da produtora rio-grandense Tokyo Filmes, e também a estreia do diretor Davi Pretto e da equipe envolvida no formato. O filme, um diálogo constante entre documentário e ficção, acompanha a rotina do ator João Carlos Castanha, que trabalha como performer em clubes noturnos de Porto Alegre. Pretto conheceu João Carlos Castanha quando rodou “Quarto de espera”, curta de conclusão do curso de Produção Audiovisual na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, em 2008. “Quarto de espera é um marco da criação dessa equipe que vem trabalhando junto. Mesmo desenhista de som, mesmo montador, meio que uma mesma turma de umas dez pessoas”. (PRETTO, 2015). Quatro anos depois, o diretor fez a proposta de realizar o longa sobre o ator. Em 2012, o projeto do filme foi inscrito no Fumproarte, (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural), da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, solicitando o valor de R\$ 60 mil, que foi aprovado. Antes, a produtora havia tentado os editais para documentários do DOC TV e da TV Futura, mas o projeto não foi aprovado.

Na ingenuidade colocamos um valor pensando que o valor seria bem enxuto. Mas nessa espera pelo edital o projeto foi dando uma mudada, ficando menos observacional e mais ficcional, com a gente intervindo mais na vida do João. E isso custava mais dinheiro e também mais equipe. A gente percebeu que o valor que a gente tinha não seria suficiente. (PRETTO, 2015).

Segundo o diretor, a pesquisa que foi sendo realizada durante a espera pelo

⁴ Em entrevista ao Estadão, Manoel Rangel, presidente da Ancine, afirmou que o custo médio de um filme brasileiro de longa-metragem varia de R\$ 4 milhões a R\$ 5 milhões. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,producao-cinematografica-do-pais-tem-orcamento-recorde,990794.>>.

resultado do edital acabou revelando outros elementos que não eram contemplados pelo roteiro original. A mãe de João Carlos, Celina, e o irmão Marcelo ganharam destaque e subtramas com esses personagens foram contempladas na nova versão do roteiro. Para dar continuidade ao projeto, a solução encontrada foi negociar os cachês com a equipe. O fato de todos trabalharem juntos desde o curta-metragem “Quarto de espera”, que também marcou o início da Tokio Filmes, facilitou o processo. “A gente expôs a situação pra equipe e a equipe comprou, quis fazer o filme. Ia ser o primeiro longa de todo mundo”. (PRETTO, 2015). O depoimento do diretor revela o peso que o longa-metragem, enquanto formato audiovisual, ocupa na carreira dos profissionais do cinema. No caso de *Castanha*, o fato de ser o primeiro projeto do tipo entre todos os membros da equipe representou uma espécie de moeda de troca simbólica e foi um elemento facilitador das negociações necessárias para a realização do filme.

Quando tu não tem orçamento tu tem que lidar com não ter dinheiro e como viabilizar as coisas. Na maioria das vezes o importante é ter uma equipe muito próxima a ti. Se tu não tem, é um problema. Tu convencer pessoas que não são pessoas de confiança a trabalhar contigo por pouco dinheiro é muito complicado. Então o cinema independente vive disso, dessa rede de amigos. E depois vão ser as pessoas que tu vai trabalhar quando tiver dinheiro. Vira uma via de mão dupla. (PRETTO, 2015).

O filme foi rodado em 20 diárias em junho de 2013. A maioria das cenas foi gravada na casa onde João morava com a sua mãe, Celina Castanha, e nos clubes onde ele se apresentava.

O filme era para ter até menos diárias. Se for ver o modelo europeu ou norte-americano de filme desse valor ninguém rodaria mais de sete diárias um longa. Qualquer produtor diria que era loucura gravar um filme de R\$ 60 mil em 20 dias. A gente cogitou fazer em uma semana, ou no máximo uma semana e meia. Mas a gente sabia que o filme precisava de um certo tempo pra acontecer pela proposta que tinha estética e pela proposta de intimidade. Foi de alguma forma um pacto de produção e direção que o filme deveria acontecer em 20 dias e não em dez, por

exemplo. Ele poderia ter sido feito em dez, mas com outro resultado provavelmente. (PRETTO, 2015).

A equipe envolvida na etapa da filmagem foi de oito pessoas, mas em algumas diárias, sobretudo aquelas que solicitavam um clima mais intimista, somente três profissionais participavam. Para o diretor, além de propiciar uma melhor sinergia e facilitar as negociações que surgem durante a realização do filme, as equipes enxutas que caracterizam os longas de baixo orçamento facilitam também o processo de produção.

As pessoas dizem que precisa de mais gente pra fazer mais rápido. Eu acho que precisa de menos gente. Tu tem que tirar a câmera daqui e colocar lá do outro lado, se você tiver 20 pessoas tem que tirar as 20 pessoas também. Quanto menos gente menos equipamento, coisas que a gente precisa carregar. Eu sempre acredito que menos pessoas é melhor porque vai agilizar. No caso do *Castanha* agilizou bastante. A gente fez muitos planos bem mais rápido do que acho que a gente faria com mais pessoas. Seria mais burocrático. (PRETTO, 2015).

O recurso disponível para o filme foi utilizado com o pagamento da equipe, alimentação, transporte e seguro dos profissionais e da câmera – emprestada pela Casa de Cinema de Porto Alegre, que entrou como produtora associada no filme. Um dos fatores que ajudou a diminuir o custo foi a utilização somente de luz natural. Em termos da produção, a limitação do recurso foi resolvida com o acordo sobre a remuneração da equipe.

Tudo que a gente queria se resolveu. Dinheiro não é a primeira coisa pra se fazer o filme. Todos os curtas que a gente fez de 2008 a 2013 foram sem dinheiro algum. E foi onde a gente fez a nossa segunda escola, que é essa escola do filme de baixo orçamento. A gente chegou para o *Castanha* mais calejado para saber lidar com essas dificuldades. (PRETTO, 2015).

Já na etapa da finalização, em agosto de 2013, o orçamento limitado trouxe mais impactos. A produtora reservou uma parte do recurso recebido do Fumproarte para a primeira etapa da pós-produção, mas havia na época a expectativa da abertura do Edital de Finalização de Longa-Metragem, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura.

A gente não chegou no zero na pós. A gente ainda tinha uma reserva. A Paola [Wink], produtora do filme, tinha uma reserva pra pagar uma primeira etapa da pós-produção pra equipe de pós. A gente não estava liquidado. A gente fez a pós-produção e pagamos as pessoas pra fazer essa primeira parte. Só que a gente estava com a expectativa de abertura do edital de pós-produção que nunca abriu. (PRETTO, 2015).

O edital de finalização só foi lançado em fevereiro de 2014, após o lançamento do filme. A produtora também concorreu ao edital de pós-produção do Fundo Hubert Bals, da Holanda, mas o projeto não foi contemplado. “A gente decidiu fechar a pós-produção sem dinheiro contando com a venda do filme”. (PRETTO, 2015). A projeção se concretizou com a venda do filme para o Canal Brasil. Segundo o diretor, o valor do contrato pagou a pós-produção e uma parte da distribuição.

Hoje o que eu mais aprendo é que financiamento é *timing*. Não é só tu ter um bom projeto e ter fundos na tua frente. Tu tem que ter *timing*. Se tu tá com um festival na tua cola, já tem a seleção, já mandou o filme e não quer retirar o filme, tu tá ferrado, vai ter que estrear o filme. E fundo atrasa, edital atrasa. *Timing* é uma questão que tem que ter sempre controlada. E não é só os festivais, é a distribuição dos filmes no cinema. A gente poderia ter captado com a Vitrine no Fundo Setorial do Audiovisual, mas a gente queria estrear o filme em tal data, e o Fundo Setorial demora um ano pra pagar. (PRETTO, 2015).

A dificuldade de recursos para a finalização, que poderia ter envolvido uma nova etapa de captação, se deveu ao prazo que o filme tinha para ser exibido na seção Fórum do Festival de Berlim em fevereiro de 2014. A seleção para a mostra, um espaço de prestígio dentro da programação do festival, voltado obras mais autorais e experimentais, poderia ser prejudicada caso a finalização dependesse de novos aportes de recursos. Da mesma forma, a inscrição do filme no FSA para concorrer a recursos de distribuição significaria um distanciamento entre a participação no Festival e toda a crítica e publicidade originada por esse episódio com o período de lançamento do filme – e certamente um prejuízo na negociação da distribuidora com as salas de cinema.

A distribuição e a circulação do filme

Castanha foi lançado pela Vitrine Filmes no dia 20 de novembro de 2014 em 17 salas – Cine Vitória/Casa Curta-se (ES), Cine 104 (MG), Cinemateca de Curitiba (PR), Cine Guarani (PR), Espaço Itaú Curitiba (PR), Estação Net Botafogo (RJ), Ponto Cine (RJ), Espaço Itaú Glauber Rocha (BA), Cine Praia Grande (MA), Caixa Belas Artes (SP), Espaço Itaú Augusta (SP), Espaço Frei Caneca (SP), Sala Ulysses Geremias (RS), Cineflix Shopping Pelotas (RS), Cine Bancários (RS), Cinemateca Paulo Amorim (RS) e Espaço Itaú Porto Alegre (RS). Em Porto Alegre, o filme estreou em seis horários – 15h no Cine Bancários, 16h, 18h e 20h no Espaço Itaú e 16h15min e 19h40min na Cinemateca.

A relação com a distribuidora iniciou quando Pretto estava escrevendo o roteiro de outro longa-metragem – na época previsto para ser seu primeiro longa – antes de iniciar o projeto do *Castanha*. A estreia do filme em Berlim representou um selo importante tanto para o contrato com a distribuidora quanto para o processo de inserção no circuito exibidor. A participação em festivais de cinema do porte da *Berlinale* traz uma repercussão positiva para a carreira de um filme, que ganha visibilidade midiática através da crítica e uma vitrine para negociação em outros mercados e plataformas. Festivais e prêmios colaboram, assim, na etapa em que o filme de baixo orçamento encontra mais dificuldades: a circulação – o desafio de atrair o interesse do distribuidor em um primeiro momento e, posteriormente, do público para as salas de cinema. *Castanha* participou de mais de 20 festivais e mostras, recebendo o prêmio de melhor filme na *Première Brasil* Novos Rumos do 36º Festival do Rio, melhor som no 6º Festival de Paulínia, melhor ator no 14º *Las Palmas Film festival* e menção especial do prêmio Fesisal (Federação de Escolas de Imagem e Som da América Latina) durante a mostra internacional do 16º BAFICI.

A distribuição foi realizada com recursos próprios que restaram da etapa da produção e também do contrato de venda do filme para o Canal Brasil, onde o filme estreou em 21 de abril de 2015. Segundo Silvia Cruz, diretora da Vitrine, a opção por não inscrever o projeto de comercialização de *Castanha* no FSA

correspondeu à necessidade de aproveitar a repercussão do filme no circuito de festivais para o seu lançamento.

O que tem hoje em dia de dinheiro para distribuição é o FSA, que dá R\$ 200 mil. Daí é uma opção da gente entrar ou não. Porque a gente não entrou? O filme foi pra Berlim, foi pra um monte de festival, está na hora de distribuir. Se a gente parasse e optasse por tentar levaria cerca de um ano entre entrar, saber que ganhou e saber que está na conta. Ou seja, um filme que teve uma repercussão muito boa em Berlim e outros festivais ia ser distribuído muito tempo depois, quando tudo já baixou. (CRUZ, 2015).

A participação no Festival de Berlim também foi estratégica para a distribuição internacional do filme. A produtora fechou contrato para com a *Figa Films* para buscar novos mercados para o longa. Criada em 2006, a *Figa Films* atua, sobretudo, com a venda internacional de filmes latino-americanos. Entre os filmes brasileiros que constam no catálogo estão “A casa de Alice” (Chico Teixeira, 2007), “O som ao redor” (Kleber Mendonça, 2012) e “O homem das multidões” (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013). Através desse agente internacional, o filme foi vendido para distribuição na Argentina, Portugal, Alemanha e Áustria e para plataforma *video on demand*, na Espanha.

Exibição e público

Castanha foi visto por 3093 pessoas nas salas de cinema nas 16 semanas que ficou em cartaz⁵, período que abrange de novembro de 2014 a 11 de março de 2015. A principal fatia do público se concentrou no Rio Grande do Sul, onde o público somou 1851 espectadores. No Estado, a carreira do filme no mercado de salas abrangeu Porto Alegre – onde o filme teve os melhores resultados – Pelotas e Caxias do Sul. Na Capital gaúcha, *Castanha* foi exibido em quatro cinemas, mas foi na Cinemateca Paulo Amorim o espaço onde o filme ficou mais tempo em cartaz (dez semanas) e obteve quase 40% do público total. A Cinemateca Paulo Amorim está localizada junto à Casa de Cultura Mario Quintana, no centro da

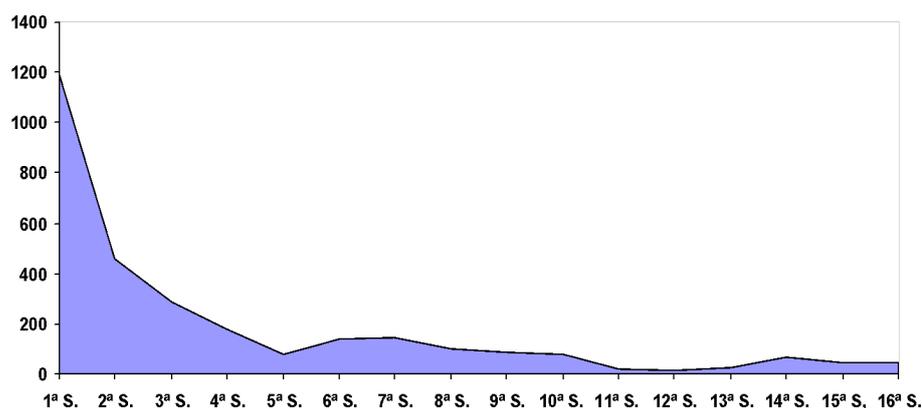
⁵ Informações da distribuidora Vitrine Filmes.

cidade, e costuma exibir filmes independentes nacionais e estrangeiros. Já a segunda sala com melhores resultados de público foi o Espaço Itaú de Cinema, rede multiplex localizada no *Shopping Bourbon Country*. *Castanha* chegou aos cinemas na mesma semana da estreia do *blockbuster Jogos Vorazes: A esperança - Parte 1* (Frances Lawrance, 2014).

A comparação da programação desses dois filmes, que representam modelos opostos de produção e distribuição – o primeiro um filme brasileiro de baixíssimo orçamento que investe no diálogo entre as linguagens do gênero ficcional e documentário; o segundo, a continuidade de uma série de sucesso mundial e de bilheteria – ilustra o ambiente do circuito exibidor em que os filmes locais, realizados de maneira independente, tentam encontrar espaço. Em sua semana de estreia, *Jogos Vorazes* esteve presente em onze cinemas de Porto Alegre, ocupando 28 salas e dezenas de opções de horário – 16 no caso do Cinemark Ipiranga. O filme norte-americano foi responsável por uma ocupação recorde das salas de cinema do país: esteve em 1.300 das 2.800 salas, 46% do total. O índice gerou uma reação da Ancine, que definiu um teto para a presença de um mesmo título por complexos, regra que passou a valer em 2015. De acordo com a regulamentação, um filme não poderá ocupar mais do que duas salas em complexos de até seis salas de cinema e até 35% das salas em espaços multiplex com mais de seis salas⁶.

Gráfico 2: Público do filme *Castanha* por semana de exibição.

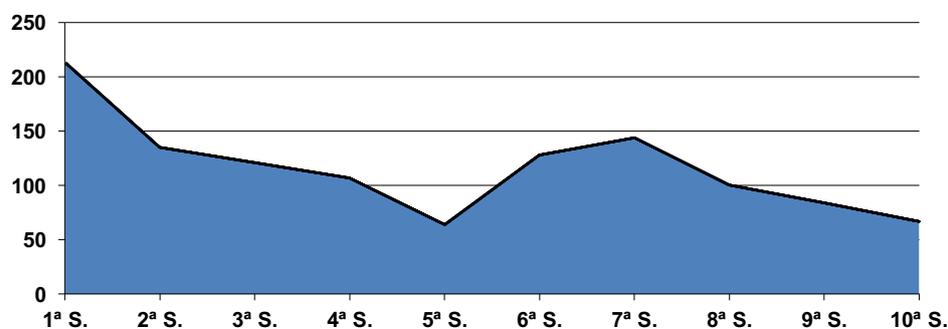
⁶ O acordo foi assinado por 17 das 21 exibidoras que possuem mais de 20 salas de cinema no país. Os cinemas que não a seguirem terão de apresentar compensação, como aumento do tempo de exibição de filmes nacionais. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014).



Fonte: Vitrine Filmes (Elaborado pela autora).

Vemos no Gráfico 2 que a principal fatia de público se concentrou entre a primeira e a segunda semana de exibição. Agora, quando analisamos somente o público do filme na Cinemateca Paulo Amorim, em Porto Alegre, encontramos uma linha mais contínua, sem quedas tão acentuadas no número de espectadores. É interessante notar também que entre a sexta e a oitava semana de exibição, o filme obteve público semelhante às semanas iniciais na programação.

Gráfico 3: Público do filme *Castanha* na Cinemateca Paulo Amorim, por semana de exibição.



Fonte: Vitrine Filmes (Elaborado pela autora).

Na avaliação da distribuidora, o aspecto regional do filme – centrado em um personagem de Porto Alegre – explica a melhor performance de *Castanha* na

capital gaúcha, ao mesmo tempo em que pode ter dificultado a entrada do filme em outros circuitos.

O *Castanha* fazer três mil espectadores num cenário em que muitos outros filmes não fazem mais de mil já é bom. Desses, metade foi em Porto Alegre. Isso a gente fez certo. Quando tem um filme da cidade, investe tudo que você tem nessa cidade. Principalmente o *Castanha* que é sobre um personagem local. É um filme que pode ser considerado um fenômeno regional. No Rio de Janeiro ele não teve chance quase. Era um documentário do *Castanha*. Conseguiu uma sala, num horário. Ele não foi bem, mas nem teve chance de ir bem. Então num final das contas você faz um balanço sabendo exatamente aonde ele entrou e em que horários e você vê se foi bem ou não. (PRETTO, 2015).

Silvia Cruz também acredita que um orçamento maior para a distribuição não teria um impacto relevante nos resultados de público do filme.

A maioria desses filmes faz a mesma coisa, tendo eles R\$ 200 mil ou R\$ 10 mil para a distribuição. O que muda é que a vitrine quando tem dinheiro trabalha com mais conforto e consegue continuar existindo, e muda para os diretores. Se o filme tem orçamento, o diretor pode ficar dois meses se dedicando para o lançamento porque ele não precisa pegar nenhum frila porque ele vai ter um cachê, muda a disposição das pessoas, o entorno. (CRUZ, 2015).

Um elemento relevante para a visibilidade dos filmes de baixo orçamento é atrair o interesse da crítica e da imprensa. O espaço em reportagens em suplementos culturais, mesmo que tradicional, é uma forma eficiente do filme se destacar em meio a dezenas de títulos que compõem a programação semanal de cinema. *Castanha* contou espaço na imprensa e crítica positiva, como ilustra o trecho da matéria intitulada “‘Castanha’ é um marco do cinema gaúcho”, publicada pelo jornal Zero Hora do dia 20 de novembro de 2014:

Castanha chegou. Depois da exitosa carreira em festivais, o filme que mistura ficção e documentário para mergulhar na intimidade do ator e performer da noite João Carlos Castanha pode ser visto a partir desta quinta-feira em sessões diárias em cinco cinemas de Porto Alegre, Caxias do Sul e Pelotas (veja quais abaixo). É o mais importante longa-metragem gaúcho desde *Deu pra Ti, Anos 70* (1981): assim como o histórico título dirigido por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, assinala uma

ruptura tanto estética quanto de modelo de produção, arrastando (tardiamente) a cinematografia local para o século 21. (FEIX, 2014).

O filme também teve espaço em jornais de circulação nacional, como Estadão e Folha de São Paulo. A crítica nos dois principais jornais brasileiros se deveu, sobretudo, à participação do filme em festivais que contavam com a cobertura dos veículos. A inserção no circuito de festivais também originou críticas em veículos internacionais, com destaque para os sites especializados em cinema da *Hollywood Reporter* e *Fandor*.

Após *Castanha*, a Tokyo Filmes iniciou a pré-produção do seu segundo longa-metragem, “Até o caminho”, com direção de Davi Pretto e produção der Paola Wink. O filme foi contemplado pelo edital RS Polo Audiovisual – Produção de Longa Metragem na categoria baixo orçamento com R\$ 500 mil. É importante aqui chamarmos novamente a atenção para a amplitude do termo baixo orçamento. Para uma produtora que realizou seu primeiro longa-metragem com R\$ 60 mil, parece inapropriado colocar o recurso do segundo filme – quase dez vezes maior – no mesmo patamar de baixo orçamento. Entretanto, no contexto da política pública ao qual esse recurso está vinculado, o valor mostra-se adequado à denominação. Na prática da produtora, “Até o caminho” certamente representará a experimentação de um modelo de produção diferente do vivenciado em *Castanha*.

Considerações finais

O estudo do cinema de baixo orçamento exige um exercício empírico, e no plural. Embora a possibilidade de enquadrar os filmes conforme seus custos de produção seja capaz de revelar diretrizes gerais sobre o que é baixo orçamento em cada região, trata-se de uma delimitação muito frágil e flexível. Tomando como ponto de partida o edital para filmes de baixo orçamento da Secretaria do Audiovisual, poderíamos entender que a média de custo para esse modelo de filmes é de R\$ 1,5 milhão. Ao nos aproximarmos da realidade – ou seja, examinarmos a trajetória de produção dos filmes – percebemos que esse recorte

pode servir somente como ponto de partida para desenhar as delimitações amplas do cinema BO no Brasil.

A questão financeira obviamente é central para se estudar o cinema de baixo orçamento. Afinal, é um olhar investigativo que parte justamente da economia da produção, uma das matrizes da indústria cinematográfica. Mas nessa esfera de problemática, a economia do cinema deve ser capaz de dar conta de questões que vão além do financiamento do filme. O cinema realizado com custos abaixo (ou muito abaixo) da média envolve características próprias que devem operar uma sensibilidade sociológica – os arranjos de produção em forma de coletivos artísticos e as negociações profissionais dentro dos grupos de realizadores, para citar os exemplos vistos anteriormente.

A partir da análise da produção de *Castanha*, conseguimos perceber algumas questões que se mostram comuns aos filmes brasileiros realizados em um contexto de baixo orçamento. Uma delas é a captação de recursos realizada em etapas, sobretudo duas: uma para a produção e filmagem, e outra para a finalização. A finalização da obra costuma envolver componentes de ordem tecnológica e também custos com direitos autorais que demandam investimento financeiro direto. É tal situação uma das explicações para o longo período verificado entre a captação de recursos inicial e o lançamento dos filmes em festivais ou no circuito de salas.

Outra consideração que o filme de Davi Pretto nos aponta é a importância dos editais de fomento regionais para projetos de realizadores estreados. Esses instrumentos de investimento direto operados na esfera estadual ou municipal se mostram essenciais para o incremento da produção cultural local e, muitas vezes, se consistem no único meio de investimento acessível e com menos entraves burocráticos.

O cinema de baixo orçamento formata um objeto de estudo valioso para a compreensão das dinâmicas econômicas e sociais da produção cultural independente, além de revelar traços da cinematografia contemporânea. Entretanto, as especificidades metodológicas que as investigações em torno da economia do cinema e da produção cinematográfica exigem são pontuadas por

lacunas caracterizadas pela dificuldade no acesso às informações e inexistência de uma sistematização dos dados mercadológicos do segmento audiovisual que contemple de forma efetiva o financiamento dos filmes – hoje o sistema da Ancine não discrimina, por exemplo, outras formas de captação além daquelas realizadas via recursos públicos. Ao mesmo tempo, entendemos que o incremento do estudo das produções brasileiras sob a perspectiva da economia do cinema, levando em consideração essas dificuldades já listadas e a particularidade de cada obra, será capaz de revelar indicadores do que é comum e permanente aos filmes de baixo orçamento no Brasil.

Referências

- AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. São Paulo: Papyrus, 2012.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema Brasileiro: 1930/ 1960”. In: COSTA, João Bernard da (Org.). Cinema brasileiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVAO, Maria Rita. “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”. In: Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4. 1980.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.
- IKEDA, Marcelo. “O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção.” In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.) Cinema de Garagem: filmes, debates. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.
- MARIE, Michel. A nouvelle vague e Godard. Campinas: Papyrus, 2011.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948 – 1954). 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense – Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro.
- MIGLIORIN, Cezar. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. In: Revista Cinética, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acessado em: 20 de março de 2015.

OLIVEIRA, Maria Carolina. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

PRETTO, Davi. Sobre a produção do filme Castanha. [09 jul. 2015]. Entrevistador: Karine dos Santos Ruy. Porto Alegre.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Sites acessados

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

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

<http://fsa.ancine.gov.br/>