

Transformações do pensamento cinematográfico independente brasileiro: Uma investigação preliminar¹

Alfredo Suppia e Maria Cristina Couto Melo

“Cinema independente” (ou simplesmente *indie*) é um termo polêmico e controverso, pois geralmente é definido em relação à sua suposta antítese: o cinema industrial ou de estúdio. “O termo cinema independente não tem um significado universal, sendo mais bem compreendido em relação a manifestações específicas de independência cinematográfica dentro de um contexto histórico e cultural em particular” (PEARSON e SIMPSON, 2001, p. 238). Frequentemente, nas historiografias clássicas do cinema mundial, o termo cinema independente se refere a uma determinada parcela da produção estadunidense, na medida em que os EUA seriam o único país, ao menos no ocidente, em que uma indústria cinematográfica atua de forma mais efetiva – e com alcance global. Nos contextos carentes de uma indústria cinematográfica consolidada, partindo dessa perspectiva, em tese todos os cineastas poderiam ser considerados independentes. As noções de cinema independente, no entanto, podem ser ampliadas para perspectivas além da oposição em relação ao cinema industrial, sendo também vinculada a questões estéticas e de autoria. Segundo Emanuel Levy, “Idealmente, um *indie* é um filme de baixo orçamento com um estilo corajoso, sobre um assunto inusitado, que expressa a visão pessoal de seu diretor” (LEVY, 1999, p. 2). Levy aponta duas concepções diferentes de cinema independente: uma baseada na maneira com que os filmes independentes são financiados, outra com foco sobre aspectos artísticos como inovação ou autoria (LEVY, 1999, p. 3), e considera mais eficiente a combinação dessas duas concepções.

Assim como o termo cinema experimental, o termo cinema independente parece deveras fugidio e flexível. Desde o advento do Super-8, da tecnologia do vídeo e, atualmente, com a difusão e popularização de tecnologias digitais, o cinema independente ganha ainda mais flexibilidade e complexidade.

¹ Parte desta pesquisa teve apoio substancial do CNPq, sob forma de projeto submetido e aprovado na categoria Demanda Universal. Processo: 441441/20149. Título do Projeto: “O pensamento cinematográfico independente brasileiro: história, formas, questões e cartografias”.

Tais observações, contudo, merecem reflexão mais detida no contexto do cinema brasileiro, principalmente sob uma perspectiva histórica, considerando as especificidades do desenvolvimento da atividade cinematográfica nacional, em que a industrialização, apesar de nunca ter sido plenamente consolidada, foi permanentemente projetada pelo meio cinematográfico.

No Brasil, é frequente ouvirmos a alegação de que todo cineasta brasileiro seria independente, haja vista o insucesso de esforços de industrialização do cinema nacional, a ausência de uma economia cinematográfica baseada em grandes estúdios e a atual importância das leis de incentivo. Supõe-se que o termo independente se relaciona não apenas com a dominação estética e mercadológica do cinema estrangeiro, *mainstream*², mas que apresenta também uma ligação complexa com a atuação do Estado na atividade cinematográfica. Dessa forma, pode-se pensar em uma ideia de cinema dominante ao qual o cinema independente brasileiro seria contraposto, que reuniria as iniciativas e propostas industriais nacionais e o cinema estrangeiro *mainstream*.

No que se refere ao cinema estrangeiro, Jean-Claude Bernardet afirma que:

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. (BERNARDET, 2009, p. 21)

Seguindo o pensamento de Bernardet, a seguir pretendemos proceder a uma análise panorâmica e introdutória sobre a complexa e nuançada relação dos independentes com o cinema-dominante no Brasil, e para além desse conhecido embate. Preocupações com a problemática do cinema independente atravessam diversos episódios da história do cinema brasileiro.

O cinema independente brasileiro: uma perspectiva histórica

Existe uma bibliografia consolidada a respeito do “pensamento cinematográfico industrial brasileiro”, formada por ampla variedade de documentos e detidamente investigada por autores

² Ao longo deste trabalho, referimo-nos ao cinema industrial, cinema de estúdio, cinema hegemônico ou cinema *mainstream* de forma intercambiável, desprezando por ora as diferenças e nuances entre todos esses termos ou designações. O cinema industrial, nesse caso, pode ser brasileiro ou estrangeiro, bem como o *mainstream* em função do contexto em que está sendo referido.

como Autran (2005). Observamos que o termo “cinema independente”, enquanto ideia, surge invariavelmente a reboque das múltiplas e sucessivas discussões acerca da industrialização do cinema brasileiro, como antítese, contraparte, etapa ou às vezes ente complementar. Não raro o cinema industrial brasileiro se define em relação ou em oposição ao cinema independente, e vice-versa, como duas faces de uma mesma moeda. No entanto, ainda hoje o “pensamento cinematográfico independente brasileiro” carece de uma reflexão acadêmica mais sistematizada e consolidada, afora as valiosas investigações procedidas por autores como Galvão (1980) e Rocha Melo (2009). Em outras palavras, a reflexão em torno do “pensamento cinematográfico independente brasileiro” encontra-se dispersa e fragmentada. A opção pelo agrupamento das noções de cinema independente sob o termo de “pensamento cinematográfico independente” responde à presença de seu contraponto na historiografia do cinema brasileiro, o pensamento cinematográfico industrial, assinalado anteriormente. Tal expressão condensa a presença de um discurso recorrente que vai se referir a práticas, debates e ideias relativas ao cinema independente no desenvolvimento da atividade cinematográfica nacional, caracterizada por permanências e rupturas delineadas brevemente no presente panorama histórico. Nesse sentido, a expressão “pensamento cinematográfico independente” pode ser compreendida como um grande “guarda-chuva” que acolhe tanto as práticas quanto as ideias sobre cinema independente, levando-se em conta um leque de variáveis ou relações de oposição. Sob esse ponto de vista, se o “pensamento cinematográfico independente” perdura por décadas, sem se alterar profundamente, os agentes internos a ele podem sofrer, isto sim, sucessivas transformações.

Dito isso, vale a pena lembrar que o cinema independente brasileiro mantém relação com o modelo de produção e comercialização industrial que remonta ao início do pensamento sobre um cinema nacional “livre”, ainda na década de 1950. Nesse momento, segundo Arthur Autran, “o modelo de produção hollywoodiano é contraposto a outras ideias que levam em conta a realidade do mercado brasileiro, como aquelas que inspiraram a criação da Atlântida, desembocando nas propostas do cinema independente” (AUTRAN, 2005, p. 7).

Tais propostas de independência foram desenvolvidas durante os Congressos de Cinema ocorridos durante a mesma década, que problematizaram e definiram quais seriam as características dos filmes independentes nacionais. Inicialmente, as ideias a respeito do chamado cinema independente se concentraram em São Paulo, durante o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, em 1952. Nele foram apresentadas diversas propostas de modos de produção com

características artesanais, que não utilizassem estúdios e todo instrumental técnico que caracterizava (e ainda caracteriza) o sistema industrial. Dessa forma, o cinema independente se desenvolveria em oposição ao “cinema industrial” realizado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz àquela época (RAMOS, 1987, p. 274).

É importante destacar que o cinema independente desse primeiro momento, no início dos anos 50, é alternativo não somente ao cinema estrangeiro, se posicionando mais diretamente como alternativa aos esquemas nacionais de realização que propunham o sistema industrial como modelo.

Visando evitar que as discussões e resoluções do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro ficassem restritas ao âmbito cinematográfico de São Paulo, foi realizado pouco depois o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, ainda em 1952, no Rio de Janeiro. Dentre as principais resoluções do congresso, foram reafirmadas e atualizadas algumas das definições e discussões realizadas no congresso paulista. O II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, ocorrido no ano seguinte, incorporou várias resoluções da reunião anterior e foi profundamente afetado pela crise dos estúdios da Vera Cruz e da Atlântida.

Essencialmente, esse “cinema independente” dos Congressos se refere ao cinema realizado pelos produtores menores, em oposição aos filmes realizados em estúdios e comercializados pelas grandes empresas. *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) se sobressai como caso paradigmático. O longa-metragem foi produzido através de um sistema de cotas, em que os investidores do filme atuavam como sócios, recebendo proporcionalmente os possíveis lucros do filme após sua exibição no circuito (SALEM, 1987, p. 86). Segundo Roberto Santos:

Falar em cinema independente é falar em “Rio, Quarenta Graus”. Porque foi o primeiro filme daquela fase que teve na sua origem mais um componente fundamental para a definição do que seja a independência na produção cinematográfica: o fato de se achar que vale a pena correr o risco de concretizar uma idéia (*sic*) sem que a coisa esteja de algum modo assegurada, sem que haja anteparos comerciais, industriais e financeiros garantindo o filme. (GALVÃO, 1981, p. 213)

No entanto, durante os debates realizados nos congressos, foram definidas diretrizes específicas que identificariam um filme como “independente” para além do seu sistema de produção. Maria Rita Galvão (1980) sintetiza a questão, afirmando que tais diretrizes defendidas pelos participantes dos congressos referir-se-iam a um conjunto de características específicas como “temática brasileira, visão crítica da sociedade, e aproximação da realidade cotidiana do

homem brasileiro” (GALVÃO, 1980, p. 14). As questões relativas à produção são vinculadas “a questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral e a 'brasilidade'” (GALVÃO, 1980, p. 14).

Portanto, a independência se relacionava à possibilidade de se realizarem filmes nos quais os cineastas poderiam expressar suas ideias livremente, em contraposição ao cinema industrial, de modo que “'cinema independente' seria sinônimo de 'cinema de autor'” (RAMOS, 1987, p. 276), fazendo jus à liberdade de autoria dentro das empresas produtoras. A meta era a de um cinema independente que *culminasse* com a industrialização do cinema brasileiro, e que representasse autenticamente a cultura nacional utilizando-se da qualidade técnica padronizada pelas grandes empresas produtoras estrangeiras (Cf. GALVÃO, 1980, p. 14).

Além das discussões acerca da produção independente, nos congressos de cinema foram também debatidos outros pontos. As principais reivindicações do meio cinematográfico se baseavam na participação efetiva do Estado como agente de garantia da manutenção da produção, por intermédio da redução de custos de importação de materiais e através da revisão da reserva de mercado.

Destaca-se a característica paradoxal dessas primeiras reflexões: não há uma posição completamente anti-industrial, independente no sentido mais estrito de todos os mecanismos que moldaram a atividade cinematográfica no país, “os cineastas (...) não eram contra a industrialização, mas pela forma pela qual ela estava se configurando” (AUTRAN, 2005, p. 30). Há de fato a presença de um forte discurso nacionalista, em defesa da liberdade de produção e da representação nacional, da organização do meio cinematográfico brasileiro, do reconhecimento de que o mercado de filmes é “por direito” brasileiro, e da participação protecionista do Estado que, a partir desse momento, adquire cada vez maior importância no encaminhamento de soluções para os problemas do meio cinematográfico. A respeito dessas primeiras reflexões, José Mário Ortiz Ramos acrescenta:

É importante salientar que as propostas de um “cinema independente” se articulavam, mesmo que confusa e ambigualmente, desde o início dos anos 50. Alex Vianny e Rodolfo Nanni são dois cineastas que esboçaram já naquela época idéias com esta preocupação e que se contrapõem claramente a uma vertente industrialista-universalista. Para os “independentes”, a industrialização era vista como necessária, para o “bem comum” do cinema brasileiro, mas esta deveria se efetuar escapando das formas de produção das grandes companhias. Curiosamente este tipo de cinema vai se nutrir no final dos anos 50 dos financiamentos do Banco do Estado e utilizar os recursos e equipamentos dos

grandes estúdios. Posteriormente, há um retorno, principalmente em Glauber Rocha, da proposta de um “cinema independente”. (RAMOS, 1983, p. 28-9)

É possível observar uma imbricação da questão do nacional/popular em todos os grupos da atividade cinematográfica do período, de maneira que não há um antagonismo completo de posições, mas uma sobreposição de ideias do que deveria ser o cinema brasileiro como um todo naquele momento.

Durante as décadas seguintes, com os movimentos do Cinema Novo e Cinema Marginal, a ideia de cinema independente e as relações implicadas em suas práticas não se apresentam da mesma maneira. Os primórdios do movimento do Cinema Novo e sua primeira fase, no início dos anos 1960, possuíam uma evidente posição anti-industrial, contrapondo de maneira radical as ideias de “autor” e “indústria” já apontadas na década anterior. A realização de filmes em um modelo alternativo de produção possibilitaria a representação da problemática contemporânea dos cineastas (AUTRAN, 2005, p. 9) com uma abordagem nacionalista, vinculando as formas de produção a uma estética específica, fora dos padrões da linguagem clássica cinematográfica (RAMOS, 1987, p. 321), então associada ao modelo industrial estrangeiro.

A independência, portanto, ocorreria nos temas nacionais, na representação estética e também nos mecanismos de produção, baseados principalmente no mecenato, a partir do investimento de produtores privados ou outros órgãos. Como exemplo, destacamos o filme *Cinco vezes Favela* (Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias, 1961), produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura), e os filmes do chamado ciclo baiano, centrados na figura da produtora Iglu Filmes (RAMOS, 1987, p. 324). A epítome das ideias de cinema independente desse período pode ser encontrada nas posições de Glauber Rocha numa primeira fase do Cinema Novo. Em Glauber, um cinema genuinamente brasileiro não poderia jamais adotar a linguagem do cinema hegemônico, norte-americano, e não haveria maneira de se subverter tal linguagem que não fosse por meios de produção alternativos ao padrão industrial. No que se refere à circulação e/ou comercialização dos filmes, os cinema-novistas objetivavam o contato com o público (ainda que de maneira idealista, o que resultou em um fracasso posterior), mas obtiveram respaldo principalmente nos ciclos de festivais internacionais.

A partir de meados da década de 1960, ganha fôlego um maior questionamento da postura anti-industrial e da forma autoral de produção, de maneira que as questões estéticas da linguagem nacional sofrem as contestações das necessidades do mercado, dando-se início à “procura de

soluções econômicas menos idealistas” (AUTRAN, 2005, p. 32). Dessa forma, o discurso inicial de independência completa da estética e dos modelos hegemônicos (tanto o modelo estrangeiro, hollywoodiano, quanto o modelo industrial nacional, um simulacro do modelo estrangeiro) começa a ver no Estado uma base de sustentação. Ganha força a ideia de que a independência vai ocorrer em relação ao que é estrangeiro a partir do apoio do Estado, com a atuação do INC (Instituto Nacional do Cinema), criado em 1966, e da permanência da cota de tela. Nesse período é criada uma distribuidora nacional, a Difilm, em 1965, que se apresenta como uma das empresas responsáveis pela circulação das produções cinematográficas independentes nacionais, principalmente aquelas vinculadas ao movimento cinema-novista (RAMOS, 1987, p. 355).

Com o surgimento do movimento conhecido como Cinema Marginal, no final da década de 1960, a ideia de autonomia relativa frente ao financiamento direto do Estado (ROCHA MELO, 2009, p. 58) é apresentada. Os cineastas não pretendiam a ocupação do mercado cinematográfico ou a industrialização do cinema brasileiro: estar “à margem” fazia-se condição, assim como a subversão dos códigos narrativos canônicos, incluídos aqui os padrões estéticos associados ao Cinema Novo.

Esse novo momento de realização de filmes ocorre em estreito relacionamento com os centros de produção localizados na chamada Boca do Lixo (SP) e no Beco da Fome (RJ), principalmente a partir da década de 1970. As produções realizadas nesses contextos procuraram a aproximação com o público e a participação no mercado de exibição, a partir de sistemas de produção e distribuição próprios. O objetivo principal era a realização de filmes comerciais, que agradassem ao gosto popular e rendessem o suficiente para amortizar seus custos e iniciar o projeto seguinte, independente do assunto a ser abordado (ABREU, 2006, p. 42).

No Rio de Janeiro, alguns dos filmes produzidos no Beco da Fome foram distribuídos pela Difilm e produzidos pela produtora Belair (RAMOS, 1987, p. 387-8) em São Paulo, observa-se a presença de empresas produtoras que distribuíam seus próprios filmes, como a Cinedistri de Oswaldo Massaini, ou a Servcine de Alfredo Palácios e Antônio Polo Galante. Em ambos os casos, os modos de produção e comercialização diferem dos realizados pelos cinema-novistas (principalmente em sua primeira fase), mas se aproximam em alguma medida das práticas de produção industrial, pois se tratavam de produções de apelo comercial, que priorizavam a utilização de orçamentos reduzidos e esquemas de produção rápida, visando capitalização. Os filmes eram realizados a partir de uma integração vertical, aliando produção, distribuição e exibição (MARSON, 2006, p. 19) e comercializados a partir de acordos individuais de lançamento com os exibidores.

Pesquisadores como Arthur Autran sublinham, no entanto, que a independência dos produtores da Boca e do Beco é frequentemente superestimada, haja vista o fato de que, àquela época, toda produção nacional beneficiava-se, ainda que indiretamente, de alguma forma de incentivo estatal, como a cota de tela, por exemplo.³

Paralelamente há o surgimento da Embrafilme em 1969, empresa de economia mista com capital majoritariamente estatal, fundada com o objetivo de fomentar e regular toda atividade cinematográfica nacional do país, “através do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros” (MARSON, 2006, p. 18). Em conjunto com a manutenção da produção e dos filmes brasileiros no mercado de cinema nacional e a conquista do público, verifica-se nesse período a acentuação da relação de dependência do cinema para com o Estado e uma legislação paternalista.

Segundo Antonio Carlos Amancio, “[n]aquele período, o ‘apadrinhamento’ por parte dos segmentos militares mais sensíveis à questão da cultura foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado”. (AMANCIO, 2007, p. 177). A criação da Embrafilme ocorre em consonância com o projeto nacional-popular desenvolvido durante o regime militar, o que conseqüentemente resulta, para além da aproximação citada, no controle da atividade pelo Estado. Gradativamente, no entanto, a subordinação aos interesses do governo ditatorial diminui e as operações da Embrafilme vão ganhando autonomia.

Sobretudo a partir de 1974, com a gestão de Roberto Farias à frente da Embrafilme, um determinado grupo de cineastas passa a gozar de privilégios na administração legal dos assuntos de cinema. O pensamento cinematográfico independente sofre mais uma transformação, e o cinema independente passa a ser aquele realizado sem o apoio de empresas estrangeiras e sem o financiamento do Estado via Embrafilme (MARSON, 2006, p. 19). Em artigo publicado em 1978 no jornal *Última Hora*, Jean- Claude Bernardet afirma que “Os produtores – os ‘grandes produtores’ – vão paulatinamente substituindo os autores/diretores/produtores independentes cada vez mais esmagados pela política da Embrafilme (...)” (BERNARDET, 2009, p. 170). De acordo com Amancio, “Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes *nacionalista*, articulada ao desenvolvimentismo, e a *industrialista*, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos

³ Entrevista concedida por Arthur Autran aos autores deste trabalho, gravada em vídeo em 18/01/2017, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960” (AMANCIO, 2007, p. 177). De toda maneira, ainda assim há alguma medida de vinculação do cinema independente (leia-se, agora, também o cinema alijado do financiamento estatal) com o Estado, haja vista toda a produção brasileira ainda se beneficiar da cota de tela àquela época.

Quando o modelo de produção cinematográfica praticado pela Embrafilme entra em crise ao longo da década de 1980, na esteira da crise econômica geral que assolou o país e a consequente desmobilização do projeto cultural do Estado, ocorre o esfacelamento da identidade da classe cinematográfica que, desde 1950, articulava as reflexões e direcionava os assuntos referentes ao cinema brasileiro. A crise da empresa foi acompanhada pela diminuição da regularidade de produção dos cineastas independentes, e a conjuntura econômica desfavorável afetou a arrecadação dos filmes da Boca do Lixo e do Beco da Fome, assistidos principalmente pelas classes economicamente menos favorecidas da população (MARSON, 2006, p. 21).

Com o fechamento definitivo da empresa em 1990 e de outros órgãos de controle da atividade, como o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em funcionamento desde 1976, sobreveio a consequente crise de produção do cinema brasileiro e o vácuo de políticas voltadas para o setor cinematográfico no Brasil. “O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (*sic*) (TV a cores e *homevideo*), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema” (AMANCIO, 2007, p. 182).

Nesse contexto, os poucos realizadores ainda em atividade nesse período se declaravam independentes. O chamado Cinema da Retomada vai englobar todas as produções realizadas a partir 1993/1994, até o início dos anos 2000.⁴ No entanto, nem todos os filmes do período podem ser considerados independentes, haja vista algumas produções estarem vinculadas a empresas estrangeiras.

A mudança de postura política e econômica do Estado em relação ao cinema a partir da implantação de leis de incentivo fiscal alterou novamente as questões relativas ao cinema independente. Com a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), conhecido por “Lei Rouanet” (Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991) (MARSON, 2006, p. 43), e da “Lei do Audiovisual” (Lei nº 8.685, de 20 de junho de 1993), “o dinheiro que seria utilizado para a retomada

⁴ As periodizações referentes ao Cinema da Retomada divergem, como se pode observar em Butcher (2006), Nagib (2002) e Oricchio (2008). Tais variações ou divergências, no entanto, não têm efeito sobre este estágio da pesquisa.

do cinema brasileiro ainda vinha do Estado, através da dedução de impostos, e a única real diferença era que, agora, a decisão sobre onde o dinheiro público seria investido, quais projetos seriam privilegiados, caberia à iniciativa privada, ao mercado” (MARSON, 2006, p. 64) – não necessariamente o mercado de cinema, mas também a empresas privadas não relacionadas com o setor. Segundo o Anexo I da Lei Rouanet – a única que se refere de maneira objetiva e delimita as características de independência da produção cultural, e, portanto, cinematográfica brasileira – os projetos audiovisuais independentes seriam aqueles “cujo proponente não exerça as funções de distribuição ou exibição de obra audiovisual, ou que não seja concessionário de serviços de radiodifusão de sons ou sons e imagens ou a ele coligado, controlado ou controlador”.⁵ Dessa forma, a produção independente delimitada pelo Estado no texto da Lei nº 8.313 é definida a partir de critérios operacionais e mercadológicos, não sendo consideradas as questões nacionais ou de defesa do cinema brasileiro que nortearam as discussões e posicionamentos nas décadas anteriores.

A nova postura estatal em relação às atividades de cinema novamente se desenvolve em consonância com a conjuntura econômica e com o projeto político em andamento durante o período. A partir desse momento, observa-se a defesa e a presença no mercado de produções de caráter mais abertamente comercial, e que passam agora a ser consideradas independentes do “paternalismo” da legislação estatal característico das décadas anteriores, porém financiadas pelo Estado via leis de incentivo fiscal. A produção dos filmes passa a ser realizada com o auxílio das leis de incentivo e capitais próprios das empresas produtoras nacionais; há a presença de distribuidoras nacionais como a Riofilme a partir de 1992, empresa municipal de importância no setor cinematográfico, figurando como produtora e distribuidora de filmes. A atuação de empresas estrangeiras na coprodução e na distribuição de longas-metragens nacionais também vai se tornando recorrente.

Com a criação da Globo Filmes, em 1998, e a entrada definitiva da televisão nos negócios cinematográficos, o termo “cinema independente” ganha nova conotação, passando a evocar toda a produção brasileira não vinculada nem à Globo, nem às empresas estrangeiras por intermédio de contratos de coprodução ou distribuição (MARSON, 2006, p. 137).

⁵ Texto retirado do texto da Instrução Normativa nº 1/2017/MinC, disponível no site do Ministério da Cultura em: www.cultura.gov.br.

Após a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema e da formação do GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica) em 2000, além da criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema) em 2001, consolida-se a política cinematográfica desenvolvida desde a extinção da Embrafilme.

O panorama do cinema brasileiro, amplamente baseado nas leis de incentivo a partir de então, passa a sugerir, em tese, uma “independência compulsória” aos cineastas. No entanto, o advento da Globo Filmes ainda hoje interfere na dinâmica do cinema independente brasileiro. Segundo Pedro Butcher:

Trata-se, portanto, de uma questão complicada. Todo o cinema brasileiro poderia ser considerado “independente” diante do poderio do cinema americano. Mas também é fato que a Globo concentra a hegemonia audiovisual do país (não por acaso, é chamada a “Hollywood brasileira”) e sua participação no cinema gerou uma diferenciação interna muito grande. Criou-se, em termos de resultado, um fosso entre os “filmes com Globo” e os “sem Globo”. Não seria absurdo, portanto, denominar-se o fluxo de filmes feito longe das asas da Globo, buscando alternativas ao seu modelo em termos de estrutura de produção e de linguagem, de um “cinema independente brasileiro”. (BUTCHER, 2005, p. 80)

Da mesma forma, o fenômeno das coproduções internacionais e dos acordos de distribuição com subsidiárias das *majors* americanas, assim como avanço das parcerias cinema-televisão e novas regulamentações que ampliam a absorção de conteúdo audiovisual nacional pelas TVs a cabo, através do art. 3º da Lei do Audiovisual e do art. 39º da MP 2.228/01, são fatores que recobram e redimensionam a questão do cinema independente brasileiro.

Continuidades, rupturas e transformações do cinema independente brasileiro: um resumo

A noção de cinema independente não é fixa, não é em sua totalidade preservada pelas práticas, discussões ou relações que mantém com os agentes da atividade cinematográfica nacional, de maneira que se modifica com o desenvolvimento dessa atividade no Brasil, principalmente em função do maior ou menor grau de articulação dos independentes com o Estado e com o cinema dominante.

A presença do cinema independente atravessa toda a história do desenvolvimento da atividade cinematográfica nacional, referindo-se às questões éticas e estéticas de representação, às estruturas de produção e às condições de mercado. Assim, os independentes conformaram uma

tradição no que diz respeito à existência de um pensamento voltado para esse cinema, sua permanência enquanto prática e as articulações que mantém com o *mainstream* e o Estado. No entanto, tal tradição é feita de rupturas, em que cada momento de reflexão não se relaciona objetivamente com o momento anterior, configurando assim uma continuidade sinuosa de pensamento. O significado do termo “cinema independente”, portanto, desliza e se reconforma ao longo de um eixo diacrônico do pensamento cinematográfico brasileiro. Como observado antes em outra ocasião (SUPPIA, 2013, p. 17) o termo assume uma qualidade dêitica, variando em função do momento, do contexto e sobretudo de quem o utiliza.

As primeiras reflexões desenvolvidas na década de 1950 possuíram como centro os Congressos de cinema e, portanto, a classe cinematográfica. As teses desenvolvidas nos congressos pelos realizadores de cinema definiram o que seria o cinema independente e quais seriam suas características estéticas e de produção. Assim, questões ideológicas e políticas estão diretamente implicadas nessa noção de cinema independente, pautada pelo nacionalismo e pela aproximação com o pensamento comunista. Segundo Autran:

Os “problemas do povo” brasileiro tinham de ser mostrados, mas sem pessimismo, com soluções que pudessem ser identificadas com o ideário do Partido Comunista, isso seria a base de um conteúdo nacional. A caracterização nacional tem grande importância devido à oposição stalinista do cosmopolitismo versus nacionalismo, sendo aquele representante do imperialismo e este das forças populares. (AUTRAN, 2003, p. 66)

É possível observar que o envolvimento do Estado começa a ser requerido de maneira mais afirmativa, com a instituição das políticas protecionistas para exibição e taxaço de impostos e o incentivo à industrialização.

O pensamento cinematográfico independente das duas décadas seguintes acentua a defesa da participação estatal através da intervenção direta na atividade e da legislação paternalista, principalmente através da Embrafilme. Da mesma forma, as questões ideológicas da corporação cinematográfica e a posição política interferem no cinema independente, principalmente no caso dos cinema-novistas e do envolvimento com o PCB. Assim, a oposição completa do modelo industrial é vinculada ao anti-imperialismo norte-americano. Em depoimento a Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos afirma que o cinema independente (*sic*) “foi um movimento de crítica à situação objetiva de nosso cinema, à dependência do mercado brasileiro à importação indiscriminada do produto estrangeiro, a dependência do diretor brasileiro à mentalidade cinematográfica imperante

em Hollywood e outros grandes centros de produção” (VIANY, 1999, p. 90-1). Nota-se que a ideia de cinema independente vinculava-se, nesse momento, à oposição direta ao modelo industrial. Sem, no entanto, recusar a necessidade de ocupação do próprio mercado cinematográfico brasileiro pelas produções nacionais, de maneira que “como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação” (XAVIER, 2001, p. 23).

As produções comerciais da década de 70 e os filmes identificados com o Cinema Marginal não aderem às ideias cinema-novistas, e a questão da independência desses cineastas foi posteriormente discutida por teóricos e historiadores do cinema. No caso dos produtores da Boca do Lixo e do Beco da Fome, havia a defesa da ocupação de mercado e a realização de filmes comerciais que efetivamente chegassem ao público no circuito exibidor, sem a problematização de uma independência em relação ao cinema industrial ou à Embrafilme. O Cinema Marginal, via de regra, se pretendeu efetivamente independente, à margem de qualquer forma de modelização institucional ou circuito mais estável.⁶

A reorganização ocorrida após a modificação da postura estatal durante a década de 1990 e o início dos anos 2000, com a criação da Ancine, recoloca as noções de cinema independente, principalmente a partir do contexto político e econômico do neoliberalismo, em que o Estado recua da participação direta no financiamento dos filmes como ocorria com a Embrafilme. Segundo Ismail Xavier, “o impulso de fazer cinema e a invenção de alternativas capazes de gerar sobrevivências no contexto desfavorável persistem” (XAVIER, 2001, p. 13). O filme independente vincula-se então a outras questões mais liberadas da afirmação de uma estética nacional característica do início das reflexões da década de 1950. Ganham proeminência, aqui, a necessidade de ocupação de mercado frente à presença maciça do filme americano no mercado interno (questões de *market share*), a reorganização da atividade cinematográfica nacional e, posteriormente, a negociação de acordos de produção e sobretudo distribuição com o cinema *mainstream* estrangeiro e com a Globo Filmes. Note-se que, ao longo de todo o eixo temporal percorrido, a distribuição cinematográfica sempre foi um “gargalo” ou “ponto-cego” no que se refere à sobrevivência do cinema nacional, seja ele independente ou industrial.

⁶ Tal diagnóstico pode, no entanto, ser devidamente problematizado e relativizado em outra ocasião mais oportuna.

Com a revolução digital e a popularização das tecnologias audiovisuais digitais, tem conquistado maior visibilidade um cinema brasileiro radicalmente independente, que busca uma representação e uma temática genuinamente populares, com uma história própria que remonta ao período analógico (película e videocassete). Um cineasta como Simião Martiniano (1932-2015), de Pernambuco, produziu sua filmografia em variados suportes, assim como o catarinense Peter Baiestorff – este ainda em atividade. Esse substrato ainda mais marginal dos independentes foi e continua sendo investigado por pesquisadores que revolvem as camadas mais profundas e encobertas do cinema brasileiro, como Bernadette Lyra e Gelson Santana (2006), e Santana (2008; 2012)⁷, na esteira de um novo paradigma de pesquisa historiográfica em cinema, tal como o de “mapa topográfico” proposto por Dudley Andrew (2006).

É possível observar que, ao discutir as transformações da noção de cinema independente no Brasil, problematizam-se também os contextos históricos e ideológicos implicados na atividade cinematográfica nacional. Da mesma maneira, é notável que o pensamento cinematográfico independente se caracteriza pelas suas relações, de forma que a compreensão dos cinemas independentes que o constituem implica a necessária observação e identificação de todo um contexto: quais são os agentes aos quais ele se opõe, em que medida, e quais os desdobramentos que uma noção de independência cinematográfica eventualmente acarreta em outra, posterior.

Alfredo Suppia

Professor do Programa de Pós-graduação em Multimeios da UNICAMP

Doutor no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, UNICAMP

Maria Cristina Couto Melo

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios, UNICAMP

Recebido em: 23 de setembro de 2018

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2019

⁷ Tais autores se referiram ao cinema brasileiro contemporâneo mais radicalmente independente e genuinamente popular como um “cinema de bordas”.

Referências

- ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo - Cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.
- _____. "Pacto cinema – Estado: os anos Embrafilme". In: **Revista Alceu**, v.8. n 15. Rio de Janeiro, 2007. p. 173 -184.
- ANDREW, Dudley. "An atlas of world cinema." In: DENNISON, S. e LIM, S. H. (Eds.), **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. London: Wallflower, 2006, p. 19-29.
- AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: crítico e historiador**. São Paulo: Perspective; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2003.
- _____. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro**. Campinas, SP: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, Unicamp, 2005.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2º ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FERRARAZ, Rogério; PIEDADE, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. "O cinema independente americano". In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 235-252.
- GALVÃO, Maria Rita. "O desenvolvimento das ideias sobre Cinema Independente". **Cadernos da Cinemateca**. nº4. São Paulo, 1980.
- _____. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. ; SOUZA, Carlos Roberto de. "Cinema brasileiro 1930/1960". In: **Cinema Brasileiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p. 65-77.
- GATTI, André. "A política cinematográfica no período de 1990-2000". In Fabris, Mariarosaria. [et.al], (Org.) **Estudos Socine de Cinema: ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 603 - 612.

_____. **Cinema Brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e processo político e cultural (de 1950 a 1978)**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Uma situação colonial?** (Org.) Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

JOHNSON, Randal. "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990". In: **Revista USP**. nº 19. São Paulo: USP, Setembro / Outubro / Novembro 1993. p. 31 -49.

_____. **The film industry in Brazil: culture and state**. Pittsburg: University of Pittsburg, 1987.

LEVY, Emanuel. **Cinema of outsiders: the rise of American independent film**. New York: New York University Press, 1999.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. **Cinema de Bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. "A Boca e o Beco". In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna. (Org.) **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Associação cultural Tela Brasilis, 2009. p. 58 – 75.

_____. **"Cinema independente": produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**. Rio de Janeiro: tese de doutorado apresentada ao Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, 2011.

_____. "Fazer um filme no Brasil". In: IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani (Org.). **Catálogo Cinema de Garagem**. Rio de Janeiro, 2014.

MENDES, Octavio. "De São Paulo". **Cinearte**, 25/09/1929, pp. 20-21. Disponível em <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=162531> . Acessado em 27/11/2017.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEARSON, Roberta E. e SIMPSON, Philip. **Critical dictionary of film and television theory**. London e New York: Routledge, 2001.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mario Ortiz. "A questão de gênero no cinema brasileiro". In: **Revista USP**. nº 19. São Paulo: USP, Setembro / Outubro / Novembro 1993. p. 110 - 113.

_____. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. "Cinema brasileiro: depois do vendaval". In: **Revista USP**. nº 32. São Paulo: USP, Dezembro/ Fevereiro 1996/1997. p. 102 - 107.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**. (Org.) Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor. (Org.) **Intelectuais e partidos – os comunistas e as mídias no Brasil**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTANA, Gelson. **Cinema de Bordas 2**. São Paulo: A Lápis, 2008.

_____. **Cinema de Bordas 3**. São Paulo: A Lápis, 2008.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões: subsídios para uma história dos congressos de cinema**. São Paulo, 1981. 183 p. (Fot).

_____. **Paulo Emílio no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SUPPIA, Alfredo. (org.). **Cinema(s) Independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global**. Minas Gerais: Editora UFJF, 2013.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. 2º ed. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

_____. **O processo do Cinema Novo**. (Org.) José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Resumo

Este artigo propõe discutir as particularidades, continuidades e rupturas do pensamento cinematográfico independente no Brasil. Apesar de se referir principalmente a um modo de produção cinematográfico alternativo ao modelo do cinema industrial, o termo cinema independente não raro

se refere a propostas estéticas e de produção, comercialização e exibição que variam ao longo do desenvolvimento da atividade no Brasil, apresentando maneiras diversas de relação com o Estado e com sua própria antítese, o cinema industrial. Ao analisarmos o cinema independente nacional como uma estratégia de afirmação em oposição ao mainstream e ao domínio do mercado cinematográfico pelas produções de caráter industrial, nota-se a necessidade de reflexão sobre essa categoria através dessas articulações, assumindo sua complexidade e afirmando sua importância na história do cinema brasileiro.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema independente, história do cinema.

Abstract

This paper aims to investigate major changes in the concept of Brazilian independent cinema. Although it refers primarily to a mode of production that is alternative to that of the so-called industrial cinema, the term independent cinema often refers to both an aesthetics and a means of production, distribution and exhibition which vary throughout the history of the film industry in Brazil, with different ways to relate with the State and with its own antithesis - the mainstream cinema (both American and Brazilian mainstream films). While analyzing the Brazilian independent cinema as a strategy of affirmation in opposition to the mainstream or the dominance of the Brazilian film market by big-budget film production, it is necessary to reflect upon this category (independence) by taking into account a complex set of articulations, to finally admit its fluidity and complexity, as well as its relevance in the history of Brazilian cinema.

Keywords: Brazilian cinema, independent cinema, film history.