

CARLOS HEITOR VIEIRA LUZ MONTES

**FORMAS DE FINANCIAMENTO DO AUDIOVISUAL BAIANO
E SUAS INTERFERÊNCIAS NO PROCESSO DE PRODUÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
Comunicação Social – Jornalismo, Faculdade de
Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. José Francisco Serafim

Salvador

2016

RESUMO

O projeto visa estabelecer as relações entre as formas de financiamento do audiovisual no estado da Bahia e o processo produtivo dos filmes, também visando entender como se dá a produção num ambiente em que não se há uma indústria audiovisual e como isto interfere em questões como distribuição e público. Também fez-se a análise da situação atual do cinema no estado, com um estudo detalhado dos seus últimos editais e de todo o histórico do cinema baiano. Buscando entender todas estas questões, foi feita uma pesquisa de campo, entrevistando realizadores, produtores e gestores de órgãos de fomento ao audiovisual, na Bahia e em outros estados. Através da fala destes entrevistados, foi-se montando o panorama que explicita que a produção na Bahia, assim como em todo o Brasil, ainda possui grandes dificuldades, muito devido a uma forma de financiamento quase que inteiramente baseada em editais públicos. Sendo assim, constatou-se que os realizadores têm que adaptar questões da produção dos seus filmes ao modelo dos editais, aos poucos investimentos no audiovisual, que apesar de crescentes, estão ainda longe do ideal, e até a atrasos de pagamento por parte de órgãos fomentadores de cultura. Constatou-se então que realmente, as formas de financiamento interferem nos processos produtivos dos filmes.

Palavras-chave: Financiamento. Audiovisual. Produção cinematográfica. Cinema baiano.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 PRODUZINDO FILMES NO BRASIL.....	10
1.1 O roteiro.....	10
1.1.1 <i>Editais para desenvolvimento de roteiros.....</i>	<i>12</i>
1.2 A participação em editais.....	13
1.3 A pré-produção.....	15
1.4 A produção.....	15
1.4.1 <i>Equipe de produção.....</i>	<i>16</i>
1.4.2 <i>Equipe de realização.....</i>	<i>17</i>
1.4.3 <i>Equipe de cenografia e direção de arte.....</i>	<i>17</i>
1.4.4 <i>Equipe de fotografia.....</i>	<i>18</i>
1.4.5 <i>Equipe de som.....</i>	<i>18</i>
1.4.6 <i>Diferentes modelos de produção.....</i>	<i>18</i>
1.5 A pós-produção ou finalização.....	19
1.6 A distribuição.....	19
2 FORMAS DE FINANCIAMENTO DE OBRAS AUDIOVISUAIS.....	23
2.1 Ministério da Cultura.....	23
2.2 Ancine.....	25
2.3 Órgãos do Governo do Estado da Bahia.....	30
2.3.1 <i>Fundo de Cultura.....</i>	<i>30</i>
2.3.2 <i>IRDEB.....</i>	<i>32</i>
2.4 Editais de empresas.....	33

2.4.1 Petrobrás.....	33
2.4.2 BNDES.....	34
2.4.3 Itaú.....	35
2.5 Coletivos audiovisuais.....	36
3 SITUAÇÃO ATUAL DO CINEMA EM OUTROS ESTADOS DO BRASIL.....	39
3.1 Pernambuco.....	39
3.2 Distrito Federal.....	42
3.3 Ceará.....	43
3.4 Rio Grande do Sul.....	45
4 HISTÓRICO DO CINEMA BAIANO.....	49
4.1 Primórdios.....	49
4.2 Ciclo do cinema baiano.....	51
4.3 Glauber Rocha e o Cinema Novo.....	53
4.4 Produção experimental e Geração Super-8.....	55
4.5 Cinema baiano contemporâneo.....	58
5 EDITAIS RECENTES NA BAHIA.....	61
5.1 Processo de realização de um edital pela Secretaria de Cultura da Bahia..	61
5.2 Edital do Fundo de Cultura de 2014.....	63
5.3 Edital do Fundo de Cultura de 2016.....	67
5.4 Edital do IRDEB de 2014.....	71
6 INTERFERÊNCIA DO FINANCIAMENTO NA PRODUÇÃO.....	74
6.1 A influência direta dos editais na produção.....	74
6.3 <i>Tropykaos</i> : atraso no repasse das verbas.....	78
6.4 As dificuldades de se fazer um filme de grande bilheteria na Bahia.....	81
6.5 Coprodução internacional como alternativa.....	84

6.6 Um cinema independente de financiamento público é possível?.....	86
CONCLUSÃO.....	89
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXO A - Acordo de coprodução cinematográfica.....	94
ANEXO B – Íntegra das entrevistas realizadas.....	96

INTRODUÇÃO

Este projeto visa responder as seguintes questões: “como são as formas de se financiar uma obra audiovisual na Bahia e como estas formas interferem no processo de produção dessas obras?”.

A razão para que se faça uma pesquisa para responder estas questões é o desejo de se entender o contexto atual do audiovisual baiano inserindo-o no momento atual do audiovisual nacional.

Após estagiar na produção do longa-metragem baiano *Tropykaos*, que sofreu com problemas no repasse de verbas, foi percebido, junto com o desejo de estudar mais sobre a história da produção audiovisual na Bahia, o desejo de entender as carências atuais que os realizadores têm ao produzir.

Então, com esta pesquisa, percebe-se que praticamente toda a produção de longas-metragens na Bahia atualmente é feita através de editais públicos, não havendo uma indústria formada para a produção audiovisual no estado.

Através dos relatos de produtores, realizadores e gestores públicos, foi então traçado um panorama atual do audiovisual no estado, para que, a partir daí, fossem percebidas estas interferências causadas por esta forma hegemônica de financiamento no processo de produção.

Ao longo do projeto, foram feitas quinze entrevistas com pessoas da área do audiovisual, do estado e de outros lugares do Brasil.

Foram entrevistados presencialmente: a produtora Sylvia Abreu, diretora da Truque, uma das produtoras mais tradicionais e antigas da Bahia, com 29 anos de atuação; a produtora Tenille Bezerra, que atuou como produtora-executiva em filmes na Bahia, como *Tropykaos*; o cineasta Bernard Attal, que realizou o longa-metragem *A coleção invisível*; o cineasta Cláudio Marques, que realizou, ao lado da sua esposa Marília Hughes, o longa-metragem *Depois da chuva*; o cineasta Daniel Lisboa, que realizou o longa-metragem *Tropykaos*; o cineasta Edgard Navarro, que realiza obras importantes para o audiovisual baiano desde a década de 1970; o cineasta José Araripe Jr., que também realiza obras audiovisuais desde a década de

1970, além de ter sido diretor do Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia (IRDEB); o realizador e pesquisador Francisco Gabriel Rego, que participa do Coletivo Urgente de Audiovisual (CUAL), o realizador e pesquisador Leon Sampaio, que realizou filmes em Pernambuco nestes últimos anos, e Ivan Ornelas, coordenador de editais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb).

Foram entrevistados por telefone, Thiago Rocha Leandro, ex-coordenador do fundo de cultura de Pernambuco e atual subsecretário de fomento à cultura no Distrito Federal, além de Marcelo Ikeda, professor da Universidade Federal do Ceará, além de presidente do Conselho Setorial de Audiovisual do Ceará.

E, por e-mail, foram entrevistados Claudio Magalhães, coordenador de editais da Superintendência de Promoção Cultural da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, além dos produtores gaúchos Davi Pretto e Filipe Matzembacher.

Este projeto foi composto se utilizando da visão destes entrevistados, além de muitas pesquisas sobre editais e órgãos fomentadores de cultura e uma bibliografia selecionada para que se entendesse melhor a produção audiovisual no Brasil e o histórico do cinema baiano.

O capítulo 1, *Produzindo filmes no Brasil*, tenta explicar, passo a passo, como se produz um filme num contexto onde não se há uma indústria cinematográfica organizada. Compreendendo a produção desde a confecção do roteiro, até a distribuição nas salas de cinema, o capítulo detalha questões como a participação em editais, e as fases de pré-produção, produção e pós-produção. Este capítulo conta com o relato de Sylvia Abreu e Tenille Bezerra, que tratam sobre a produção na Bahia, num contexto ainda mais complicado que os de outros estados do Brasil. Além disso, para tratar com mais profundidade sobre o tema, foram utilizados os livros *Ideias em movimento – produzindo e realizando filmes no Brasil*, de Aída Marques e *O cinema e a produção*, de Chris Rodrigues.

O capítulo 2, *Formas de financiamento de obras audiovisuais*, esmiúça todas as formas possíveis de se financiar um filme no Brasil atualmente. O projeto explica em detalhes os mecanismos de fomento à cultura que podem ser acessados por realizadores que buscam financiar as suas obras. O capítulo trata sobre os editais

nacionais realizados pelo Ministério da Cultura, pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) e por empresas privadas. Além disso, é falado sobre as formas de financiamento específicas da Bahia, através do Fundo de Cultura do Estado, que realiza editais através da Secretaria de Cultura (Secult) e da Funceb, além de tratar sobre os editais organizados pelo IRDEB. O capítulo mostra também o principal mecanismo de financiamento à cultura no país: o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que realiza editais próprios, além de realizar parcerias em editais estaduais. O projeto mostra também uma forma não hegemônica de se financiar e realizar obras, que são através dos coletivos audiovisuais. Tratando sobre os coletivos, está Francisco Gabriel Rego, participante de um importante coletivo audiovisual da Bahia, o CUAL.

O capítulo 3, *Situação atual do cinema em outros estados do Brasil*, trata sobre o momento atual de outras quatro unidades da federação do país: Pernambuco, Distrito Federal, Ceará e Rio Grande do Sul. Numa condição análoga à Bahia, de não estarem no principal polo produtor e distribuidor do país, estes três estados estão em momentos diferentes em relação às suas produções. Neste capítulo se discute o incentivo à cultura pelos governos estaduais e os seus resultados. Para isto, foram utilizados os relatos de Leon Sampaio, Thiago Rocha Leandro, Marcelo Ikeda, Davi Pretto e Filipe Matzembacher.

O capítulo 4, *Histórico do cinema baiano*, fala sobre o histórico do audiovisual na Bahia, desde a primeira projeção de um filme no estado, no ano de 1896. Este capítulo trata desde as várias “fases” do audiovisual do estado. O capítulo se inicia falando dos primórdios da produção do estado, trazendo nomes importantes da época como Walter da Silveira e Alexandre Robatto Filho. A partir daí, o capítulo passa pelo chamado *Ciclo de cinema baiano*, um momento no início da década de 1960 em que muitos filmes foram produzidos na Bahia e culminou no surgimento de Glauber Rocha. Também é retratado o início da década de 1970, em que ocorreu um momento de experimentação *underground* no audiovisual do estado, que, a partir dele, surgiu a chamada *Geração Super-8*. E, o capítulo se encerra tratando sobre a produção atual no estado, mostrando que a adoção das políticas de fomento ao audiovisual no país e no estado revitalizaram a produção no estado, que havia se esfacelado com o fim da Embrafilme. O capítulo conta com as falas dos cineastas

Edgard Navarro e José Araripe Jr., que foram integrantes desta chamada *Geração Super-8*, além dos livros *Panorama do cinema baiano*, de André Setaro e *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*, de Maria do Socorro Silva Carvalho.

O capítulo 5, *Editais recentes na Bahia*, esmiúça os últimos editais que ocorreram no estado. Trata-se dos editais de 2014 e 2016 realizados pela Secult e pela Funceb, com verbas do Fundo de Cultura da Bahia, além do edital realizado em 2014 pelo IRDEB. O capítulo trata sobre os valores oferecidos, além da quantidade e da natureza dos projetos contemplados. Trata-se também da diferença entre estes dois editais da Secult causadas pela parceria feita com o FSA para o edital de 2016, que dobrou o valor do edital. Neste capítulo, temos a fala de Ivan Ornelas, coordenador de editais da Funceb.

O capítulo 6, *Interferência do financiamento na produção*, último capítulo da pesquisa, trata sobre o objeto de estudo do projeto, que é responder como as formas de financiamento interferem no processo produtivo dessas obras. Nesse capítulo, trazemos as falas dos realizadores e produtores, que mostram, a partir da sua visão, os pontos em que o financiamento interferiu em suas obras. O capítulo se encerra com uma reflexão trazida pelos entrevistados, se há possibilidade de um cinema independente de financiamento público no Brasil.

1 PRODUZINDO FILMES NO BRASIL

O objetivo deste capítulo é detalhar o processo de produção de um longa-metragem de ficção no Brasil, num contexto em que não há indústria formada e quase que a totalidade das produções são financiadas a partir de edital público.

Este processo é longo, costumando durar anos entre a confecção de um roteiro cinematográfico e a exibição do filme numa sala de cinema. Além disso, ele é dividido em várias etapas, mobilizando vários profissionais.

Para detalhar essas etapas desse processo, serão utilizados como bibliografia básica, os livros *Ideias em movimento – produzindo e realizando filmes no Brasil*, da professora, pesquisadora e realizadora Aída Marques e *O cinema e a produção*, do realizador e produtor Chris Rodrigues. Estes livros tratam sobre a produção cinematográfica no contexto brasileiro atual e serão trazidos à realidade baiana, na qual existem ainda mais dificuldades, com valores menores, o que causa uma série de adaptações para se produzir um longa-metragem.

Para falar justamente sobre esta realidade baiana nas produções audiovisuais atuais, foram realizadas entrevistas com as produtoras Tenille Bezerra e Sylvia Abreu, diretora da produtora Truque, uma das mais tradicionais produtoras de cinema da Bahia, fundada em 1987.

Neste capítulo, trataremos sobre as etapas da produção de um filme de orçamento comum para os padrões atuais dos filmes baianos contemplados pelos editais públicos. Este valor varia entre R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) e R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais) e abarca as fases de produção, finalização e distribuição do filme.

1.1 O roteiro

O ponto inicial da quase totalidade das produções cinematográficas de um filme de ficção, sejam eles de longa e curta-metragem, é a produção de um roteiro. Nele, estão contidos todos os diálogos, além da descrição de personagens e ambientes, sendo a base de uma produção cinematográfica.

O roteiro é um gênero de escrita bastante específico, se diferenciando de outros gêneros pela sua divisão em sequências e por seu objetivismo. Nele está contido apenas o necessário para a filmagem.

[...] O roteiro é um tipo de texto muito particular. Ele deve ter qualidades expressivas ou dramáticas enquanto contém os diálogos que os atores terão de dizer; além disso tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos, estéticos, etc. [...] Mas o roteiro deve também ser funcional: deve permitir ao produtor ter uma ideia exata sobre a oportunidade de financiar o filme e ao diretor de produção elaborar o plano de trabalho. (COSTA *apud*. MARQUES, 2007, p. 23)

O processo de desenvolvimento de um roteiro também se desenvolve em etapas. Tudo é desenvolvido a partir de uma ideia, podendo ela ser original ou adaptada de um outro material, como um livro, uma peça ou até mesmo outro filme.

Dessa ideia, se desenvolve uma *storyline*, que é um resumo escrito dessa ideia. “Nela estão contidos a apresentação dos protagonistas, o conflito principal, o clímax do problema e a conclusão. Em seguida, passa-se a um detalhamento maior dos elementos da história, e a sinopse começará a ser trabalhada”. (MARQUES, 2007, p. 24)

A partir daí, se desenvolve uma sinopse, que é o resumo do filme. Segundo Aída Marques, este texto precisa ter um certo apelo publicitário e poder de sedução, pois ele poderá atrair investidores e patrocinadores para o projeto.

Após esta etapa, se desenvolve um argumento, que é basicamente a história completa do filme em texto corrido. A última fase antes do desenvolvimento do roteiro é a escaleta, que separa o argumento cena por cena, mas ainda sem os diálogos.

Na conjuntura do cinema nacional, em muitas ocasiões, o roteirista é também produtor e/ou diretor do filme; neste caso, após o término do desenvolvimento do roteiro, este autor vai ele mesmo procurar uma forma de realizar o seu projeto. Quando o roteirista cumpre apenas este papel, ele se procede de duas maneiras: o

roteirista é contratado previamente por um produtor para realizar um roteiro nos moldes previstos especificamente, ou então, o roteirista trabalha sem nenhuma filiação, e após finalizar o seu roteiro, o vende para um produtor.

Nestes casos, o trabalho do roteirista é finalizado quando ele entrega o seu roteiro. Porém, na realidade do cinema baiano, cuja maioria dos filmes é considerado “autoral”, em quase a totalidade das produções, o diretor do filme também o escreve e muitas vezes, o produz.

1.1.1. Editais para desenvolvimento de roteiros

Para incentivar a produção de roteiros e o surgimento de novos roteiristas, os editais públicos também ajudam a financiar o desenvolvimento de roteiros. Neste tipo de edital, os proponentes inscrevem seus projetos de roteiro para conseguirem verba para fazerem pesquisas necessárias para que esse roteiro seja escrito.

Num edital específico para desenvolvimento de roteiros da Fundação Cultural da Bahia do ano de 2007, está no regulamento que o proponente deveria entregar um projeto constando, entre outros documentos:

- a) Capa com título do roteiro e pseudônimo adotado pelo autor, não sendo permitida outra nenhuma identificação;
- b) Justificativa do projeto, contendo abordagem acerca do estilo, gênero, linguagem, aspectos criativos, importância de personagens, com no máximo 40 (quarenta) linhas;
- c) *Storyline*, com no máximo 07 (sete) linhas;
- d) Argumento do roteiro, contando a história segundo o recorte do filme, contendo a descrição dos perfis dos personagens principais, com no mínimo 10 (dez) e no máximo 15 (quinze) laudas.

Esse projeto de desenvolvimento de roteiro seria enviado a uma banca examinadora, que iria julgar e escolher os projetos contemplados. Neste edital, especificamente, os recursos disponíveis eram de R\$ 135.000,00 (cento e trinta e cinco mil reais), sendo divididos para nove projetos, que receberiam cada um R\$ 15.000,00 (quinze mil reais).

Os proponentes deveriam seguir as seguintes obrigações para desenvolverem seus roteiros:

- a) Os projetos contemplados deverão ser concluídos num prazo máximo de 05 (cinco) meses após a assinatura do contrato.

Poderá o proponente premiado, por solicitação justificada em até 15 (quinze) dias antes do término do prazo referido, prorrogar por mais 15 (quinze) dias o prazo de vigência do contrato firmado, uma única vez, a critério da FUNCEB.

- b) O roteiro finalizado deverá conter, no mínimo, 70 (setenta) laudas, e ser entregue encadernado em 02 (duas) vias, no formato A4, letra Times New Roman, tamanho 12, espaçamento duplo, com seqüências numeradas e desenvolvidas.

1.2 A participação em editais

Num ambiente em que a indústria cinematográfica está consolidada, os grandes estúdios e produtoras são os responsáveis por bancarem a produção cinematográfica, conseguindo com a bilheteria do filme, o retorno financeiro manter o funcionamento dessa indústria.

Porém, a realidade das produções cinematográficas brasileiras é diferente. Quase que a totalidade dos filmes são financiados com apoio estatal, e para se conseguir esse financiamento, é necessário se passar por editais públicos.

Os principais órgãos fomentadores do audiovisual no Brasil são os governos estaduais, através de seus fundos de cultura, além da Ancine (Agência Nacional do Cinema), que regula o cinema brasileiro e criou o Fundo Setorial do Audiovisual. Muitos editais estaduais são feitos em conjunto com o Fundo Setorial do Audiovisual. Além disso, empresas como Petrobrás e o BNDES (Banco Nacional do Desenvolvimento) têm projetos de incentivo a cultura e investem em editais de projetos audiovisuais.

A Ancine é uma agência reguladora e fomentadora, então ela gere vários editais. E tem um fundo chamado Fundo Setorial do Audiovisual, que tem muitos recursos e tem feito vários editais pra

vários tipos de coisa, desde desenvolvimento de projeto, produção, até distribuição. (Sylvia Abreu)

Segundo Tenille Bezerra, em tese, os produtores inscreveriam os projetos de acordo com a natureza de cada edital. Mas, como na realidade baiana atual, existe pouca oferta para editais, os produtores inscrevem os projetos em todos os editais possíveis: “Nós temos os editais federais, os editais estaduais, e em alguns casos, os editais municipais, e aí, isso que eu te falei de pensar a natureza do projeto é uma coisa importante, mas nem sempre dá, e aí você coloca o projeto em todos os editais.” (Tenille Bezerra)

Para participar do edital, o realizador do filme precisa se juntar a uma empresa produtora, que possua um CNPJ.

Para os longas-metragens sempre se precisa de uma empresa produtora que entra com a solicitação do investimento, no edital. Os curtas não precisam necessariamente. Mas, atualmente o projeto é proposto pela produtora para o órgão que for financiar. (Sylvia Abreu)

Em um edital, o realizador, juntamente com essa produtora, pedem um valor que seja compatível com o que a produção necessita, mas que também esteja dentro dos limites orçamentários desse edital.

Tomando como exemplo o edital setorial de audiovisual lançado em 2016 pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, o conceito de produção é: todos os processos relativos à realização da obra incluindo a fase de pré-produção até a captação de imagens e sons.

Neste mesmo edital, o realizador proponente, ao se inscrever, necessita detalhar as seguintes questões na apresentação do seu projeto: duração da obra, roteiro, estrutura e gênero dramático, linguagem e procedimentos narrativos, perfil dos personagens, referências de cenários e locações.

Todo o funcionamento dos editais voltados para a produção audiovisual no estado da Bahia será detalhado no capítulo 4, *Editais recentes na Bahia*.

1.3 A pré-produção

A partir do momento em que o filme contemplado num edital recebe a sua primeira de pagamento, diz-se que o projeto entra num processo chamado de pré-produção.

No período de pré-produção ocorre a preparação de tudo o que seja necessário para o momento das filmagens.

Os técnicos são contratados na medida das necessidades, os atores vão sendo escolhidos e também contratados, cenários e figurinos vão sendo preparados, acordos com os fornecedores são fechados [...] Roteiro, orçamento, plano de produção, escolha de locações e de estúdio, negociação com o laboratório de imagens e com os fornecedores, tudo deve ser definido nessa fase. (MARQUES, 2007, p. 51-52)

1.4 A produção

O período da produção é o momento da realização cinematográfica. Este momento ocorre após o recebimento integral da verba prometida em edital. “[...] é o período que envolve a filmagem propriamente dita, ou seja, as filmagens em termos fotográficos e a captação do som das cenas descritas no roteiro...” (RODRIGUES, 2007, p. 67)

O orçamento disponível para o filme ou o perfil de produção adotado pelos diretores e produtores vão definir a quantidade de profissionais na equipe e como serão os métodos de trabalho durante a produção, mas costumeiramente os profissionais são setorizados, sendo divididos em equipes. Mesmo no Brasil, onde não se há uma indústria cinematográfica, tenta-se replicar este modelo de setorização.

A ideia do cinema nesse modelo de indústria que setoriza todos os departamentos, desde produção, direção, arte... enfim, a gente costuma produzir no Brasil nesse modelo. Só que, na realidade, a gente não tem esse sistema funcionando pra que se setorize, pra que se tenha todas essas funções. (Tenille Bezerra)

Nesta perspectiva de setorização, trataremos sobre os integrantes das equipes de acordo com a obra de Aída Marques, lembrando que essas funções podem variar de acordo com as necessidades de cada produção:

1.4.1 Equipe de produção

A equipe de produção é a responsável pela viabilização do filme, sendo responsável pela contratação de todos os profissionais envolvidos na realização, além de controlar o orçamento e negociar os direitos de distribuição e exibição. O produtor é o responsável pela inscrição do filme nos editais, sendo responsável por toda a parte estratégica da produção.

Nesse modelo industrial que a gente reproduz aqui, o modelo americano de produção de cinema, tem a figura do produtor, que é muitas vezes o dono do filme, que vai gerenciar tudo, contratar muitas vezes o roteirista, enfim, uma figura ligada aos estúdios. (Tenille Bezerra)

Outra função importante nessa equipe é a do produtor executivo, um profissional técnico que é responsável por estabelecer o orçamento e pela negociação e pagamento dos profissionais e fornecedores contratados para o filme, além de monitorar as despesas durante o processo de filmagem.

Porém, como a indústria cinematográfica no Brasil ainda é incipiente, muitas vezes os profissionais da equipe de produção precisam realizar múltiplas funções.

Como a gente não tem aqui essa figura do produtor, a gente concorre a editais, [...]; normalmente é o próprio diretor junto com uma produtora, uma pessoa jurídica que vai concorrer ao financiamento, [...] esse papel da produtora executiva é uma incógnita, porque ele acaba funcionando como esse papel do produtor, que vai gerenciar o projeto, e aí nesse caso, o trabalho não termina quando termina a finalização, que é o que acontece com os técnicos. Então fica essa confusão, o produtor executivo fica meio como um produtor, essa instância que gerencia o projeto inteiro e que se relaciona com o diretor de um lugar privilegiado, porque não é subordinado ao diretor [...] (Tenille Bezerra)

Outros profissionais que integrem a equipe de produção têm como função supervisionar o andamento das filmagens e da pós-produção, fazendo com que o plano de filmagens seja respeitado.

1.4.2 Equipe de realização

A equipe de realização é responsável por tomar as decisões artísticas, além de zelar pelo cumprimento dessas decisões no período da produção.

Levando muitas vezes os principais créditos do filme, o diretor possui numerosas atribuições desde o processo de pré-produção: escolher a sua equipe, participar da escolha do elenco do filme, supervisionar as escolhas de locações, fazer um plano de filmagem, pensar em todos os planos que serão filmados, tomar a decisão final sobre qualquer elemento que poderá ser usado no filme (figurinos, objetos, etc.) e, finalmente, dirigir os atores em cena.

Já os assistentes de direção possuem a função de fazer a análise técnica do roteiro (documento em que constam todas as locações, figurinos, materiais e atores que serão usados em cada cena). A partir disso, será redigido o plano de filmagem. Durante a filmagem, é o responsável pelas questões práticas, como dialogar com os técnicos no set sobre as informações necessárias para a realização do filme.

Outros membros dessa equipe são o continuísta, que responde pela continuidade do filme, ou seja, se os vários *takes* de uma mesma cena mantêm uma unidade e o *casting* ou produtor de elenco, que é responsável por pesquisar e selecionar atores com o perfil dos personagens do filme.

1.4.3 Equipe de cenografia e direção de arte

Esta equipe é responsável pela escolha de elementos de cena que, de acordo com a visão do diretor, irão dar o tom do filme. Segundo Aída Marques, esta equipe é a mais numerosa em uma produção.

O diretor de arte é o responsável principal pela parte visual do filme. “Sob orientação do diretor, deve harmonizar [...] as tonalidades certas entre cenografia, figurino, maquiagem e até fotografia.” (MARQUES, 2007, p. 85)

O cenógrafo tem a função de criar os cenários utilizados no filme, por meio de desenhos e maquetes.

Nesta equipe também está o figurinista, que desenha e cria os figurinos para o filme, se submetendo ao diretor de arte e ao diretor do filme. Outros profissionais que integrem a equipe são responsáveis pela pesquisa e pela confecção de adereços e objetos que irão dar o tom à produção.

1.4.4 Equipe de fotografia

Equipe responsável pela iluminação, produção de imagens e pelo uso da câmera durante as filmagens. O diretor de fotografia é o principal membro da equipe, sendo responsável “[...] pela escolha do tipo do negativo, das lentes, dos refletores e de seu posicionamento.” (MARQUES, 2007, p. 91)

Na equipe de fotografia também estão o operador de câmera, o foquista, iluminadores, eletricitas e maquinistas, sendo estes responsáveis técnicos que precisam possuir conhecimento da linguagem cinematográfica, já que, com os equipamentos que eles operam, eles são os responsáveis pela produção da imagem cinematográfica de uma produção.

1.4.5 Equipe de som

Esta equipe é a responsável pela captação de som, seja de som direto ou de som guia para posterior dublagem.

O técnico de som é o principal responsável pela equipe, enquanto que o microfonista opera os microfones direcionais que captam o som das cenas.

1.4.6 Diferentes modelos de produção

Tenille Bezerra trouxe sua experiência com o modelo de produção adotado em *Tropykaos*, longa-metragem do diretor baiano Daniel Lisboa, filmado em 2014 e lançado em festivais no ano de 2015, mas ainda não lançado comercialmente.

A gente conseguiu uma equipe bastante reduzida para um padrão de longa-metragem de ficção, o que foi muito bom do ponto de vista da

construção mais delicada, criativa. Porque em geral, um filme de longa metragem, ele toma uma proporção tão grande, que até os chefes de departamento [...] vão se afastando disso que tá na cabeça do diretor e vai cada uma fazendo o seu filme. [...] E o fato da gente ter uma equipe pequena, da gente desenvolver um modo de produção que era um pouco transversal. A produção se infiltrava em outros departamentos dando suporte (Tenille Bezerra)

1.5 A pós-produção ou finalização

Após o término das filmagens, o filme entra no processo de pós-produção. Nesse momento, o filme, que chega fragmentado em múltiplos *takes*, terá a sua imagem e posteriormente, seu som, montados, na ordem em que se apresentam no roteiro e no ritmo pretendido pelo diretor e pelo produtor. Além disso, esse é o momento em que a trilha sonora é inserida no filme.

O processo da edição ou montagem da imagem era anteriormente realizado de forma analógica, com a junção dos *takes* sendo feitos numa mesa de montagem. Porém, com o advento de *softwares* como Final Cut ou Adobe Premiere, o processo costuma ser realizado inteiramente de forma digital.

Para esse momento da produção, também existem editais específicos.

Tomando como exemplo um edital realizado pela Prefeitura da Cidade de São Paulo, eles definem desta forma as obras capacitadas para participarem desse edital: Para fins deste edital, considera-se obra audiovisual em finalização aquela que já tenha sido captada e que possua uma versão editada de no máximo duas horas de duração. (**Edital n.º 003/2011/DEC**)

Após o processo de finalização, o filme está pronto para ser distribuído.

1.6 A distribuição

Com o filme já pronto, o produtor responsável negocia com uma empresa distribuidora a sua distribuição nas salas de cinemas e outros meios em que esse filme pode ser exibido.

Este momento, particularmente, mostra a desigualdade entre os filmes voltados para o grande público e os filmes com um perfil menor. Como exemplo, o filme *Até que a sorte nos separe 3*, lançado em 2015, distribuído pela Downtown e pela Paris Filmes, foi lançado em 822 salas de cinema no Brasil, tendo um público de 1.755.452 pessoas¹. Ao mesmo tempo, o filme *Depois da chuva*, produzido na Bahia, lançado em 2015 e distribuído pela Espaço Filmes, foi lançado em 14 salas de cinema e teve um público de 16.247 pessoas.

Nos filmes voltados para o grande público, em sua maioria, os que são coproduzidos pela Globo Filmes, contando com atores famosos e grande divulgação na mídia, as grandes distribuidoras, algumas delas multinacionais (como exemplo: Fox, Universal e Warner), investem no filme, colhendo retorno financeiro com a sua bilheteria.

[É] muito difícil você conseguir convencer uma distribuidora a passar um filme que não vai ter um investimento de mídia muito grande. Se você pensar, a cada filme que a Globo Filmes promove, em todas as novelas se fala do filme e em todos os programas. Fora trailer e todo o material de comunicação. (Tenille Bezerra)

Por conta dessa dificuldade de se distribuir os filmes produzidos no Brasil, a forma mais comum de se conseguir financiar a distribuição desses filmes é também através de editais, sejam eles estaduais ou do Fundo Setorial do Audiovisual.

Mas essa realidade de médio e pequeno porte, você tem que ter um financiamento. O Fundo Setorial tem uma linha de distribuição que virou a grande forma de distribuir filmes independentes no Brasil. Então, as distribuidoras concorrem no edital do Fundo Setorial, conseguem a grana e vão distribuir. E fora isso, os editais estaduais, que é o caso de *Tropykaos* (Tenille Bezerra)

Para participar de um edital de distribuição, a empresa produtora do filme necessita encontrar uma empresa distribuidora interessada no filme, e a partir dessa parceria, ambas concorrem ao edital.

¹ Dados vistos em http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm

No edital setorial de audiovisual realizado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e a Fundação Cultural do Estado da Bahia em 2016, distribuição é conceituada como “a fase de lançamento comercial de filmes de longa-metragem baianos, de produção independente, e que se destinem originalmente a salas de cinema, podendo incluir a feitura de cópias (inclusive em DVD e/ou Blu-Ray), concepção e preparação dos diferentes materiais e peças de divulgação do filme (cartazes, trailers, press-books impressos ou digitais, etc.) e a compra de espaços de veiculação na mídia.”

E para a inscrição, os proponentes necessitavam apresentar:

(a) **Disponibilização de obra audiovisual** baiana, finalizada ou em processo de finalização, através de link youtube/vimeo incluído no sistema ou entrega mediante postagem até o primeiro dia útil do encerramento das inscrições, copiado em mídia DVD (identificada com número da proposta gerado no sistema Clique Fomento);

(b) **Plano de distribuição da obra**, anexado através de upload, constando obrigatoriamente dos seguintes tópicos: Estratégia de Difusão e Lançamento (incluindo informações sobre a exploração da obra nos diversos segmentos de mercado e territórios); Parcerias para promoção, difusão e distribuição da obra (informar para o projeto específico e/ou com base em obras anteriores); Ações Multi-Plataforma e outras formas de difusão (descreva possibilidades para maior acesso do público à obra cinematográfica).

(c) Em caso de **parceria entre o Proponente e Distribuidora não sediada na Bahia**: é obrigatória a **descrição das responsabilidades** das partes no Plano de Distribuição da Obra e anexação de **cópia do instrumento jurídico** que formaliza a relação entre ambos.

Esse edital destinou R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais), divididos para a distribuição de três produções.

Um realizador pode ajudar a complementar os gastos da produção do seu filme vendendo os direitos de exibição em diferentes meios. O realizador Bernard Attal utilizou desse expediente em seu longa-metragem *A coleção invisível*

[...] a gente escolheu o caminho de um orçamento modesto, mas apostar em várias janelas de distribuição. Ou seja, TV fechada, TV aberta, aviões, internet, DVDs... Porque se você lançar com 100 salas, você vai precisar de um milhão de reais (Bernard Attal)

2 FORMAS DE FINANCIAMENTO DE OBRAS AUDIOVISUAIS

Este capítulo pretende tratar sobre as formas possíveis de se financiar um filme de ficção, sejam eles longa, média ou curta-metragem.

Como já foi mencionado em capítulos anteriores, quase a totalidade dos longas-metragens e grande parte dos curtas-metragens do Brasil são financiados via edital público. Sendo assim, este capítulo elenca os órgãos que possuem editais voltados para a produção audiovisual de ficção, que podem ser acessados por realizadores de todo o Brasil, além dos órgãos estaduais de fomento à cultura na Bahia.

Além disso, será tratado sobre uma forma alternativa de produção que tem sido amplamente utilizada por realizadores do estado: os coletivos, que em muitas vezes, são independentes dos editais para produzirem obras.

2.1 Ministério da Cultura

O Ministério da Cultura do Brasil (MinC), criado em 15 de março de 1985 no governo do presidente José Sarney, é o órgão responsável pela criação de políticas de fomento à todas as manifestações culturais do país e pela manutenção do seu patrimônio cultural.

Inclusa no Ministério da Cultura está a Secretaria do Audiovisual (SAv/MinC), criada em 19 de novembro de 1992, durante o governo do presidente Itamar Franco.

A SAv/MinC tem como competências a formação, produção inclusiva, regionalização, difusão não-comercial, democratização do acesso e preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura. (Site da Secretaria do Audiovisual)²

A Secretaria de Audiovisual mantém, desde o ano 2000, um edital chamado de Baixo Orçamento (BO). Com o propósito de estimular a formação de novos cineastas e a criação de obras que promovam experimentações na linguagem, este

² Texto visto em <http://www.cultura.gov.br/secretaria-do-audiovisual-sav>

edital costuma pagar valores de até R\$ 1.800.000,00 (um milhão e oitocentos mil reais) para os realizadores contemplados.

Nos últimos dez anos, ocorreram seis editais do Baixo Orçamento, contemplando 38 filmes.

As edições de 2014 e 2016 dos editais da Secretaria de Audiovisual foram financiadas pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), através do Programa Brasil de Todas as Telas, ambos mantidos pela Ancine (Agência Nacional de Cinema). Mais informações sobre o FSA e o sobre o Programa Brasil de Todas as Telas serão encontradas no capítulo 3.2., que tratará sobre os editais da Ancine.

A edição de 2014, última a ser concluída até o momento, disponibilizou R\$ 12.000.000,00 (doze milhões de reais) para a produção de nove longas-metragens de ficção contemplados. Os filmes selecionados foram: *No coração do mundo* (MG); *Paterno* (PE); *A terra negra dos Kawa* (AM); *Barba ensopada de sangue* (SP); *Do fundo dos rios, Nirvana* (PA); *Garoto neon* (RS); *Mudança* (RS); *A fazenda do Ribeirão do Qüeba* (MG); e *Edgar e Marta* (RJ). Além disso, foram investidos R\$ 10.000.000,00 (dez milhões de reais) para a produção de doze documentários em longa-metragem.

Um filme produzido na Bahia que foi contemplado por este edital foi *Depois da chuva*, dos realizadores Cláudio Marques e Marília Hughes. O filme, lançado em 2015, ganhou cerca de R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais) do edital de Baixo Orçamento da Secretaria do Audiovisual.

Em 2016, a Secretaria de Audiovisual lançou mais uma edição deste edital, cujas inscrições foram realizadas até o dia 13 de março. Novamente, foram utilizados recursos vindos do Fundo Setorial do Audiovisual. Foram lançados três diferentes editais para contemplar um grande número de produções de longa-metragem. Por se tratar de um edital que busca estimular a produção de filmes de baixo orçamento, cada projeto não poderá receber neste edital mais que R\$ 1.250.000,00 (um milhão e duzentos e cinquenta mil reais), além disso, o orçamento final de cada filme (contando com a arrecadação em outros editais) não poderá passar de R\$ 1.800.000,00 (um milhão e oitocentos mil reais). O edital também pretende incentivar

novos realizadores, de forma que o diretor de cada filme selecionado não poderá ter dirigido mais que dois longas-metragens de ficção.

- Edital Longa BO Infanto-Juvenil: este edital pretende financiar a produção de nove longas-metragens de ficção voltado para o público de 0 a 12 anos, podendo usar ou não técnicas de animação. Para este edital foram disponibilizados R\$ 11.250.000,00 (onze milhões e duzentos e cinquenta mil reais).
- Edital Longa BO Ficção: este edital pretende financiar a produção de dez longas-metragens independentes de ficção, com temática livre. Serão disponibilizados para este edital R\$ 12.500.000,00 (doze milhões e quinhentos mil reais).
- Edital Longa BO Afirmativo: este edital pretende financiar a produção de três longas-metragens de ficção, dirigidos por cineastas negros. Para este edital foram disponibilizados R\$ 3.750.000,00 (três milhões e setecentos e cinquenta mil reais).

Esta é a primeira vez que é feito um edital de longa-metragem exclusivo para cineastas negros. A Secretaria de Audiovisual já havia realizado duas edições do edital Curta-Afirmativo, nos anos de 2012 e 2014.

2.2 Ancine

A Agência Nacional de Cinema (Ancine) é uma agência reguladora, criada em seis de setembro de 2001, durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, e desde 2003 é uma autarquia especial vinculada ao Ministério da Cultura.

O site da Ancine informa que as atribuições da agência são “o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil”³.

A Ancine é um dos órgãos que administram o Fundo Setorial do Audiovisual, que tem sido a principal forma de financiamento do audiovisual do Brasil.

³ Texto visto em <https://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi criado em 28 de dezembro de 2006 e regulamentado em 12 de dezembro de 2007, durante o governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva. Seus fundos vêm do Orçamento da União, a partir de diversas fontes, como a arrecadação da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) e de receitas de concessões e permissões, como o FISTEL (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações).

O FSA é gerido por dois representantes do Ministério da Cultura, um da Ancine, um agente financeiro credenciado e dois membros do setor audiovisual.

(...) o FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e de equalização de encargos financeiros. (Texto do site)⁴

O Fundo Setorial fomenta a produção de audiovisual para todos os meios possíveis, por conta disso, ele possui um programa específico para a produção voltada para o cinema, o PRODECINE (Programa de Apoio de Desenvolvimento do Cinema Brasileiro). A partir desse programa, são realizados editais próprios do Fundo Setorial.

Em seus editais mais recentes, no mínimo 30% dos recursos disponíveis deveriam ser dados à produções realizadas por produtoras independentes das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Além disso, 10% dos recursos devem ser disponibilizados para produções realizadas por produtoras da Região Sul e dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

O PRODECINE possui diferentes linhas para investimento:

- O PRODECINE 01 é voltado para a realização de editais para a produção de longas-metragens independentes de ficção, documentário e animação. Entre os anos de 2009 e 2015, foram investidos R\$ 167.733.276,00 (cento e sessenta e sete milhões setecentos e trinta e três mil e duzentos e setenta e

⁴ Texto visto em: <http://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao>

seis reais) nessa linha. O último edital dessa linha foi realizado em 2015 e disponibilizou R\$ 40.000.000,00 (quarenta milhões de reais).

- O PRODECINE 02 também é voltado para a produção de longas-metragens, porém estes projetos são apresentados por meio de distribuidoras brasileiras independentes. Nesta linha, entre os anos de 2009 e 2015, foram disponibilizados R\$ 131.936.441,00 (cento e trinta e um milhões novecentos e trinta e seis mil quatrocentos e quarenta e um reais). No último edital desta linha, realizado em 2016, foram disponibilizados R\$ 110.000.000,00 (cento e dez milhões de reais).
- O PRODECINE 03 é voltado para a distribuição cinematográfica nas salas de exibição. Entre os anos de 2009 e 2015, foram investidos nesta linha R\$ 6.911.575,00 (seis milhões novecentos e onze mil e quinhentos e setenta e cinco reais).
- O PRODECINE 04 é voltado para a complementação de recursos para a produção de longas-metragens que já conseguiram parte do seu financiamento através de outros editais. Nesta linha foi investido, entre os anos de 2012 e 2014, o valor de R\$ 19.657.902,00 (dezenove milhões seiscentos e cinquenta e sete mil novecentos e dois reais).
- O PRODECINE 05 é voltado para a produção de longas-metragens cujos projetos possuem propostas de inovações na linguagem e uma relevância artística. No ano de 2014, o edital desta linha de investimento disponibilizou R\$ 19.447.127,00 (dezenove milhões quatrocentos e quarenta e sete mil cento e vinte e sete reais).

Além disso, o Fundo Setorial do Audiovisual promove parcerias em editais estaduais, os chamados Arranjos Regionais. Nestes editais, costumeiramente, o FSA arca com dois terços do valor total do edital.

Até o momento da produção deste projeto, no ano de 2016, os editais estaduais de fomento à produção audiovisual feitos em conjunto com o Fundo Setorial do Audiovisual foram:

Governo do Distrito Federal – Edital nº 01/2016

O valor total deste edital é de R\$ 22.715.000,00 (vinte e dois milhões setecentos e quinze mil reais) dos quais, de R\$ 12.725.000,00 (doze milhões setecentos e vinte e cinco mil reais) serão pagos pelo Fundo de Apoio à Cultura e R\$ 9.990.000,00 (nove milhões novecentos e noventa mil reais) serão pagos pela ANCINE, através do Fundo Setorial do Audiovisual.

Governo do Mato Grosso – Edital nº 04-2016

Neste edital, foram disponibilizados recursos financeiros no valor total de até R\$ 4.500.000,00 (quatro milhões e quinhentos mil reais), sendo R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais) aportados pela Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso (SEC-MT) e R\$ 3.000.000,00 (três milhões de reais) pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Prefeitura de Natal (RN) – Edital nº 009/2016

O edital Cine Natal 2016 dispõe de um valor total de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais), sendo que destes, R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) são oriundos do Fundo Setorial do Audiovisual.

Prefeitura de Manaus (AM) – Edital nº 002/2016

Neste edital, o valor total é de R\$ 900.000,00 (novecentos mil reais), sendo que R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais) serão pagos pelo Fundo Setorial do Audiovisual e R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) são oriundos da Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos (Manauscult).

Governo da Bahia – Edital nº 07/2016

Neste edital, foram disponibilizados R\$ 14.500.000,00 (catorze milhões e quinhentos mil reais). Deste valor, R\$ 8.000.000,00 (oito milhões de reais) serão pagos pelo FSA, enquanto R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais) serão disponibilizados pelo Fundo de Cultura do estado.

Prefeitura de Porto Alegre (RS) – Edital nº 17/2016

Neste edital, foram disponibilizados R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais) para a produção de dois longas-metragens de baixo orçamento. Deste valor, R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais) serão cedidos pelo FSA, enquanto R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais) serão dados pelo Fumproarte, órgão ligado à Secretaria Municipal de Cultura.

O Fundo Setorial do Audiovisual é o principal mecanismo de financiamento das produções de cinema no Brasil, pois ele é quem dispõe das maiores quantias, além de ter mecanismos que fazem com que ele contemple obras de diferentes estados no Brasil.

Na Bahia, o FSA já era amplamente utilizado para o financiamento de filmes, sendo mais importante ainda para a produção no estado após a parceria com o Governo do Estado para o edital realizado em 2016.

Os filmes produzidos ou em produção na Bahia que foram contemplados com verbas do Fundo Setorial do Audiovisual, para a sua produção, finalização ou distribuição foram:

- 2009 – O homem que não dormia (PRODECINE 01) – R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais)
- 2010 – Depois da chuva (PRODECINE 01) – R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais)
- 2010 – Capão: a onda de uma comunidade (PRODECINE 01) – R\$ 163.000,00 (cento e sessenta e três mil reais)
- 2012 – O fantasista (PRODECINE 01) – R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais)
- 2013 – Guerra de algodão (PRODECINE 01) – R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais)
- 2013 – O fantasista (PRODECINE 04) – R\$ 1.122.173,00 (um milhão cento e vinte e dois mil cento e setenta e três reais)
- 2013 – Travessia (PRODECINE 04) – R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais)

- 2013 – Abaixo a gravidade (PRODECINE 05) – R\$ 2.249.984,00 (dois milhões duzentos e quarenta e nove mil novecentos e oitenta e quatro reais)
- 2013 – Sobradinho (PRODECINE 05) – R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais)

2.3. Órgãos do Governo do Estado da Bahia

Os governos estaduais, através de suas secretarias de cultura, investem na produção audiovisual com a realização de editais. O Governo da Bahia realiza os editais setoriais do audiovisual, através da Secretaria de Cultura do Estado (Secult) e a Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). O órgão financiador desses editais é o Fundo de Cultura do Estado da Bahia. No edital setorial de audiovisual de 2016 da Secretaria de Cultura, foi feita uma parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual, que disponibilizará a maior parte das rendas.

2.3.1 Fundo de Cultura

O Fundo de Cultura do Estado da Bahia foi criado no dia 11 de fevereiro de 2005, na gestão do governador Paulo Souto. Gerido pela Secretaria de Cultura em articulação com a Secretaria da Fazenda, o Fundo de Cultura é o mecanismo que garante que uma parcela do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) arrecadado pelo Governo do Estado seja investido em cultura.

O Fundo de Cultura possui cinco linhas de apoio: ações continuadas de instituições culturais, eventos culturais calendarizados, mobilidade artística cultural, agitação cultural e editais setoriais. A parte de fomento ao audiovisual está inclusa neste último item.

O edital setorial realizado em 2016 com verbas do Fundo de Cultura abarcam as seguintes vertentes culturais: artes visuais, dinamização de espaços culturais, economia criativa, formação e qualificação, grupos e coletivos culturais, literatura, museus, culturas populares, arquivos, audiovisual, bibliotecas, circo, culturas digitais, culturas identitárias, dança, leitura, livro, música, patrimônio, teatro e territórios culturais.

Foram investidos pelo Fundo de Cultura neste edital R\$ 31.620.000,00 (trinta e um milhões e seiscentos e vinte mil reais). No edital de audiovisual, ainda foram

somados os cerca de R\$ 8.000.000,00 (oito milhões de reais) cedidos pelo Fundo Setorial do Audiovisual.

De 2012 a 2016, foram realizados quatro editais setoriais do audiovisual pelo Fundo de Cultura, nos anos de 2012, 2013, 2014 e 2016, cuja realização está em curso.

Nestes três editais anteriores, foram contemplados projetos de produção de toda a natureza do audiovisual, curtas e longas-metragens de animação, ficção e documentário, além disso, foram financiadas a finalização e a distribuição de filmes e o apoio a festivais, oficinas e cineclubes.

No edital de 2012, foram contemplados 36 projetos, sendo duas produções de longa-metragem de ficção: *Tropykaos*, do proponente Daniel Lisboa, que recebeu cerca de R\$ 898.000,00 (oitocentos e noventa e oito mil reais) e *Cidade alta*, do proponente Fábio Rocha, que devolveu o dinheiro recebido por problemas com a produtora do filme.

No edital de 2013, foram contemplados 45 projetos, sendo 23 de produção. A produção de dois longas-metragens de ficção foi financiada neste edital. *Travessia*, do proponente João Gabriel, recebeu R\$ 1.239.172,06 (um milhão duzentos e trinta e nove mil cento e setenta e dois reais e seis centavos), e *A noite escura da alma*, do realizador Henrique Dantas, foi contemplado com R\$ 411.409,84 (quatrocentos e onze mil quatrocentos e nove reais e oitenta e quatro centavos).

O valor total disponível no edital de 2014 foi de R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais). Foram selecionados 29 projetos de produção, além de quatro de distribuição e quatro de finalização de obras audiovisuais. Também foram contemplados oito projetos de desenvolvimento de roteiro, quatro projetos de difusão do audiovisual, quatro oficinas de formação, três festivais de cinema, uma mostra de cinema e uma série de TV, totalizando 56 projetos.

Dentre esses 29 projetos, a produção de um longa-metragem de ficção foi financiada. O filme *Filho de boi*, dos realizadores Haroldo Borges e Ernesto Molinero, foi contemplado com R\$ 1.080.500,00 (um milhão oitenta mil e quinhentos reais).

O edital de 2016 contará com o aporte do Fundo Setorial do Audiovisual, sendo assim, o valor deste edital será de R\$ 14.500.000,00 (catorze milhões e quinhentos mil reais). R\$ 8.000.000,00 (oito milhões de reais) serão pagos pelo Fundo Setorial, enquanto R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais) serão disponibilizados pelo Fundo de Cultura.

Este edital pretende financiar a produção de, no mínimo, 22 obras, sendo ao menos dois longas-metragens de ficção. O valor disponível para a produção de obras é de R\$ 11.400.000,00 (onze milhões e quatrocentos mil reais).

Mais informações sobre estes editais estarão no capítulo 4, *Editais recentes na Bahia*.

2.3.2 IRDEB

O IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) é uma autarquia ligada a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia que possui a função de difundir cultura e educação através da sua programação na televisão, através da TV Educativa (TVE) e no rádio, através da Educadora FM.

O IRDEB organiza editais esporádicos visando a produção audiovisual. As obras contempladas neste edital seriam destinadas a serem exibidas inicialmente na TV Educativa.

O último edital realizado pelo IRDEB ocorreu em 2014, contando com parceria do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O valor total deste edital foi de R\$ 6.300.000,00 (seis milhões e trezentos mil reais), sendo que R\$ 4.200.000,00 (quatro milhões e duzentos mil reais) foram investidos pelo FSA. O edital pretendia investir em projetos de produção documentários, telefilmes de ficção e obras seriadas de ficção, documentais e de animação.

Dois projetos de telefilmes foram contemplados, *Café com canela*, dos realizadores Ary Rosa Duarte e Glenda Nicácio, que recebeu R\$ 798.179,00 (setecentos e noventa e oito mil cento e setenta e nove reais), e *A finada mãe da madame*, do cineasta Bernard Attal, que foi contemplado com R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais).

Mais informações sobre este edital estarão no capítulo 4, *Editais recentes na Bahia*.

2.4 Editais de empresas

Além de órgãos públicos destinados ao fomento do audiovisual, algumas empresas também apoiam a produção de cinema no Brasil a partir de editais.

2.4.1. Petrobrás

A Petrobrás, através do Programa Petrobrás Cultural, incentivou a produção em múltiplas áreas culturais. Entre os anos de 2000 e 2012, foram realizados oito editais, que a princípio, eram voltados apenas para a produção de curtas-metragens. Nestes anos, ocorreram 91 seleções públicas, contemplando 1452 projetos. A empresa destinou cerca R\$ 380.700.000,00 (trezentos e oitenta milhões e setecentos mil reais) nestas seleções públicas ao longo desses anos.

A última edição nacional desse projeto ocorreu em 2012 (em 2014 ocorreu uma edição regional para projetos somente do estado de Minas Gerais), tendo seleção para projetos de 11 áreas diferentes dos segmentos de música, literatura, artes cênicas, preservação e memória e audiovisual. O orçamento destinado a estas seleções foi de cerca de R\$ 67.000.000,00 (sessenta e sete milhões de reais).

Dentro da área de incentivo ao audiovisual, o edital contempla apoio a produção e difusão, com o financiamento de festivais, incluindo o Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema, realizado na Bahia, nas cidades de Salvador e Cachoeira; além disso, também são financiadas a produção e/ou a distribuição de filmes para a sala de cinema.

Os longas-metragens produzidos na Bahia que contaram com o apoio deste edital para produção ou distribuição foram:

Edição	Filme	Realizador
2003/2004	Jardim das folhas sagradas	Pola Ribeiro

2004/2005	Estranhos	Paulo Alcântara
2005/2006	Eu me lembro	Edgard Navarro
2006/2007	O homem que não dormia	Edgard Navarro
2008/2009	A coleção invisível	Bernard Attal
2012	Tropykaos	Daniel Lisboa

2.4.2 BNDES

O Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) também possui editais públicos para o fomento ao audiovisual. Estes editais são realizados com recursos provenientes dos incentivos fiscais previstos na Lei do Audiovisual⁵. Estes editais foram realizados a partir do ano de 1995, e até o ano de 2015, o BNDES investiu cerca de R\$ 200.000.000,00 (duzentos milhões de reais) em 422 projetos cinematográficos.

Uma questão que faz com que pequenas produções não participem deste edital é que os longas-metragens de ficção contemplados precisam priorizar o retorno financeiro de suas obras ou o reconhecimento artístico internacional.

No edital de 2016, o BNDES pretende investir R\$ 15.000.000,00 (quinze milhões de reais), para contemplar até 17 projetos de longa-metragem de ficção, documentário ou animação. Além disso, o edital pretende contemplar a finalização de filmes e a produção de curtas-metragens de animação.

Os projetos do estado da Bahia que foram contemplados nos editais do BNDES, a partir do ano de 2003, para produção ou finalização foram:

⁵“(…) contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que esses investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine)”
(Visto em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm)

Edital	Produção	Realizador	Quantia recebida
2003	Esses moços	José Araripe Jr.	R\$ 292.250,00
2004	Eu me lembro	Edgard Navarro	R\$ 400.000,00
2005	Jardim das folhas sagradas	Pola Ribeiro	R\$ 800.000,00
2007	O homem que não dormia	Edgard Navarro	R\$ 400.000,00
2010	Capão: a onda de uma comunidade	Roberto Studart	R\$ 355.200,00

2.4.3 Itaú

O Itaú, através do projeto Itaú Cultural, também possui um mecanismo de fomento à cultura no país, o Rumos Itaú Cultural. Os editais do Rumos são livres, podendo os projetos serem de qualquer formato, apenas precisando se enquadrar nestes eixos: Criação e Desenvolvimento (concepção e/ou desenvolvimento de projetos artístico-culturais), Documentação (organização e preservação de acervos relacionados à arte e à cultura brasileiras) e Pesquisa (desenvolvimento de pesquisas em arte e cultura brasileiras).

Nestes editais, não há número mínimo ou máximo de projetos contemplados, nem valor mínimo ou máximo que um projeto pode arrecadar. A comissão define a quantidade de projetos a partir do número de projetos aprovados e/ou valor máximo disponível no edital. Sobre o quanto um projeto pode arrecadar, o valor é negociado com o proponente, podendo diferir do valor solicitado na inscrição.

Na edição 2015/2016 deste edital foram contemplados projetos de produção, finalização e desenvolvimento de roteiro de longas-metragens, mas apenas de documentários. Porém, na edição de 2014 do edital, foi contemplada a produção de um longa-metragem de ficção do Rio Grande do Sul, intitulado *Até o caminho*; além de uma finalização de um longa-metragem de ficção de Minas Gerais, intitulado *Ela volta na quinta*. O realizador baiano Daniel Lisboa foi contemplado na edição 2009/2011 deste edital com a produção do curta-metragem *Cellphone*.

2.5 Coletivos audiovisuais

Trataremos neste capítulo também de uma forma não hegemônica de produção de audiovisual no Brasil, mas que vem ganhando cada vez mais adeptos, que são os coletivos audiovisuais. Para isto, contaremos com o relato de Francisco Gabriel Rego, pesquisador e participante do CUAL (Coletivo Urgente de Audiovisual). “Então o coletivo funciona meio como uma forma de burlar, atentar contra uma forma de produção hegemônica que nós aprendemos historicamente a fazer” (Francisco Gabriel Rego).

Para o pesquisador, a produção em coletivo é um reflexo de um período em que existem novas formas de se produzir e se exibir o cinema, trazendo uma questão trazida pelo filósofo alemão Walter Benjamin: a perda da aura: “Você dissemina as formas de produção e a imagem perde, digamos assim, o *status*”. (Francisco Gabriel Rego)

Esta perda da aura traz para o filme uma proximidade com o espectador, fazendo com que os temas abordados e a linguagem do filme como um todo, seja mais conectada com o público.

Segundo Rego, a produção de cinema em um coletivo atenta contra a forma hierarquizada de uma produção e a forma hegemônica de se articular uma narrativa. Em grande parte das produções, não há funções definidas, e muitas vezes o filme é produzido sem nem haver um roteiro pronto, nem um final definido.

As formas de se financiar as obras produzidas num coletivo variam: os filmes podem ser financiados através dos próprios membros do coletivo, através de *crowdfunding* (financiamento coletivo aberto ao público) e através de editais.

O CUAL já recebeu verba de editais específicos para produção de curtas-metragens, mas também já recebeu verbas para manutenção de suas atividades, como cineclubismo e mostras que exibiam filmes condizentes com a proposta do coletivo. Segundo Francisco Gabriel Rego, o fato de se financiar uma obra através de editais cria mudanças na dinâmica da produção, fazendo com que existam mudanças na linguagem.

[...] mas num filme que se financia por edital, você precisa ter um roteiro pra botar o projeto lá. Você precisa ter um diretor de fotografia, um diretor de arte. Então, você precisa ter toda essa estrutura. E isso implica, mas não completamente, não vira um filme tradicional [...] (Francisco Gabriel Rego)

Porém, a maior parte das obras produzidas em coletivos são financiadas através dos próprios membros, fazendo com que o principal formato que esta forma de se fazer cinema produz são os curtas-metragens.

[Fazer curtas-metragens] é se colocar discursivamente, é tentar construir um discurso ideológico tendo em vista a possibilidade do cinema, a possibilidade do audiovisual. [...] E é por isso que o curta-metragem é tão trabalhado por esses coletivos; além de ser barato, ele possibilita uma produção mais rápida. Mas, mais do que isso, ele também é um gênero autônomo, diferenciado do longa. (Francisco Gabriel Rego)

Apesar disso, alguns coletivos produziram longas-metragens recentemente. Um exemplo é o coletivo pernambucano Surto & Deslumbramento, que lançou em 2015, o longa-metragem *A seita*, dirigido por André Antônio.

O filme foi contemplado com R\$ 67.689,87 (sessenta e sete mil seiscentos e oitenta e nove reais e oitenta e sete centavos) em um edital de 2014 do Fundo de Cultura de Pernambuco, mas como um curta-metragem. Apenas depois do financiamento, que se decidiu que o filme seria um longa-metragem.

Em entrevista ao site do *Jornal do Commercio*, a produtora Dora Amorim declarou que este filme, o primeiro longa-metragem do coletivo, foi também a primeira obra que contou com financiamento externo:

Tivemos apenas R\$ 67 mil para produzir o filme, que foi rodado durante uma semana, em março deste ano. Esse foi o primeiro filme que o coletivo teve dinheiro de fora para fazer, todos os curtas

anteriores foram realizados com recursos próprios. A experiência deu muito certo e devemos fazer outros filmes (Dora Amorim)⁶

Percebe-se então, que, apesar de possuírem uma compreensão diferente a respeito da forma de produzir, muitas vezes os coletivos se utilizam de uma forma hegemônica de financiamento, através de editais.

Neste capítulo, pôde-se perceber as múltiplas maneiras que um realizador possui para financiar uma obra audiovisual no Brasil, falando brevemente sobre os órgãos fomentadores de cultura na Bahia. Trataremos no próximo capítulo sobre como está a situação atual da produção em outros quatro estados: Pernambuco, Distrito Federal, Ceará e Rio Grande do Sul, mostrando a relação destes lugares com estas formas de financiamento.

⁶ Visto em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2015/10/08/longa-metragem-a-seita-estreia-no-festival-do-rio-202718.php>

3 SITUAÇÃO ATUAL DO CINEMA EM OUTROS ESTADOS DO BRASIL

Neste capítulo, pretende-se analisar a situação atual do cinema em quatro unidades da federação do Brasil: Pernambuco, Distrito Federal, Ceará e Rio Grande do Sul, através de entrevistas com realizadores e responsáveis pelos editais destes estados, além da análise destes editais e da produção recente nestes lugares.

Estes estados foram escolhidos por manterem uma tradição de produzirem filmes, especialmente longas-metragens de ficção, apesar de não serem parte do maior polo produtor e distribuidor de audiovisual do país, que está concentrado nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Então, a ideia é de tratar sobre estes estados que possuem uma condição análoga à Bahia, possuindo produções regulares de produtos audiovisuais, mas numa perspectiva não hegemônica. Sendo assim, a produção e a forma de incentivo estatal a estes estados serão comparados com a situação atual da Bahia.

3.1 Pernambuco

Pernambuco é um estado cujo momento atual da produção audiovisual vem se destacando no cenário brasileiro. Nos últimos anos, muitos filmes produzidos no estado vêm sendo muito bem avaliados, sendo sucesso de crítica conquistando prêmios e conquistando prêmios em festivais importantes, nacionais e internacionais. Tomando como exemplo, entre os anos de 2012 e 2015, três longas-metragens produzidos em Pernambuco venceram o prêmio de melhor filme no Festival do Rio: em 2012, o prêmio foi vencido por *O som ao redor*, do diretor Kléber Mendonça Filho; em 2014, o prêmio foi vencido por *Sangue azul*, do diretor Lirio Ferreira e em 2015, o prêmio foi vencido por *Boi neon*, do diretor Gabriel Mascaro.

Um dos filmes que mais vem se destacando no cenário nacional no ano de 2016 é o pernambucano *Aquarius*, dirigido por Kléber Mendonça Filho, que venceu prêmios no Festival de Sidney, foi selecionado para o Festival de Toronto, além de ter concorrido à Palma de Ouro, no Festival de Cannes.

Para tratar sobre esse momento atual da produção audiovisual em Pernambuco, foram entrevistados o realizador e pesquisador Leon Sampaio, além

do ex-coordenador do Funcultura (o fundo de cultura do governo do estado) Thiago Rocha Leandro.

Segundo os entrevistados, o bom momento atual do audiovisual pernambucano se deve às políticas públicas voltadas ao audiovisual iniciadas durante o período em que Eduardo Campos era o governador do estado. Foram destacadas duas leis criadas nesse período: a criação de um edital específico para o audiovisual e a obrigatoriedade deste edital ocorrer todos os anos.

Até então, os editais voltados para o audiovisual estavam inclusos nos editais setoriais lançados pela Secretaria de Cultura do Estado, como ocorre até hoje na maioria dos estados. Para Leandro, ter um edital específico para o audiovisual colabora para a visibilidade do setor e para que o julgamento seja feito somente por especialistas na área.

Então, a gente conseguiu, através disso, induzir uma demanda, então, no momento em que você tem um edital específico da linguagem, você dá mais visibilidade para ela, aumenta a demanda e, no momento em que aumenta a demanda, você induz ao aumento do recurso, você consegue que o julgamento seja feito só por especialistas da mesma linguagem, que todas as regras como formulário de inscrição, processo de julgamento, defesa oral, sejam feitas pensando nas especificidades da linguagem audiovisual.
(Thiago Rocha Leandro)

Além disso, houve um aumento significativo no valor investido pelo Funcultura nos editais. No ano de 2007, o estado investiu R\$ 2.913.594,64 (dois milhões novecentos e treze mil quinhentos e noventa e quatro reais e sessenta e quatro centavos); já a partir de 2012, este investimento passou a ser de R\$ 11.500.000,00 (onze milhões e quinhentos mil reais). No ano de 2013, foi assinada a lei que põe este valor como o valor mínimo que o estado investirá anualmente em editais de fomento ao audiovisual. Comparativamente, o fomento direto ao audiovisual feito pelo Fundo de Cultura do Estado da Bahia no edital de 2016 foi de R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais).

Em 2016, o edital voltado para o audiovisual teve o valor total de R\$ 19.980.000,00 (dezenove milhões novecentos e oitenta mil reais), somando-se os valores investidos pelo Funcultura e pelo FSA (Fundo Setorial do Audiovisual).

No edital anterior, 112 projetos foram contemplados. 25 deles foram para longas-metragens, sendo eles de ficção e documentário e para produção, finalização ou distribuição. Além disso, o edital investe muito em projetos de difusão e cineclubismo.

[...] você consegue fazer com que isso funcione em ciclos. Um ano, o produtor vai estar fazendo um curta e um roteiro, no outro, com esse roteiro ele já consegue apresentar pra filmar mesmo, no outro ano consegue finalizar, lançar o filme, consegue fazer uma mostra. O desenvolvimento do cineclubismo tem um papel fundamental de valorização do cinema, de exibição, principalmente porque a gente sabe a dificuldade dos filmes nacionais circularem nas salas comerciais, então o cineclube cumpre o papel assim de difundir o filme que é feito na terra (Thiago Rocha Leandro)

Outro diferencial do edital pernambucano é a categoria Revelando os Pernambucos, que contempla realizadores do interior do estado, que pretendem fazer mostras, festivais ou produzir curtas-metragens, de ficção ou documentário.

Para Leon Sampaio, outro fator que diferencia o cinema pernambucano do cinema produzido em outros locais, é o fato de que seus realizadores mais famosos atualmente não buscam fazer filmes com uma mentalidade de mercado, e sim, buscando problematizar o espaço em que eles estão inseridos, como por exemplo, a classe média pernambucana atual.

Mas a partir da geração de Kleber [*Mendonça Filho*], Gabriel [*Mascaro*], [*Marcelo*] Pedroso, Tião, [*Marcelo*] Lordelo; essa geração passou a tematizar a sua própria classe, tematizar questões que os representava. Questões como os conflitos urbanos, só que do ponto de vista da classe média. Filmar a cidade do seu bairro. [...] Esses filmes desses diretores que passaram a se problematizar e problematizar o seu lugar. Acho que muito por conta disso, esses filmes tiveram muito destaque. E aí tiveram a possibilidade de

experimentar, de ousar mais, não estarem tão presos a certas convenções de fazer filme pra grande público. [...] Pernambuco passou a ter destaque por se desvincular dessa ideia que era a ideia do cinema de mercado, o cinema Rio-São Paulo. (Leon Sampaio)

3.2. Distrito Federal

No Distrito Federal começou a ser implantando um projeto parecido com o que Pernambuco adotou há, aproximadamente, uma década. Thiago Rocha Leandro, ex-coordenador dos editais do Fundo de Cultura de Pernambuco, é atualmente o subsecretário do FAC (Fundo de Apoio à Cultura), e, segundo ele, o governo do atual governador, Rodrigo Rollemberg, vêm tomando medidas semelhantes às de Pernambuco.

Atualmente, no Distrito Federal, já existem editais específicos para o audiovisual, não fazendo mais o audiovisual parte dos editais setoriais. Além disso, há a obrigação destes editais serem anuais.

Hoje o Distrito Federal possui o maior aporte direto do fundo de cultura do estado ao edital de audiovisual do Brasil, com a disponibilização de R\$ 12.725.000,00 (doze milhões e setecentos e vinte e cinco mil reais). Juntando com o valor disponibilizado pelo FSA, o edital realizado em 2016 teve um valor total de R\$ 22.715.000,00 (vinte e dois milhões setecentos e quinze mil reais).

Em comparação, em 2011, o edital do mesmo estado disponibilizou R\$ 6.161.779,14 (seis milhões cento e sessenta e um mil setecentos e setenta e nove reais e catorze centavos), mostrando que há um projeto de valorização do edital.

Neste edital de 2016, foram contemplados 71 projetos em 16 diferentes linhas. Comparativamente, o edital anterior, em 2014, contemplou 48 projetos em nove linhas. Para o edital de 2016, o modelo de julgamento também foi influenciado pelo que ocorre atualmente em Pernambuco.

A gente se inspirou muito no julgamento de Pernambuco e no julgamento da Ancine, de montar comissões específicas pra julgar o audiovisual com pessoas de todo o Brasil e vamos testar esse formato no DF [...]. Vão vir pareceristas de todo o Brasil e aí, vai ter

uma comissão para julgar curta, uma pra julgar longa, uma pra julgar difusão [...] (Thiago Rocha Leandro)

Neste edital, pela primeira vez, além de contemplar projetos de produção de longas e curtas-metragens, também foram contemplados projetos de cineclube, preservação de acervo, além de pesquisas relacionadas ao audiovisual. “A gente incluiu agora a difusão, o cineclubismo. Nunca tinha havido incentivo direto do FAC a cineclube, então a gente colocou dez vagas pra cineclubes e teve uma feliz surpresa de que há demanda” (Thiago Rocha Leandro)

Recentemente, dois filmes brasileiros fizeram sucesso em festivais: *Branco sai, preto fica*, do diretor Adirley Queirós, que conquistou onze prêmios no Festival de Brasília de 2014, incluindo melhor filme, além de receber prêmios nos festivais do Uruguai e de Cartagena (Colômbia); *O último cine drive-in*, do diretor Iberê Carvalho, vencedor de quatro prêmios no Festival de Gramado de 2014, incluindo o prêmio do júri da crítica.

3.3 Ceará

O Ceará é um estado que também vem obtendo destaque com suas produções audiovisuais nos últimos anos. Segundo Marcelo Ikeda, professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), o estado produziu os três filmes nordestinos mais vistos entre os anos de 1995 e 2015: *Cine Holliúdy*, filme do diretor Halder Gomes lançado em 2013, que, segundo dados da Ancine, teve um público de 487.479 (quatrocentos e oitenta e sete mil quatrocentos e setenta e nove) pessoas, *Bezerra de Menezes – o diário de um espírito*, filme dos diretores Glauber Filho e Joe Pimentel, lançado em 2008, que teve um público de 443.143 (quatrocentos e quarenta e três mil cento e quarenta e três) pessoas, além de *As mães de Chico Xavier*, filme dos diretores Glauber Filho e Halder Gomes, lançado em 2011, que teve um público de 517.330 (quinhentos e dezessete mil trezentos e trinta) pessoas.

Além disso, Ikeda diz que o estado conta com um bom momento na produção audiovisual, com muitas obras premiadas em festivais, citando exemplos de longas-metragens:

Em termos de filme com potencial artístico, a gente pode citar a produção do Alumbramento, que tem filmes como *Os monstros*, que ganhou o prêmio especial do júri no Bafici. [...] tem *Os pobres diabos*, filme do Rosemberg Cariry, que recebeu o prêmio de público no Festival de Brasília em 2014, *Os últimos cangaceiros*, filme do Wolney Oliveira, que ganhou prêmios em Cuba e na Bolívia, fazendo um circuito mais focado na América Latina, além disso, tem os filmes do Petrus Cariry, como *Clarisse*, que é seu último longa, *Mãe e filha*, que também circularam em vários festivais nacionais e internacionais. (Marcelo Ikeda)

Segundo o pesquisador, este bom momento se dá por conta dos editais que ocorrem no estado. Em 2015, o edital setorial para o audiovisual, chamado de *Edital Cinema e Vídeo* iniciou uma parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual, fazendo com que o edital possuísse o valor recorde no estado de R\$ 10.884.605,64 (dez milhões oitocentos e oitenta e quatro mil seiscentos e cinco reais e sessenta e quatro centavos), sendo que, destes, R\$ 4.450.000,00 (quatro milhões quatrocentos e cinquenta mil reais) foram de aporte direto do Governo do Estado. Este edital contemplou a produção de quatro longas-metragens, além de projetos para televisão, curtas-metragens, formação, cursos e cineclubes. Uma característica deste edital é a premiação separada dos projetos da capital e do interior, para buscar contemplar projetos de todo o estado.

Apesar de elogiar o formato do edital, Ikeda diz que ainda há pontos para ser melhorados.

A Secult [Secretaria de Cultura] ainda não tem uma estrutura adequada pra poder acompanhar, pra receber os projetos e nas prestações de contas. As regras são ainda muito burocratizadas, a inscrição dos projetos ainda é por meio físico, não por meio digital. Então há uma série de questões em relação aos procedimentos administrativos. Quanto às categorias do edital, também há várias questões. A gente tá tentando implementar uma categoria para distribuição de longas, porque esses longas conseguem ser produzidos, mas não há apoio pra ser lançados comercialmente. Esse é um exemplo de categoria que seria fundamental. O edital

também não tem nenhuma categoria pra pesquisa, pra publicações ou pra preservação de filmes, que também são categorias fundamentais (Marcelo Ikeda)

Segundo Marcelo Ikeda, o bom momento atual da produção no Ceará se dá muito por conta da interlocução entre o governo e a sociedade civil no estado. O pesquisador cita duas organizações que se incluem na discussão sobre as políticas públicas voltadas para o audiovisual no estado: a Câmara Setorial do Audiovisual (CSA), da qual Ikeda é o atual presidente, e o Fórum Cearense do Audiovisual, que é focado nos produtores independentes.

A CSA é um conselho deliberativo ligado à Agência de Desenvolvimento do Estado do Ceará (Adece).

A Câmara é um conselho consultivo, formado por 23 entidades, que englobam toda a cadeia produtiva do audiovisual, desde produtores, realizadores de longa-metragem a animação, curtas-metragens, ao cineclubismo, à formação, e também contando com membros do governo, como a Secretaria de Cultura, a Secretaria de Educação, a Secretaria de Cultura de Fortaleza, a Universidade Federal do Ceará [UFC] (Marcelo Ikeda)

Além destes espaços que os realizadores possuem para discutir o futuro do audiovisual cearense, Ikeda trata a administração do atual governador Camilo Santana, como um fator que colabora com este bom momento atual da produção. O governador prometeu 1,5% do total do orçamento do estado seria investido em cultura, aumentando então os valores destinados ao audiovisual. Além disso, foi aprovado o Plano Estadual de Cultura, que garante a realização anual de editais.

3.4 Rio Grande do Sul

A produção audiovisual no Rio Grande do Sul nos últimos anos vive uma grande dicotomia: por um lado, existem filmes, produzidos pela produtora Casa de Cinema de Porto Alegre, que possuem um grande apelo popular e fazem uma grande bilheteria, exemplos são: *O homem que copiava*, lançado em 2003, que teve um público de 664.651 (seiscentos e sessenta e quatro mil seiscentos e cinquenta e

uma) pessoas ou *Saneamento básico, o filme*, lançado em 2007, que teve um público de 190.656 (cento e noventa mil seiscentos e cinquenta e seis pessoas). Ambos os filmes foram dirigidos por Jorge Furtado, que tem um histórico de dirigir e roteirizar séries na Rede Globo, exemplos recentes são *Doce de mãe* e *Mister Brau*, também produzidas pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Além disso, esses filmes contam com coprodução da Globo Filmes e a participação de atores que fazem trabalhos importantes na Rede Globo, como Fernanda Torres, Wagner Moura e Lázaro Ramos.

Porém, por outro lado, a produção por produtoras independentes, apesar de ter crescido com os mecanismos de fomento à cultura, sempre foi pouco divulgada, tendo pouco público e ganhando poucos prêmios em festivais nacionais.

Para este projeto, foram entrevistados por e-mail os produtores gaúchos Davi Pretto, da produtora Tokyo Filmes e Filipe Matzembacher, da produtora Avante Filmes.

Ambos afirmam que a falta de um histórico de estrutura em financiamento de filmes pelo governo do estado é o principal fator causador desta menor estrutura para se produzir filmes no Rio Grande do Sul. Exemplos desta falta de estrutura são a falta de periodicidade para os editais e os baixos valores investidos neles.

Isso está ligado diretamente com as políticas de fomento na produção. Os editais de curtas se tornaram muito irregulares (o edital do Governo do Estado lança chamadas a cada três, quatro anos, às vezes até mais tempo) ou estão parados. [...] Enquanto isso, os editais de longas, ainda que irregulares e com bastante dificuldade em cumprir prazos de pagamento/contratação, estão em um leve crescimento, ressaltando que são editais de valores baixos (prêmios para longas de 500mil em média). (Davi Pretto)

Em 2016 foi lançado um novo edital pela Secretaria de Cultura do Estado, em parceria com a Ancine. Porém, o valor total do edital é de R\$ 2.500.000,00 (dois milhões e quinhentos mil reais), sendo que o Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do estado investirá R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais), muito aquém dos valores de outros estados pesquisados. Serão selecionados dois longas-metragens, aos quais

serão pagos R\$ 550.000,00 (quinhentos e cinquenta mil reais) cada. Não serão selecionados curtas-metragens e também não se contemplará projetos de apoio à difusão.

Antigamente, a ideia de um filme baixo orçamento girava em R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais). Agora lançam editais que se chamam "baixo orçamento" com longas de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais). Isso é um sufocamento do mercado, desvalorizando os profissionais e obrigando-os a aceitar condições nada favoráveis. Vale ressaltar que muitos destes editais, aplicam regulamentos estapafúrdios, onde não é permitido captar recursos de complementares, o que engessa os filmes nestes valores bastante questionáveis. (Davi Pretto)

Os produtores lamentam este momento atual do incentivo à produção no Rio Grande do Sul e discordam que este caminho seja o mais adequado.

Não há uma agenda clara e definida de investimentos e os editais tendem a ter valores menores e mal distribuídos (caso bem distinto de outras regiões do Brasil). Em alguns anos há edital de curta-metragem, outros de longa, outros de finalização. Não há um pensamento há médio-longo prazo, infelizmente. (Filipe Matzembacher)

Por conta destes problemas neste modelo de financiamento, os produtores do estado precisam participar de editais nacionais, como os da Ancine, concorrendo com realizadores de todo o país.

Ser um produtor de cinema independente no contexto gaúcho é não poder contar com uma agenda correta de editais estaduais (e quando são lançados, são poucos contemplados com verbas reduzidas e regras que muitas vezes não são muito lógicas), é contar com somente um fundo municipal (no caso de Porto Alegre), que tem cada vez menos verba para investimento em audiovisual, e ter que disputar em âmbito nacional. (Filipe Matzembacher)

Para complementar, outra questão apontada que gera problemas a longo-prazo na produção gaúcha é a falta de continuidade nas políticas públicas voltadas ao audiovisual. Com a mudança de governo, se muda toda a forma de se fazer política.

[...] infelizmente, o investimento à cultura no Rio Grande do Sul, e me parece que mesmo no Brasil, ainda estão ligados a ideia de plano de governo, ou seja, varia a cada governo que troca. Então temos uma política que pode estar sendo construída em governo X e no governo Y não dará seguimento, ou vice-versa. Isso gera instabilidade no mercado, o que força muitas vezes os realizadores a buscarem em outras carreiras sua solução econômica. (Davi Pretto)

Percebe-se então os reflexos das políticas públicas voltadas ao audiovisual na produção dos estados. Estes estados foram trazidos neste capítulo para se comparar com a situação atual na Bahia e se ver os caminhos para o fomento ao audiovisual no estado.

No próximo capítulo, veremos como os realizadores da Bahia e de outros estados conseguem financiar as suas obras e quais são os mecanismos de fomento ao audiovisual no Brasil.

4 HISTÓRICO DO CINEMA BAIANO

Este capítulo pretende traçar um histórico da produção audiovisual na Bahia, trazendo, além das principais obras e realizadores do estado, as formas de financiamento nas diferentes épocas de produção de cinema no estado.

Os objetivos deste capítulo são entender as diferentes fases e vanguardas que ocorreram no cinema da Bahia e mostrar historicamente como foi o incentivo ao audiovisual deste estado nestas últimas décadas.

Para este capítulo, serão utilizados os livros *Panorama do cinema baiano*, do professor André Setaro e *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*, da professora Maria do Socorro Silva Carvalho. Além disso, serão utilizados trechos das entrevistas realizadas com os cineastas José Araripe Jr. e Edgard Navarro, que realizaram filmes em vários contextos da produção baiana desde a década de 1970.

4.1. Primórdios

A origem do cinema na Bahia remonta aos nomes de Dionísio Costa e Diomedes Gramacho, os pioneiros na exibição cinematográfica no estado.

Ainda no século XIX, apenas dois anos após a primeira exibição pública de um filme, realizada em Paris pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, no ano de 1895, Dionísio Costa realizou a primeira exibição cinematográfica na Bahia. No dia 4 de dezembro de 1897, foi realizada esta exibição no Teatro Politeama.

Porém, após doze anos de exibições esporádicas de cinema no estado, o primeiro espaço realmente voltado para a exibição de filmes na Bahia foi inaugurado no ano de 1909: o Cinema Bahia, na Rua Chile.

No mesmo ano de 1909, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa começam a produzir filmes com registros de eventos ocorridos em Salvador, sendo o mais famoso deles *Regatas da Bahia*, um registro sobre um torneio de regata ocorrido no estado. Mais tarde, Gramacho ainda viria a produzir filmes sobre relatos de fatos ocorridos em Salvador, como cinejornais. Ele utilizava material oriundo da França e possuía um laboratório para a revelação dos seus filmes. O realizador José

Araripe Jr. reconhece a importância de Diomedes Gramacho para o cinema na Bahia.

A Bahia tem um personagem pioneiro no cinema muito importante chamado Diomedes Gramacho, isso lá no início do século XX. Ele era uma pessoa que se interessou por um equipamento e ele vivia fazendo aquele cinema por encomenda pras revistas, pros jornais, etc. (José Araripe Jr.)

Em meio às dificuldades técnicas de se fazer cinema na primeira metade do século XX, outro nome que se destacou no estado, foi o de Alexandre Robatto Filho. Dentista de formação, Robatto Filho se dedicou à produção de filmes documentais. A princípio, estes filmes, feitos com um filme 8mm, tratavam sobre temas próximos à sua profissão, como, por exemplo, um filme sobre a aplicação de uma vacina contra a tuberculose, ou uma série de documentários sobre zootecnia, já que Robatto Filho possuía um emprego no Instituto de Pecuária da Bahia. Com o tempo e já filmando em 35mm, Robatto Filho consegue empregar uma linguagem diferente em seus documentários, além do puro registro, tratando também sobre temas como capoeira e festas populares na Bahia.

Na década de 1950 surgiu um dos nomes mais importantes para a história do cinema baiano: Walter da Silveira. Crítico de cinema, Walter da Silveira foi muito importante para o desenvolvimento do cinema na Bahia ao fundar, no dia 27 de junho de 1950, o Clube de Cinema da Bahia. Neste cineclube, foram exibidos filmes de importantes escolas cinematográficas que não costumavam ser exibidos no circuito comercial, como o neorrealismo italiano e o formalismo russo. Além disso, neste cineclube foram organizados festivais internacionais e circuitos de cinema, como o Festival Internacional do Filme de Curta-Metragem, em 1951. Este cineclube foi um dos principais fatores que acabaram propiciando todo um surgimento de pessoas interessadas em produzir cinema na Bahia.

Hoje, Walter da Silveira e Alexandro Robatto Filho são homenageados com salas de cinema com o seu nome, pertencentes à Diretoria de Audiovisual do Estado da Bahia (DIMAS).

4.2. Ciclo do cinema baiano

O desenvolvimento do cinema na Bahia se deu a partir de um momento em que jovens do estado tiveram contato com várias expressões artísticas que ocorriam ao redor do mundo. Além do cineclube criado por Walter da Silveira, outro responsável pela difusão cultural na Bahia, foi Edgard Santos. Reitor da Universidade Federal da Bahia entre os anos de 1946, Santos foi responsável pela modernização da universidade, além de ter criado os cursos de música, dança e teatro, trazendo professores de outros estados e países, entre eles o diretor de teatro pernambucano Martim Gonçalves.

Em 1957 começava a ser filmado o primeiro longa-metragem de ficção realizado no estado da Bahia, *Redenção*, do diretor Roberto Pires. Finalizado apenas no ano seguinte, por conta do amadorismo da sua produção, que poderia filmar apenas nos intervalos de seus empregos regulares. Lançado em 1959, *Redenção* é um filme policial e foi viabilizado pela produtora criada por Pires, chamada Iglu Filmes e pelo investimento de Élio Moreno Lima, filho de um cacauicultor de Ilhéus, que assumiu a produção do filme.

Desde o jovem diretor, também autor do argumento e do roteiro, o cinegrafista Oscar Santana, o iluminador Rodi Luchesi, o produtor Élio Moreno Lima, até os atores principais do filme, Geraldo Del Rey, Braga Neto, Maria Caldas e Fred Júnior, eram todos amadores. Somente o diretor de fotografia, Hélio Silva, já era um profissional experiente (CARVALHO, Maria do Socorro Silva, 2002, p. 85-86)

Apesar de críticas negativas, como a falta de conteúdo de sua história, e seu distanciamento dos temas sociais que iriam ser destaque nas obras do estado nos anos seguintes, *Redenção* foi a obra que mostrou que era possível fazer longas-metragens e iniciou o chamado *Ciclo do cinema baiano*.

O ciclo do cinema baiano ocorreu entre os anos de 1958 e 1962, sendo um movimento que contou com a produção de sete longas-metragens e uma grande produção de curtas-metragens, incluindo também filmes produzidos em outros estados, mas rodados na Bahia, se utilizando das paisagens e temáticas do estado.

Em anos seguintes, foram rodados no estado longas como *Bahia de todos os santos*, de Trigueirinho Neto, que embora rodado inteiramente em Salvador, foi feito por uma produtora de São Paulo; *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado por uma produtora do Rio de Janeiro; *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes), realizado por uma produtora de São Paulo, *Barravento*, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha; *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires.

Os filmes deste ciclo mostravam uma preocupação social, sendo *Bahia de todos os santos*, *Barravento* e *A grande feira* considerados parte uma trilogia, chamada *Trilogia da fome*. Além disso, estes filmes se distanciavam de uma estética elitista, mostrando o gosto pelos temas da cultura popular na Bahia. “A obra de arte em função da cultura local, o registro da baianidade numa perspectiva de imprimir no celulóide o ‘espírito de brasilidade’, via Bahia, sua terra e seu povo” (SETARO, André, 2012, p. 47)

Outro fator que uniu grande parte destas produções foi a presença de Rex Schindler, produtor que ajudou a financiar grande parte dos filmes da Bahia nessa época. Além disso, Schindler atuou como autor de roteiros e argumentos em alguns dos filmes, mostrando a importância para a produção baiana naqueles anos.

Além disso, em 1962, foi realizado o I Festival de Cinema da Bahia, que contou com a participação de críticos e realizadores de todo o país.

Porém, este ciclo de grande produção no estado foi terminando a partir do ano de 1963. A professora Maria do Socorro Silva Carvalho listou os três principais motivos para o término desta “onda” de produções: os prejuízos financeiros acumulados com os filmes realizados, uma ruptura com a utopia desenvolvimentista baiana de que o estado atenderia às necessidades artísticas dos realizadores e o desenvolvimento do chamado Cinema Novo, que fez com que os principais realizadores do estado, Roberto Pires e Glauber Rocha se mudassem para o Rio de Janeiro.

4.3. Glauber Rocha e o cinema novo

Glauber Rocha, nascido na cidade de Vitória da Conquista no ano de 1939, é considerado por muitos como o maior cineasta da história do país.

A partir de 1956, ainda estudante secundarista em Salvador, Glauber começa a criar eventos culturais na cidade, como recitais de poesia em teatros, além de uma revista sobre cinema chamada *Mapa*.

Estudante de direito na Universidade Federal da Bahia durante o período do reitor Edgard Santos, Glauber Rocha deixou a faculdade para se dedicar ao cinema; primeiramente, como crítico no *Jornal da Bahia* e posteriormente, como realizador.

A primeira produção de Glauber Rocha foi o curta-metragem experimental *Pátio*, lançado em 1959. “Sem narrativa cronológica, *Pátio* era uma experiência estética realizada com a câmera de filmar, em que as imagens dispensavam qualquer cenografia e o seu próprio movimento abolia a necessidade de um roteiro.” (CARVALHO, Maria do Socorro Silva, 2002, p. 88)

Pátio foi realizado com uma filmadora emprestada por Roberto Pires e com sobras de filme que não foram utilizados em *Redenção*.

A segunda obra de Glauber seria mais um curta-metragem experimental chamado *A cruz na praça*, filmado no Pelourinho, que trataria sobre questões como homossexualidade e religião sendo mais uma forma do realizador estudar experimentações na linguagem. Porém, após as filmagens, Glauber Rocha desiste de finalizar o filme, cujo negativo foi destruído. “Compreendi que essas ideias não funcionavam mais, que a minha concepção estética tinha sido transtornada.” (ROCHA, Glauber *apud.* CARVALHO, Maria do Socorro Silva, p. 93)

O primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha foi *Barravento*, que começou a ser produzido em 1959, mas foi lançado apenas em 1962. A princípio, ele seria apenas o diretor executivo do filme, que seria dirigido e escrito por Luís Paulino dos Santos. Porém, este brigou com os produtores Rex Schindler e Braga Neto, sendo afastado do filme. Sendo assim, Glauber Rocha assumiu a direção do filme, reescrevendo também o roteiro.

No filme, Glauber mostra a sua preocupação social, retratando uma colônia de pescadores de xaréu explorada pelos comerciantes e extremamente religiosa, vivendo de acordo com os desígnios de Iemanjá. A chegada de Firmino, oriundo da comunidade, mas que viveu anos na cidade grande, muda a situação da colônia. Com ideias novas, Firmino tenta fazer com que a comunidade se desvencilhe desta passividade em relação aos comerciantes e com o misticismo religioso, que causa miséria e submissão.

[...] Glauber Rocha afastava-se também da ideia de uma Bahia bela e exuberante, pronta para ser exportada e admirada pelo mundo afora, transbordando riquezas culturais. [...] Embora, mantivesse a expectativa de sucesso internacional para Barravento, era mais importante que ele retratasse a miséria baiana através daqueles pescadores negros, quase escravos, excluídos do processo de modernização então em curso na Bahia” (CARVALHO, Maria do Socorro Silva, 2002, p. 93)

Este seria o único longa-metragem de Glauber Rocha produzido na Bahia. Com o ocaso do chamado *ciclo do cinema da Bahia*, o realizador se mudou para o Rio de Janeiro. Com esta mudança, Glauber foi capaz de produzir obras marcantes para a história do cinema nacional, sendo considerado como o maior expoente da vanguarda cinematográfica brasileira que foi denominada de *cinema novo*.

Inspirado no neorealismo italiano, o cinema novo procurava fugir das grandes produções e das chanchadas, que representavam as produções brasileiras mais populares da época. Neste movimento, foram feitos filmes baratos que buscavam representar as questões sociais da época, como o subdesenvolvimento de grande parte do Brasil, através da sua linguagem e dos seus enredos.

Neste contexto, Glauber Rocha produziu filmes extremamente importantes para a filmografia do país como *Deus e o diabo na terra do Sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Com estas obras, o cineasta conquistou um grande reconhecimento, ganhando o prêmio de melhor filme pela crítica internacional com *Terra em transe* no Festival de Cannes de 1967 e o prêmio de melhor diretor com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no Festival de Cannes de 1969.

Glauber Rocha deixou o Brasil em 1971 com o endurecimento da ditadura, morando em diversos países nos anos subsequentes e produzindo filmes fora do país, como *O leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*.

Após morar em Portugal, Glauber volta ao Brasil gravemente doente em 1981, morrendo aos 42 anos, vítima de choque bacteriano, causado por broncopneumonia.

4.4. Produção experimental e Geração Super-8

Com a derrocada de uma tentativa de uma indústria cinematográfica na Bahia, o momento seguinte da produção no estado foi marcado pelo experimentalismo. Num período de grande repressão e censura por parte da Ditadura Militar e ironicamente, da explosão das pornochanchadas no cinema nacional, o cinema baiano primou pelas produções *underground* de jovens realizadores que procuravam uma forma de se expressarem em meio aos chamados anos de chumbo.

Inspirados pelo cinema marginal de São Paulo, que tem como principal expoente o filme *O bandido da luz vermelha*, de 1968, dirigido por Rogério Sganzerla, o filme precursor desse movimento *underground* do cinema da Bahia se chamava *Meteorango Kid, o herói intergaláctico*. O longa-metragem foi lançado em 1969 pelo cineasta André Luiz Oliveira, se sagrando vencedor do Prêmio do Júri no Festival de Brasília. Ao contrário dos filmes anteriores da filmografia do estado, que buscavam tratar questões sociais retratando a cultura da Bahia, este filme retratava de forma bem-humorada as angústias de um jovem de classe média-alta. *Meteorango kid* mostrava abertamente o consumo de maconha entre os jovens da época e as viagens psicodélicas causadas tanto pelo uso de drogas, quanto pela repressão do estado e da família.

Meteorango kid acabou influenciando toda uma produção de filmes centrados na angústia desses jovens realizadores utilizando-se de uma estética fora do convencional. Nesta época vieram outras produções em longa-metragem com esta linguagem, como *Caveira my friend*, *Akpalô* e *O anjo negro*, além de importantes curtas-metragens como *Voo interrompido*, de José Umberto. Algumas destas

produções, como *Caveira my friend* sofreram com a intervenção da censura, tendo cópias destruídas.

Além destas produções, outro fator que contribuiu bastante para a difusão do audiovisual no estado foi a Jornada Baiana de Cinema. Idealizada pelo professor e cineasta Guido Araújo, a Jornada teve a sua primeira edição em 1972, sendo um dos primeiros festivais de cinema do Brasil. O festival era voltado para os documentários e curtas-metragem, ocorrendo na Biblioteca Central dos Barris e no Instituto Cultural Brasileiro-Alemão (ICBA, atualmente Instituto Goethe). A princípio, concorriam apenas filmes baianos, mas logo em sua segunda edição, foi aberta para filmes de todo o Nordeste, e em 1984, a Jornada passou a ser internacional. Ocorrem 39 edições da Jornada, sendo a última no ano de 2012.

Neste festival, ocorreram momentos importantes para o cinema baiano, como a criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), em 1973.

[...] foi na Jornada de Cinema que foi fundado a ABD, foi na Jornada de Cinema que se criou a lei do curta, da obrigatoriedade do curta antes do longa. Então, as grandes lutas do cinema brasileiro se davam aqui [...]. Por ser um festival mais voltado pro filme humano, documental, filmes fora do mercado, pro curta; por reunir personalidades brasileiras e do mundo inteiro, por ser um espaço mais da ideologia do cinema, aqui se travou grandes lutas..” (José Araripe Jr.)

A Jornada de Guido Araújo [...] foi um grande impulso pra todo mundo que fazia cinema e também pra política de cinema que se fazia no Brasil. Era um espaço de discussão da realidade brasileira, porque a gente tava sob a ditadura e esse era um espaço livre de expressão, tanto pra os ideologicamente engajados, quanto para os porra-loucas (Edgard Navarro)

Também na Jornada, os jovens interessados por cinema Edgard Navarro, Pola Ribeiro, Fernando Bélens e José Araripe Jr. se conheceram e passaram a produzir juntos, ficando conhecidos como a *Geração Super-8*.

Estes realizadores utilizavam as câmeras com filmes de bitola de 8mm, pois estas eram mais acessíveis.

Pra fazer aqueles filmecos de Super-8, que era a bitola que estava próxima da gente, não era difícil. Pelo contrário, era conseguir comprar uma câmera Super-8, barata pra mim, e com os restos de salário que eu segurava, eu conseguia comprar uns K7 de Super-8, mandar revelar na ótica e de lá, depois de uma semana, chegavam os rolos revelados. (Edgard Navarro)

Os filmes eram de curta-metragem e possuíam uma linguagem totalmente experimental, tanto pela qualidade das imagens produzidas pela câmera, quanto pelos enredos dos filmes. A produção dos filmes também era bastante amadora, sendo bancados por financiamento próprio e feitos por amigos, não tendo, muitas vezes, nem roteiro prévio.

Nesse sentido, a nossa geração do Super-8 não precisava de financiamento pra fazer filmes, o financiamento era o dinheiro que cada um conseguia com suas famílias ou usando o seu próprio dinheiro; alguns trabalhavam desde cedo. Então, com alguns recursos e principalmente com a força de trabalho dos amigos, porque a brodagem era fundamental. Você fazia um filme usando o carro de um, usava a equipe toda: um era o ator, o outro era o claquetista, o outro era diretor de arte. (José Araripe Jr.)

Obras importantes dessa época foram: *Alice no país das mil novilhas*, *O rei do cagaço* e *Exposed*, de Edgard Navarro, *Pixando*, de Pola Ribeiro, *Ora bombas*, de Fernando Bélen e o documentário *Na Bahia ninguém fica em pé*, de Edgar Navarro, Pola Ribeiro e José Araripe Jr.

A partir do início da década de 1980, estes cineastas, então, resolveram se unir e criaram a produtora Lumbra Cinematográfica. Além disso, nesse momento começava o financiamento estatal das produções através de editais públicos provenientes da Fundação Cultural da Bahia e da Embrafilme, empresa estatal que tinha a função de financiar a produção e distribuição de filmes.

Com a Lumbrá Cinematográfica e o financiamento estatal, as produções passaram a ser feitas com uma câmera de filme 35mm. Nestes anos, houve uma grande produção por parte do grupo, sendo que se mantinha a cumplicidade entre seus membros, fazendo com que eles trabalhassem em diferentes funções nas obras uns dos outros. Neste período se destacaram os curtas-metragens *Crianças de mundo novo* e *Oropa Luanda Bahia*, de Fernando Bélens, *Porta de fogo* e *Lin e Katazan*, de Edgard Navarro e os médias-metragens *A lenda do pai Inácio*, de Pola Ribeiro e *Superoutro*, de Edgard Navarro.

Superoutro, filme mais reconhecido deste período da produção baiana, foi amplamente premiado no Festival de Gramado, com os prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor ator para Bertrand Duarte.

4.5. Cinema baiano contemporâneo

Em 1990, o governo do presidente Fernando Collor de Melo extinguiu com a Embrafilme em seu Programa Nacional de Desestatização. Com isso, a produção brasileira, especialmente a de longas-metragens, foi praticamente reduzida a zero.

Na Bahia, a produção também foi bastante reduzida, com poucos curtas-metragens sendo produzidos com apoio internacional. Exemplos foram os curtas lançados em 1995, *Héteros, a comédia*, do diretor Fernando Bélens, realizado com suporte financeiro das fundações MacArthur e Rockefeller, e *A confirmação*, do diretor Pola Ribeiro, coproduzida pela emissora alemã de televisão ZDF.

Porém, em meados da década de 1990, ocorreu no Brasil a chamada *retomada* do cinema nacional. A criação da Secretaria do Audiovisual e mecanismos de apoio ao financiamento de obras fizeram com que a produção de filmes voltasse a crescer no Brasil. Porém, na Bahia esta retomada se deu de forma mais lenta. Segundo o realizador Edgard Navarro, o primeiro edital que aconteceu na Bahia nesta década foi apenas para a produção de vídeos, oferecendo pouco dinheiro para estas produções. Neste edital, o cineasta produziu um documentário chamado *Talento demais*.

Aqui na Bahia só foi ter um concurso no final de 1994, mas para fazer 5 vídeos, com a grana muito curta, de R\$ 6 000,00 (seis mil

reais) cada. (...) Então, eu fiz um vídeo para denunciar justamente que nós estávamos sem fazer cinema; apesar de termos muito talento, tava lento demais, então *Talento demais*. (Edgard Navarro)

O marco da retomada do cinema baiano é o longa-metragem *Três histórias da Bahia*. Lançado em 2001, este filme foi o primeiro longa-metragem de ficção produzido na Bahia desde o filme *O mágico e o delegado*, de Fernando Coni Campos, lançado em 1983, dezoito anos antes. *Três histórias da Bahia* é fruto de um edital da Fundação Cultural da Bahia que iria contemplar a produção de três curtas-metragens, que acabaram sendo unidos em um longa-metragem. O valor do edital foi de, aproximadamente, R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais) para cada um dos curtas. Os diretores deste filme são Edyala Iglesias, José Araripe Jr. e Sergio Machado.

A partir de então, com o surgimento da Ancine e com editais regulares da Secretaria de Cultura da Bahia, a produção baiana se regularizou, com a produção de inúmeras obras, entre longas e curtas-metragens.

Segundo dados da Ancine⁷, os longas-metragens produzidos na Bahia a partir do ano de 2006 e que já foram distribuídos em salas de cinema foram:

Ano	Filme	Diretor	Público
2006	Eu me lembro	Edgard Navarro	15 094
2007	Esses moços	José Araripe Jr.	2 693
2011	Jardim das folhas sagradas	Pola Ribeiro	16 831
2011	Elvis e Madona	Marcelo Laffitte	11 340
2011	Dawson Isla 10 ⁸	Miguel Littin	3 545
2012	O homem que não dormia	Edgard Navarro	4 047
2012	Antônio Conselheiro – o taumaturgo dos sertões	José Walter Lima	1 856
2013	Trampolim do Forte	João Rodrigo Mattos	2 616

⁷ Dados vistos em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-2016.pdf>

⁸ Coprodução realizada entre o Chile e o Brasil

2013	A coleção invisível	Bernard Attal	8 595
2014	Ritos de passagem	Francisco Liberato de Mattos	966
2014	Pau Brasil	Fernando Bélens	301
2015	Estranhos	Paulo Alcântara	427
2015	Depois da chuva	Cláudio Marques e Marília Hughes	16 247

Destes filmes, dois deles se destacam por terem sido bem sucedidos em festivais, *Eu me lembro* e *Depois da chuva*. *Eu me lembro*, de Edgard Navarro, venceu sete prêmios no Festival de Brasília de 2005: melhor filme, melhor direção, melhor atriz para Arly Arnaud, melhor ator coadjuvante para Fernando Neves, melhor atriz coadjuvante para Walderez Freitas, melhor roteiro e o prêmio da crítica. Já *Depois da chuva* venceu o prêmio de melhor filme estrangeiro no Festival de New York de 2014, além de conquistar três prêmios no Festival de Brasília de 2013, de melhor roteiro para Cláudio Marques, melhor trilha sonora e melhor ator para Pedro Maia.

Com o aumento das verbas disponíveis no edital de audiovisual da Secretaria de Cultura da Bahia, a tendência é que surjam mais produções baianas nos próximos anos.

5 EDITAIS RECENTES NA BAHIA

Este capítulo pretende esmiuçar os últimos editais que ocorreram no estado da Bahia, desde o ano de 2014. Serão analisados os dois editais realizados pela Secretaria de Cultura, através do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, nos anos de 2014 e 2016. O edital de 2014 já foi concluído, estando o de 2016 ainda em andamento.

Ocorreram grandes mudanças entre estes dois editais, por conta da participação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) no edital de 2016. Com isso, foram destinadas mais verbas. O edital de 2014 ofereceu R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais), enquanto o de 2016 oferece R\$ 14.500.000,00 (catorze milhões e quinhentos mil reais). Tentaremos mostrar o que esta diferença causa no fomento ao audiovisual baiano como um todo.

Além disso, trataremos sobre o edital do IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) realizado em conjunto com o FSA, para a produção audiovisual voltada para a exibição na televisão.

5.1 Processo de realização de um edital pela Secretaria de Cultura da Bahia

Trataremos aqui sobre todo o processo da realização do edital de 2016 da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult), desde o momento em que o proponente envia a sua proposta, até o momento em que sua obra é finalizada. Contaremos neste capítulo com a fala de Ivan Ornelas, coordenador de editais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb).

No edital setorial de audiovisual da Secult e da Funceb, o proponente envia a sua proposta; no edital de 2014 era possível de se enviar por correio ou pela internet, porém no edital de 2016, as propostas são enviadas apenas pela internet. Além da proposta, deve ser enviado a documentação necessária e um orçamento analítico. A documentação necessária varia de acordo com a categoria da obra; para um longa-metragem de ficção, é necessário o envio das seguintes informações: duração da obra, roteiro, estrutura e gênero dramático, linguagem e procedimentos narrativos, perfil dos personagens, referências de cenários e locações. Também é necessário o envio de um currículo do realizador, registro de inscrição junto à Ancine

e uma declaração de que o realizador ou algum membro da obra proposta não possui parentesco com membros da Ancine ou do FSA.

A partir daí, é feita uma análise prévia, que é uma análise de documentação realizada por pareceristas da Funceb. São desclassificadas obras com documentação incompleta e incorreta e que solicitem um valor maior que o máximo por obra de acordo com a sua categoria.

Depois de avaliada a documentação, os projetos passam pela comissão de seleção. No edital de 2016, esta comissão será composta por, no mínimo, nove membros para os projetos de produção e distribuição; e por, no mínimo, cinco membros para os projetos de difusão do audiovisual.

As comissões serão compostas por membros oriundos da Sociedade Civil, do Poder Público Estadual e Federal, mantendo-se como princípio o número ímpar e equilíbrio de origem dos membros da sociedade e do poder público. Na sua formação será considerada a atuação na área deste Edital e experiência em projetos audiovisuais e dois dos seus membros serão indicados pelo Conselho Estadual de Cultura. (Texto do edital)

Ivan Ornelas detalhou a escolha da comissão de seleção dos editais:

E o que a gente busca? Manter um equilíbrio. Sempre é número ímpar e a gente sempre quer contemplar pessoas da sociedade civil, colocar pessoas de fora que entendam da área de audiovisual na comissão. [...] Sempre a principal pessoa do poder público é o coordenador da linguagem, no caso o diretor de audiovisual, que hoje é Bertrand Duarte. Ele pode indicar um assessor ou alguém próximo. (Ivan Ornelas)

Após a seleção, o proponente assina um Termo de Acordo e Compromisso (TAC), enviando mais documentos para o Fundo de Cultura do Estado da Bahia comprovando regularidade com as Fazendas municipal, estadual e federal, com o Tribunal Superior do Trabalho e com o FGTS.

Além disso, a Funceb realiza a análise técnica, na qual o orçamento das propostas aprovadas é esmiuçado, para que não haja irregularidades.

Após isto, é assinado um contrato com o Fundo Setorial do Audiovisual e com a Secretaria de Cultura, e a primeira parcela da verba é liberada.

É paga a primeira parcela, que é sempre 70% e pra receber a segunda, tem que comprovar, a gente chama de comprovação do marco executivo, por exemplo: se a gente tem uma proposta de formação de audiovisual, cursos, o proponente disse que vai dar 10 oficinas, geralmente a gente coloca marco 50% do projeto. Quando ele alcançar cinco oficinas, os outros 30% são liberados. Ele comprova e a Dimas [Diretoria de Audiovisual do Estado] avalia e dá o ok pra liberar a segunda. (Ivan Ornelas)

Durante o processo de produção do projeto, as questões relativas à linguagem são observadas pela Dimas, pois esta diretoria é a responsável técnica pelas questões do audiovisual no estado.

Eu só mando o processo pra Dimas, quando a coisa pede. Quando quer aumentar prazo, eu mesmo assino; mas se ele quiser mudar o nome do projeto ou alterar ficha técnica, por exemplo, aí eu mando pra Dimas, porque é uma coisa muito técnica e não é pra gente. (Ivan Ornelas)

Após finalizada a produção do projeto, o proponente precisa prestar contas, para comprovar que o dinheiro gasto na obra era o previsto no orçamento.

5.2 Edital do Fundo de Cultura de 2014

O edital realizado em 2014 pela Secretaria de Cultura e pela Fundação Cultural foi feito inteiramente com verbas do Fundo de Cultura da Bahia. Neste edital foram disponibilizados R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais) para serem investidos em qualquer modalidade de produção audiovisual ou ao fomento ao audiovisual. “Apoiar propostas culturais na área de audiovisual com o objetivo de estimular os diversos elos da rede produtiva do setor e ações que dialoguem com outros segmentos, tendo como objeto predominante o audiovisual.” (Texto do edital)

Neste edital, não houve especificação a categoria dos projetos contemplados, nem a quantidade de obras que seriam financiadas. O texto de edital mencionava exemplos de projetos de audiovisual, mas deixando em aberto que outros tipos de proposta poderiam ser aceitos.

Distribuição de filmes de curta e longa-metragem; constituição de redes de distribuição e circuitos de exibição de obras audiovisuais; portais de difusão de obras audiovisuais; catálogos e publicações promocionais do audiovisual baiano; projetos de festivais e mostras de cinema e audiovisual; dinamização e criação de cineclubes; desenvolvimento de roteiro e de projeto executivo, incluindo “bíblia” de animação; produção de filmes e conteúdos audiovisuais (inclusive para TV e multiplataformas); finalização de filmes e obras; realização de oficinas, cursos, pesquisas, seminários e projetos relacionados com a formação técnica e/ou estética e/ou de linguagem, voltados para iniciantes e/ou profissionais; pesquisas sobre a preservação da memória do cinema e do audiovisual baiano, cujos resultados sejam disponibilizados para o público, através da criação de site específico e/ou livros e/ou DVD's; propostas destinadas a estruturar, diagnosticar, restaurar, recuperar e sistematizar acervos audiovisuais da Bahia; e outros formatos de proposições aqui não especificadas.
(Texto do edital)

O limite de valor que uma única proposta de produção de longas-metragens ou outros formatos de longa duração poderia receber era de R\$ 1 500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais). Para quaisquer outros formatos, o valor máximo era de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais).

Foram estipulados quatro critérios para avaliação das propostas:

- Valor cultural;
- Consonância com as políticas estaduais de cultura;
- Qualificação do proponente e/ou da equipe executora do projeto;
- Viabilidade e qualidade técnica do projeto.

A comissão foi formada por nove membros:

- Marcondes Dourado: então diretor da Diretoria de Audiovisual do Estado da Bahia (Dimas);
- Esmon Vieira Primo: idealizador, criador e produtor do projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo UESB e realizador de projetos na área do audiovisual;
- Fernando Belens: diretor de cinema e teatro;
- Gustavo Spolidoro: diretor e roteirista de cinema;
- Isabela Cribari: produtora e gestora cultural;
- José Araripe Júnior: roteirista, cineasta e então diretor do IRDEB;
- Marcelo Ikeda: crítico e curador de cinema, além de professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC);
- Marcelo Pedroso Holanda de Jesus: jornalista, diretor, roteirista e montador;
- Silas José de Paula: pesquisador nas linhas de cibercultura, fotografia e audiovisual, professor da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Foram 345 projetos inscritos, sendo 225 oriundos da cidade de Salvador e 120 de outras cidades da Bahia. Foram selecionados 56 projetos, sendo 36 de Salvador e 20 de outras cidades.

As cidades cujos projetos foram aprovados neste edital foram:

- Quatro projetos de São Félix
- Três projetos de Feira de Santana
- Três projetos de Vitória da Conquista
- Dois projetos de Juazeiro
- Dois projetos de Lauro de Freitas
- Um projeto de Ipiaú
- Um projeto de Irecê
- Um projeto de Itabuna
- Um projeto de Lapão

- Um projeto de Quijingue

Estes 56 projetos selecionados foram nas seguintes categorias:

29 projetos de produção, totalizando R\$ 3.939.399,30 (três milhões novecentos e trinta e nove mil trezentos e noventa e nove reais e trinta centavos), sendo:

- Um projeto de longa-metragem de ficção, que recebeu R\$ 1.080.500,00 (um milhão oitenta mil e quinhentos reais);
- Oito projetos de curta-metragem de ficção, totalizando R\$ 511.060,38 (quinhentos e onze mil e sessenta reais e trinta e oito centavos);
- Cinco projetos de documentário em longa-metragem, totalizando R\$ 1.320.282,42 (um milhão trezentos e vinte mil duzentos e oitenta e dois reais e quarenta e dois centavos);
- Sete projetos de documentário em curta-metragem, totalizando R\$ 583.123,50 (quinhentos e oitenta e três mil cento e vinte e três reais e cinquenta centavos);
- Cinco projetos de curta-metragem de animação, totalizando R\$ 336.473,00 (trezentos e trinta e seis mil quatrocentos e setenta e três reais);
- Um projeto de curta-metragem mesclando documentário e ficção, que recebeu R\$ 107.900,00 (cento e sete mil e novecentos reais).

Quatro projetos de finalização de longa metragem, totalizando R\$ 352.040,00 (trezentos e cinquenta e dois mil e quarenta reais);

Quatro projetos de formação audiovisual, totalizando R\$ 242.145,00 (duzentos e quarenta e dois mil cento e quarenta e cinco reais);

Oito projetos de desenvolvimento de roteiro, totalizando R\$ 327.986,00 (trezentos e vinte e sete mil novecentos e oitenta e seis reais);

Quatro projetos de distribuição e difusão, totalizando R\$ 398.981,00 (trezentos e noventa e oito mil novecentos e oitenta e um reais)

Três projetos de festivais de cinema, totalizando R\$ 516.040,00 (quinhentos e dezesseis mil e quarenta reais)

Um projeto de mostra de cinema, que arrecadou R\$ 107.470,15 (cento e sete mil quatrocentos e setenta reais e quinze centavos)

Um projeto de série de televisão, que arrecadou R\$ 299.440,00 (duzentos e noventa e nove mil quatrocentos e quarenta reais)

Os projetos que arrecadaram acima de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) neste edital foram:

- A produção do longa-metragem de ficção *Filho de Boi*, que arrecadou R\$ 1.080.500,00 (um milhão oitenta mil e quinhentos reais). Além da produção do filme, o valor pedido neste edital contempla uma oficina de preparação de atores no interior da Bahia e a difusão em cineclubes e escola da rede pública de ensino;
- A produção do documentário em longa-metragem *Um casamento*, que arrecadou R\$ 621.927,00 (seiscentos e vinte e um mil novecentos e vinte e sete reais);
- A produção do documentário em longa-metragem *Aos meus irmãos*, que arrecadou R\$ 450.036,00 (quatrocentos e cinquenta mil e trinta e seis reais).

5.3 Edital do Fundo de Cultura de 2016

A edição de 2016 do edital setorial do audiovisual organizado pela Secretaria de Cultura e pela Fundação Cultural ainda está em andamento. O prazo inicial para a entrega das propostas foi no dia 15 de agosto de 2016, tendo sido estendido até o dia 19 de agosto de 2016.

Esta edição é a primeira em que a Secult e a Funceb fazem uma parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que disponibiliza a maior parte das verbas para este edital.

O valor deste edital será de R\$ 14.500.000,00 (catorze milhões e quinhentos mil reais). O FSA disponibiliza R\$ 8.000.000,00 (oito milhões de reais), enquanto R\$

6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais) serão disponibilizados pelo Fundo de Cultura da Bahia (FCBA).

Com esta parceria, o edital de 2016 oferece um valor maior que o dobro do oferecido no edital de 2014.

Neste edital, diferentemente do edital de 2014 que oferecia total liberdade sobre a natureza dos projetos, os projetos são categorizados em anexos, e dois destes anexos são divididos em categorias. São três anexos contemplando os diferentes tipos de projetos apresentados:

No Anexo I serão contemplados os projetos de produção. Para este fim, serão disponibilizados R\$ 11.400.000,00 (onze milhões e quatrocentos mil reais). Deste dinheiro, R\$ 7.600.000,00 (sete milhões e seiscentos mil reais) são oriundos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), enquanto R\$ 3.800.000,00 (três milhões e oitocentos mil reais) são provenientes do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA).

Este anexo possui seis categorias e todas possuem um total mínimo de obras contempladas e um valor padrão a ser disponibilizado por obra. Em todas essas categorias, o valor é dividido da seguinte forma: 2/3 (dois terços) são pagos pelo FSA, enquanto que o 1/3 (um terço) restante é pago pelo FCBA.

- A Categoria A corresponde à obra seriada de animação, com no mínimo oito episódios de sete minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, quatro obras dessa categoria. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$ 392.000,00 (trezentos e noventa e dois mil reais), totalizando R\$ 1.568.000,00 (um milhão quinhentos e sessenta e oito mil reais);
- A Categoria B corresponde à obra seriada de documentário, com no mínimo cinco episódios de 26 minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, nove obras dessa categoria. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$ 339.000,00 (trezentos e trinta e nove mil reais), totalizando R\$ 3.051.000,00 (três milhões e cinquenta e um mil reais);
- A Categoria C corresponde à obra seriada de ficção, com no mínimo seis episódios de 13 minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, duas obras dessa categoria. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$

750.000,00 (setecentos e cinquenta mil reais), totalizando R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais);

- A Categoria D corresponde à obra não seriada de telefilme documental, com no mínimo 52 minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, quatro obras dessa categoria. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$ 375.000,00 (trezentos e setenta e cinco mil reais), totalizando R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais);
- A Categoria E corresponde à obra de longa-metragem de documentário, com no mínimo 70 minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, uma obra dessa categoria. O valor dado a obra contemplada é de R\$ 654.900,00 (seiscentos e cinquenta e quatro mil e novecentos reais);
- A Categoria F corresponde à obra de longa-metragem de ficção, com no mínimo 70 minutos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, duas obras dessa categoria. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$ 1.563.050,00 (um milhão quinhentos e sessenta e três mil e cinquenta reais), totalizando R\$ 3.126.100,00 (três milhões cento e vinte e seis mil e cem reais).

Este edital pretende, então, financiar a produção de no mínimo, 22 obras audiovisuais.

O Anexo II corresponde aos projetos de distribuição para comercialização de filmes de longa-metragem baianos, que se destinem originalmente a salas de cinema, incluindo também a preparação dos materiais de divulgação e a compra de espaço na mídia.

Ao menos três obras serão contempladas neste edital. O valor dado a cada obra contemplada é de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais), totalizando R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais)

Neste anexo, as verbas também são divididas entre o FSA e o FCBA, com o FSA arcando com 2/3 (dois terços) do dinheiro disponibilizado, no caso R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), enquanto o FCBA disponibiliza o 1/3 (um terço) restante, R\$ 200.000 (duzentos mil reais).

No Anexo III estão contempladas as propostas para desenvolvimento e difusão. Para este Anexo, foram disponibilizados R\$ 2.500.000,00 (dois milhões e quinhentos mil reais), inteiramente pagos pelo Fundo de Cultura da Bahia.

Neste anexo, serão contemplados projetos em seis diferentes categorias:

- A Categoria A corresponde a projetos de desenvolvimento de roteiro de longas-metragem de ficção ou documentários inéditos. Este edital pretende contemplar, no mínimo, cinco projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais), totalizando R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais);
- A Categoria B corresponde a projetos de pesquisa sobre o audiovisual. Este edital pretende contemplar, no mínimo, cinco projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais), totalizando R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais);
- A Categoria C corresponde a projetos de difusão, especificamente festivais e mostras de audiovisual. Este edital pretende contemplar, no mínimo, dois projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais), totalizando R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais);
- A Categoria D corresponde a projetos de desenvolvimento cineclubista. Este edital pretende contemplar, no mínimo, três projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais), totalizando R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais);
- A Categoria E corresponde a projetos de formação audiovisual, como oficinas, cursos, congressos ou seminários. Este edital pretende contemplar, no mínimo, cinco projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 100.000,00 (cem mil reais), totalizando R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais);
- A Categoria F corresponde a produção de curtas-metragem. Este anexo pretende contemplar, no mínimo, cinco projetos desta categoria. O valor máximo dado a cada projeto contemplado é de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais), totalizando R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais).

Este edital pretende financiar ao menos 25 projetos de desenvolvimento e difusão.

Os critérios para avaliação dos projetos são similares aos do edital de 2014:

- Valor cultural
- Consonância com as políticas de cultura
- Viabilidade técnica
- Qualificação do proponente e/ou da equipe executora do projeto

Cada proposta será avaliada, recebendo notas de 0 a 20 em cada um desses critérios, sendo 80 a nota máxima que um projeto poderá ter. Serão classificados apenas projetos que alcancem a nota mínima de 60 pontos.

5.4 Edital do IRDEB de 2014

Além dos editais organizados pela Secretaria de Cultura, ocorreu outro edital de fomento à produção audiovisual no estado da Bahia: o edital do IRDEB, realizado em 2014.

O IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) lançou um edital em parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) com o propósito de incentivar a produção de projetos com destinação e exibição inicial na TV Educativa (TVE). Seriam contemplados projetos de documentários, telefilmes de ficção e obras seriadas de ficção, documentais e de animação.

Foram disponibilizados R\$ 6.300.000,00 (seis milhões e trezentos mil reais) para este edital. Deste dinheiro, 2/3 (dois terços), ou seja, R\$ 4.200.000,00 (quatro milhões e duzentos mil reais) foram disponibilizados pelo FSA, enquanto que o 1/3 (um terço) restante, no caso, R\$ 2.100.000,00 (dois milhões e cem mil reais) foi cedidos pelo IRDEB.

Do valor total deste edital, R\$ 4.100.000,00 (quatro milhões e cem mil reais) foram investidos na produção de obras seriadas, enquanto R\$ 2.200.000,00 (dois

milhões e duzentos mil reais) foram disponibilizados para a produção de documentários e telefilmes, com duração entre 50 e 120 minutos.

Neste edital, foram estipuladas categorias para o emprego das verbas:

- A Categoria A corresponde a produção de obra seriada de animação, com 26 episódios de 1 minuto e 30 segundos. O edital contemplaria duas obras desta categoria, investindo R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais) em cada obra, totalizando R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais);
- A Categoria B corresponde a produção de obra seriada de ficção, com 13 episódios de 3 minutos. O edital contemplaria duas obras desta categoria, investindo R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) em cada obra, totalizando R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais);
- A Categoria C corresponde a produção de obra seriada de ficção para o público infantil, com 13 episódios de 26 minutos. O edital contemplaria uma obra desta categoria, investindo nela R\$ 2.400.000,00 (dois milhões e quatrocentos mil reais);
- A Categoria D corresponde a produção de obra seriada documental, com cinco episódios de 26 minutos. O edital contemplaria duas obras desta categoria, investindo R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais) em cada obra, totalizando R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais);
- A Categoria E corresponde a produção de documentário com duração entre 50 e 120 minutos. O edital contemplaria duas obras desta categoria, investindo R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais) em cada obra, totalizando R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais);
- A Categoria F corresponde a produção de telefilme de ficção com duração entre 50 e 120 minutos. O edital contemplaria duas obras desta categoria, investindo R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais) em cada obra, totalizando R\$ 1.600.000,00 (um milhão e seiscentos mil reais).

Fizeram parte da comissão de seleção, indicada pela Associação de Produtores e Cineastas da Bahia (APC Bahia):

- José Araripe Júnior: roteirista, cineasta e então diretor do IRDEB;
- Marco Antônio Coelho: coordenador do Polo do Audiovisual Brasileiro;
- Torquato Joel: cineasta paraibano;
- Hilton Lacerda: cineasta pernambucano.

Foram 11 projetos selecionados. Destes, sete projetos são de Salvador, dois de São Félix, um de Lauro de Freitas e um de Ipiaú.

Os projetos de telefilme selecionados, que receberam cada um a quantia de R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais), foram *Café com Canela*, dos realizadores Ary Rosa e Glenda Nicário, da produtora Rosza Filmes, de São Félix; e *A finada mãe da madame*, do realizador Bernard Attal, produtora Santa Luzia, de Salvador.

Os projetos de documentário contemplados, que receberam cada um a quantia de R\$ 300.000,00 (trezentos mil reais), foram *1798: a conspiração e a devassa*, do realizador Antônio Olavo, da produtora Portfolium, de Salvador; e *A cidade do futuro*, dos realizadores Cláudio Marques e Marília Hughes, de Salvador.

A partir da simples análise destes editais, já se podem perceber questões que poderão interferir no processo produtivo das obras contempladas. Estas questões serão levantadas por parte dos realizadores e produtores no próximo capítulo.

6 INTERFERÊNCIA DO FINANCIAMENTO NA PRODUÇÃO

Este capítulo pretende tratar do objeto de estudo dessa pesquisa: como as formas de se financiar um filme influenciam no seu processo de produção.

Durante a pesquisa, foram colhidas entrevistas com realizadores e produtores que realizaram longas-metragens na Bahia desde o ano de 2010, para que eles pudessem dar os relatos de suas experiências com o modelo de financiamento hegemônico do cinema atual, através de edital público.

Nestas entrevistas, os realizadores e produtores entrevistados deram declarações sobre como o processo de financiamento interferiram em suas obras.

Neste capítulo, serão utilizadas as falas da produtora Sylvia Abreu, dona da produtora Truque, do cineasta francês Bernard Attal, que dirigiu o longa-metragem *A coleção invisível*, lançado em 2013, do cineasta Daniel Lisboa, diretor do longa-metragem *Tropykaos*, ainda não lançado comercialmente, da produtora-executiva Tenille Bezerra, que entre outras obras, produziu *Tropykaos* e do cineasta Cláudio Marques, que dirigiu, ao lado da sua esposa Marília Hughes, o longa-metragem *Depois da chuva*, lançado em 2015. Também será utilizada a fala do pesquisador e realizador Leon Sampaio, que realizou obras em Pernambuco e traz críticas ao modelo de financiamento no estado da Bahia.

Nos capítulos abaixo serão abordadas, desde questões gerais sobre os formatos dos editais, até situações específicas que ocorreram nas produções destes realizadores.

6.1 A influência direta dos editais na produção

Durante as entrevistas, foram percebidas algumas críticas ao formato dos editais que fomentam as produções audiovisuais na Bahia. Apesar destes editais serem o principal meio de se financiar uma obra cinematográfica no estado, estes podem, da mesma maneira, influenciar escolhas dos produtores e realizadores, causando alterações no processo produtivo.

Nestas entrevistas, a questão competitiva dos editais foi apontada como um fator importante de influência. Como estes editais são uma competição entre realizadores e produtores para conseguirem financiar as suas obras, estes precisam criar mecanismos para deixar o seu projeto mais palatável para o júri.

O diretor Daniel Lisboa, que realizou o longa-metragem *Tropykaos*, ainda não lançado comercialmente, falou que quando participou do edital da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Governo da Bahia, no ano de 2012, fez uma pedida menor, para conseguir uma aprovação mais fácil por parte do júri.

Na verdade, o edital é uma competição, é uma disputa. Então, você vai moldando, [...] criando estratégias pra tentar ganhar esse edital. Por exemplo, esse edital do Governo da Bahia era um edital que, geralmente pra longa-metragem de ficção, as pessoas pediam R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais). Então a gente entrou com a estratégia de pedir R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais) pra dar a possibilidade de mais de um longa de ficção ganhar no ano. E foi o que aconteceu [...] (Daniel Lisboa)

Com experiência na participação de editais, a produtora Tenille Bezerra criticou essa lógica de “venda do projeto” e trouxe três pontos em que os editais costumam influenciar na produção cinematográfica: o abrandamento de temas polêmicos na produção, o uso de *pitching* num momento em que o projeto não está desenvolvido e a planificação excessiva de todo o processo de produção.

Sobre o abrandamento de temas na produção, Tenille Bezerra trouxe a sua experiência com o filme *Tropykaos*, filme este em que o protagonista, de classe média, é viciado em *crack*. Segundo ela, em muitos editais, foi pedido que essa questão fosse abrandada.

E aí, muitas vezes essa lógica de venda do projeto, ela passa a ser mais importante do que aspectos do projeto que “não vão interessar”. Em *Tropykaos*, eu e Daniel passamos bastante por isso, porque no filme, o personagem principal era usuário de *crack* e várias vezes diziam “ah, vocês tem que tirar isso, *crack* é uma coisa muito barra pesada”, [...] falar do *crack* sem falar que era uma desgraça social, não pode. Então a gente foi “limpando” o *crack*. (Tenille Bezerra)

A produtora também abordou a questão do *pitching* nos editais. O *pitching* é uma apresentação verbal e visual de um projeto visando sua venda ou financiamento. Esta prática é muito comum no financiamento de produções audiovisuais, porém Tenille Bezerra diz que muitas vezes, essa prática ocorre numa fase em que o projeto está muito no início, fazendo com que a visão dos realizadores fique viciada a partir de uma lógica de venda.

Na Europa, nos EUA, o pitching existia no mercado de venda, você tem seu filme pronto e aí você faz o pitching pra apresentar o projeto pronto. Você tem um produto e você vai vender. [...] Só que, hoje em dia, tão fazendo pitching até no desenvolvimento de roteiro. Então, você está desenvolvendo a ideia, e você tem que criar sobre aquela ideia um pensamento de venda. Eu acho isso complicado. Pessoalmente eu não gosto disso. [...] Por causa disso, a linguagem dos filmes vão caminhando para um caminho em que seja mais fácil ser aceito. (Tenille Bezerra)

A produtora ainda ressalta a questão de que o formato atual dos editais causam uma planificação excessiva de todo o projeto. Para que um filme seja aprovado num edital, ele precisa declarar todos os gastos futuros que irão ocorrer na produção, para que depois, estes gastos precisam ser comprovados. Tenille Bezerra trata esta questão como um excesso, que faz com que a produção perca toda a sua liberdade de improviso.

Pensando em linguagem, tem uma coisa que eu pessoalmente acho complicada nessa forma de financiamento ser através de edital de dinheiro público, é que você acaba sendo forçado a planificar absolutamente tudo. Então isso gera um tipo de pensamento a respeito do filme, da forma como as coisas vão se dar. [...] Porque claro que, quando você roteiriza e você vai filmar, você pode abandonar aquilo ali. Mas é muito mais difícil que você abandone, a partir do momento em que você tem que projetar no caso dos filmes, até no orçamento, a unidade mínima das coisas que você tem que gastar, isso não te dá liberdade pro improviso. [...] E aqui, no caso, no Fundo de Cultura da Bahia, é o mais terrível de todos. É o mais exigente em relação a essa execução, porque a Ancine ainda coloca

uma margem, porque todo mundo sabe que, numa produção artística, ela vai envolver uma mudança de planos, um imprevisto, ela não é uma coisa programada como é na construção civil, que tem um projeto certo que se segue daquela forma até o fim. (Tenille Bezerra)

Apesar de haver toda essa planificação, segundo Tenille Bezerra, o coordenador de editais da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Ivan Ornelas, diz que é possível pedir um remanejamento de verbas durante a produção.

Mas no decorrer de um projeto, sempre tem remanejamentos. As vezes ele atrasa por alguma coisa, programa uma coisa e não acontece, aí pode solicitar um aditivo de prazo. Quando ele apresenta um projeto, ele apresenta uma planilha orçamentária, de quanto vai gastar. A maioria das vezes muda: o preço aumenta, ele contrata menos, aí ele pede um remanejamento, ele pode fazer isso, mas ele tem que solicitar. (Ivan Ornelas)

Outra questão negativa sobre os editais atuais no estado da Bahia foi trazida pelo realizador e pesquisador Leon Sampaio. Segundo ele, há uma supervalorização no incentivo a produção de longas-metragens por parte dos editais. Para Sampaio, isto reflete numa falta de experimentação estética atualmente no cinema baiano.

Dos 14 milhões do edital daqui, vão se aprovar só cinco curtas. É pouquíssimo. Para que aprovar um longa de R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais)? Por que não aprovar só a produção e no próximo edital, aprovar a finalização? [...] Não é assim que está ocorrendo em Pernambuco. Pernambuco tem destaque no cinema brasileiro, justamente porque começou a investir em outras formas. Curta é o carro-chefe de inúmeros lugares que se destacaram. [...] É o lugar de experimentação e forma novos realizadores, que criam um repertório pra depois fazer longas. Agora, não adianta querer financiar 5 curtas e 5 longas, por que quem são os realizadores de longa daqui? Sem experiência, sem repertório. Não adianta, vão ser filmes que vão estar presos a uma estética, a um pensamento de cinema de mercado, tentando dar conta disso. *Trampolim do Forte*, por exemplo, são filmes que poderiam ser da Globo Filmes. Não chegam a lugar nenhum, são filmes que não vão ter uma grande

bilheteria, são filmes que não vão pra grandes festivais. E aí, onde vão passar esses filmes? (Leon Sampaio)

Para Sampaio, então, esta questão interfere diretamente no uso da linguagem por parte dos realizadores, já que, os editais não propiciam uma formação adequada para estes diretores, fazendo com que em seus longas-metragens, eles acabem utilizando uma estética convencional de filmes chamados “comerciais”.

6.2 *Tropykaos*: atraso no repasse das verbas

Um caso específico em que a forma de financiamento interferiu diretamente na produção do filme foi *Tropykaos*, do diretor Daniel Lisboa. Houve um grande atraso no repasse das verbas que adiou a filmagem em meses, fazendo com que grande parte da equipe tivesse que ser trocada às pressas.

O filme participou de um edital da Secretaria de Cultura da Bahia, no ano de 2012, arrecadando cerca de R\$ 898.000,00 (oitocentos e noventa e oito mil reais) para a sua produção. A Fundação Cultural do Estado da Bahia pagou então a primeira parcela referente ao edital, de 70% (setenta por cento), e o realizador então começou o processo de produção do seu filme.

Quando saiu a primeira parcela, o que aconteceu foi que a gente acreditou no Termo de Acordo e Compromisso e disparou o processo do filme. Começamos a formar equipe e a fazer teste de elenco, por exemplo. Só que a minha produtora executiva sempre falava assim: “Daniel, a gente só pode sair da pré-produção pra entrar na produção quando a segunda parcela sair” (Daniel Lisboa)

As filmagens estavam previstas para serem iniciadas em novembro de 2013, mês em que sairia a segunda parcela do dinheiro referente ao edital. Porém, o dinheiro prometido não foi pago e as filmagens tiveram que ser atrasadas, prejudicando o andamento da produção.

É um golpe brutal em qualquer cronograma de filmagem. Primeiro, porque aumenta todos os seus gastos, porque você tem que replanejar tudo. Segundo, porque você perde várias pessoas da equipe, porque aquelas pessoas estavam reservadas pra tal período,

e aí quando você diz que não vai mais acontecer, além da pessoa ficar bem chateada com você, quando você vai chamá-la mais pra frente, ela tá em outro trabalho e também fica meio com medo de não acontecer, [...] a gente ia filmar em novembro de 2013 e adiou essa filmagem pra janeiro de 2014, e aí você fica dois meses com base alugada, com equipamento alugado, com a equipe de pré-produção ali durante dois meses sem ter muito o que fazer, mas tendo que receber. (Daniel Lisboa)

Para Daniel Lisboa, neste processo, o que interferiu diretamente no produto final, foi que grande parte da equipe precisou ser trocada e membros importantes entraram no projeto poucos dias antes do início das filmagens.

As pessoas que você dispensa, elas perdem um pouco o vínculo com o processo, e quando volta, volta diferente. As pessoas de maior confiança que eu tinha, tipo primeiro assistente de direção, que é o braço direito do diretor, eu perdi. Minha equipe toda de assistentes de direção chegaram 15 dias antes da filmagem, então eram pessoas que tavam começando a entender o processo, [...] e era um momento em que eu precisava de gente que tivesse o filme na palma da mão. Então, eu tenho certeza absoluta que esses atrasos de repasse de verba, eles foram o maior problema da filmagem, eles interferiram diretamente no que ia ser o filme. Esses atrasos, o público leigo talvez não entenda que isso interferiu tanto, mas tá impresso no filme, tá na tela. (Daniel Lisboa)

A produtora-executiva Tenille Bezerra disse que estes atrasos também interferiram no modelo de equipe que foi pensado para este projeto.

Como produtora, eu propus a Daniel que conseguisse fugir ao máximo desse grande modelo de produção de ficção com uma grande equipe, setorizando as funções. A gente quis construir esse filme de outra maneira. Acho que a gente não conseguiu propor um modelo novo, muito em parte por conta desse prejuízo com a FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia) que a gente assumiu [...] Então não tinha como inventar uma coisa, se a gente não sabia nem se aquilo ia sair. (Tenille Bezerra)

Sobre os atrasos no repasse de verbas, os relatos de Tenille Bezerra e do cineasta Bernard Attal, mostram que isso é uma prática frequente nos editais e que isso interfere bastante no andamento da produção.

O Fundo de Cultura da Bahia tem um histórico de atrasos de pagamento muito complicado. A gente conseguiu que os editais fossem realizados anualmente, mas acabou virando uma espécie de factóide. Lançava os editais, mas não tinha nem pago os do ano anterior. Então, estatisticamente eles estavam lançando vários editais, mas as pessoas não estavam recebendo. E se num projeto pequeno, você tem uma série de prejuízos se você não recebe o dinheiro, num projeto grande o prejuízo é muito maior. (Tenille Bezerra)

Segundo o cineasta Bernard Attal, os atrasos no repasse da verba não chegou a atrapalhar a produção do seu longa-metragem *A coleção invisível*, porém ele também afirmou o quão prejudicial estes atrasos são para um realizador.

O Governo da Bahia pagou no primeiro dia de filmagem, foi bem angustiante, mas pelo menos a gente pagou todo mundo na hora. Mas, em muitas produções acontece isso, que a gente faz um cronograma, faz um orçamento em função de um cronograma e aí tudo atrasa. E aí você fica com menos dinheiro pra fazer o que você quer. (Bernard Attal)

Porém, Cláudio Magalhães, coordenador de editais da Superintendência de Promoção Cultural da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, por e-mail, trouxe a informação que esses atrasos não ocorrem sempre por culpa da administração do Fundo de Cultura. Em algumas ocasiões, o atraso ocorre porque o realizador não cumpre com o marco executivo (comprovação oficial do andamento da obra) ou não presta contas da primeira parcela recebida:

Os atrasos nem sempre são por causa da administração. Eles se dão também pelo proponente, que não entrega o marco executivo acordado no TAC (Termo de Acordo e Compromisso) ou não presta contas da primeira parcela para receber a segunda ou a terceira. Não sei se o caso de *Tropykaos* se enquadra nisso, mas anteriormente

não tinha tanto o aporte que se tem hoje. [...] Os repasses não estão sendo mais atrasados por causa da administração, pelo contrário, temos dinheiro e queremos pagar, porém os proponentes nem sempre andam em dia com o marco executivo; condição *sine qua non* para pagamento da segunda parcela. (Cláudio Magalhães)

Percebe-se então, que, quando não há um funcionamento adequado dos órgãos de fomento ao audiovisual, isso impacta diretamente na produção, e conseqüentemente, o realizador necessita fazer adaptações de última hora, alterando questões importantes na linguagem das obras.

6.3 As dificuldades de se fazer um filme de grande bilheteria na Bahia

O cineasta Cláudio Marques, que ao lado da esposa Marília Hughes, realizou o filme *Depois da chuva*, lançado em 2015, tratou em entrevista sobre a questão dos filmes realizados em editais, especialmente na Bahia, terem um público exponencialmente menor do que as produções mais comerciais produzidas em estados como São Paulo e Rio de Janeiro.

A produção de *Depois da chuva* foi financiada a partir de um edital para filmes de baixo orçamento realizado pelo Ministério da Cultura, ganhando cerca de R\$ 1.200.000,00 (um milhão e duzentos mil reais). Além disso, o filme arrecadou mais R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) para distribuição junto ao governo da Bahia.

O realizador trata como questões fundamentais para esse público pequeno, a deficiência na formação de público para o cinema no Brasil, além da falta de dinheiro para publicidade, o que é fundamental para atrair público para o cinema.

Cada vez mais, o que determina as bilheterias é a publicidade. Se você tem dinheiro pra publicidade, você garante que o seu filme vai ser visto. A gente tem um problema de formação de público, a gente tem um público que é formado pela televisão, pelas novelas. Então é muito difícil um cinema que a gente tá fazendo, que é um cinema autoral, ele ter um grande público, até porque a gente não tem um dinheiro grande pra distribuição. [...] Então hoje no mundo todo, o cinema é uma atividade muito concentrada. A bilheteria do mundo

todo hoje tá concentrada em torno de 10 filmes, 20 filmes ao longo do ano. (Cláudio Marques)

Segundo dados da Ancine, *Depois da chuva* teve um público de 16.247 (dezesseis mil duzentas e quarenta e sete) pessoas, arrecadando R\$ 185.152,29 (cento e oitenta e cinco mil cento e cinquenta e dois reais e vinte e nove) centavos. Comparativamente, a maior bilheteria de um filme nacional lançado em 2015, segundo os mesmos dados, foi do longa-metragem *Loucas para casar*, produzido no Rio de Janeiro, dirigido por Roberto Santucci. O público deste filme foi de 3.726.547 (três milhões setecentos e vinte e seis mil quinhentos e quarenta e sete) pessoas, arrecadando R\$ 45.688.069,53 (quarenta e cinco milhões seiscentos e oitenta e oito mil e sessenta e nove reais e cinquenta e três centavos).

O filme *Loucas pra casar* é um filme produzido por Glaz Entretenimento e distribuído pela Downtown e Paris Filmes, sendo uma coprodução da Globo Filmes. No elenco, estavam atores que atuam em novelas e programas da Rede Globo, como Ingrid Guimarães, Tatá Werneck, Suzana Pires e Márcio Garcia. Mas, apesar de ser um sucesso de público, o filme teve críticas negativas. O crítico Cássio Starling Carlos, da *Folha de S. Paulo* falou sobre o filme:

O problema maior do filme é a indigência do seu humor "Zorra Total". Se o programa de TV ainda funciona para o público inerte das noites de sábado, o cinema depende de quem sai de casa e paga. Mas para ver um elenco ruim em cenas que mais parecem ensaio?⁹ (Cássio Starling Carlos)

Cláudio Marques entende “Depois da chuva” não teve um grande público por, além da falta de publicidade, o próprio teor da história:

Ele foi premiado e foi quase uma unanimidade de crítica. Mas eu sei que é um filme considerado “cabeça” pro público. Então, a gente fez mais de 16 mil e eu tô super contente pro tipo de filme que a gente fez. Mas eu tenho consciência da dificuldade de acessar o público com o tipo de filme que a gente fez. [...] (Cláudio Marques)

⁹ Visto em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1572895-critica-projeto-de-sex-and-the-city-tupiniquim-tem-humor-zorra-total.shtml>

Para o realizador, um filme passa por várias instâncias e, não necessariamente, precisa ser bem sucedido em todas.

Eu acho que um filme é assim: festivais no Brasil, festivais fora do Brasil, público no Brasil, público fora do Brasil, crítica no Brasil, crítica fora do Brasil. É muito difícil que um único filme consiga derrubar todas essas peças. É muito difícil que um filme seja sucesso em tudo, e não precisa ser. Eu acho que não pode ter essa carga em todo de cada filme. (Cláudio Marques)

Segundo Cláudio Marques, é quase impossível se fazer um *blockbuster* (filme de grande audiência e impacto midiático) na Bahia porque, como a produção e a distribuição de filmes lida com dinheiro público, seria uma irresponsabilidade de se investir muito dinheiro em publicidade, já que é impossível de se fazer uma grande bilheteria sem publicidade.

É muito difícil fazer um *blockbuster*, porque a gente precisa de muito dinheiro pra lançamento. Eu me pergunto sinceramente: “Será que é justo, por exemplo, eu faço um filme com dois milhões, é justo eu pegar dez milhões pra lançar um filme?”. Porque um filme pra você ter sucesso e ser um *blockbuster* precisa gastar uns dez milhões de publicidade. Seria justo a gente usar dinheiro estatal pra isso? Pra gastar em publicidade? Eu acho que não. (Cláudio Marques)

Além da questão do investimento em propaganda, outro tema levantado foi a dificuldade de se distribuir um filme. O realizador Bernard Attal, que dirigiu *A coleção invisível*, filme lançado em 2013, declarou que há pouco dinheiro disponível para distribuição em cinemas, e que por isso, preferiu apostar em formas alternativas de distribuir o seu filme: “Fica difícil ter 20 mil, 30 mil espectadores se você não lançar em 100 salas. Mas, por outro lado, se você lançar em 100 salas, você vai precisar de muito mais dinheiro pra distribuição. Então você tem que ter certeza que o dinheiro vai render.” (Bernard Attal)

No Edital Setorial do Audiovisual lançado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia em 2016, o orçamento disponível para distribuição era de R\$

600.000,00 (seiscentos mil reais), que seriam divididos para três produções, ficando cada uma com R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais).

6.5 Coprodução internacional como alternativa

Uma outra forma de complementar o financiamento de um filme é através da coprodução internacional. No Brasil, isto ocorre quando uma produtora de outro país faz uma parceria com uma produtora nacional para a realização de um filme.

A coprodução tem funcionado assim: hoje em dia, as pessoas têm buscado a coprodução o mais cedo possível pra poderem pensar juntas o projeto. Então pode ser na fase de desenvolvimento, na fase de produção, etc. A legislação de coprodução em geral, exige que o dinheiro seja gasto nos dois países. [...] A Ancine tem editais específicos pra coprodução. [...] Aí se você capta dinheiro lá e dinheiro aqui, você tem gastar dinheiro lá e dinheiro aqui. Aí depende do projeto: tem gente que filma em outro país, tem gente que finaliza em outro país, as vezes a exigência é que a equipe tenha um percentual de profissionais do outro país. [...] Então o filme precisa acontecer nos dois lugares. (Tenille Bezerra)

Esta forma de financiamento traz alterações no formato de produção utilizado nos filmes, pois além de trazer profissionais de outros países, com outra bagagem cinematográfica, também faz com que o filme seja voltado para uma distribuição nos países que compõem essa coprodução. “É interessante que o filme, de alguma maneira, interesse a esse outro mercado, porque a ideia é que seja distribuído lá também. Então, eu acho que seria uma evolução do mercado. Ainda não acontece muito, mas porque a gente tá evoluindo ainda.” (Tenille Bezerra)

Outro fator de interferência na produção utilizada no filme são as regulações necessárias para que a coprodução ocorra no Brasil. A Ancine regula a questão da coprodução no cinema nacional, trazendo regras para que o filme resultante dessa coprodução seja considerado uma obra nacional, podendo receber recursos federais e ganhar o Certificado de Produto Brasileiro – CPB.

O Governo Federal, através da Medida Provisória Nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, define:

V - obra cinematográfica brasileira ou obra videofonográfica brasileira: aquela que atende a um dos seguintes requisitos:

a) ser produzida por empresa produtora brasileira, observado o disposto no § 1o, registrada na ANCINE, ser dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos

b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de co-produção cinematográfica e em consonância com os mesmos.

c) ser realizada, em regime de co-produção, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de co-produção, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos

O Brasil atualmente possui acordos de coprodução com: Alemanha, Argentina, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Itália, Portugal e Venezuela.

Como exemplo, o acordo entre Brasil e França entrou em vigor no dia 3 de agosto de 2010. Alguns pontos importantes deste acordo serão citados no Anexo A.

O realizador Bernard Attal utilizou uma coprodução oriunda dos Estados Unidos, através da produtora Red Hook, no seu filme *A coleção invisível*, lançado em 2013. A partir desta coprodução, foi arrecadado mais cerca de R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais) para a produção da obra. Além do dinheiro arrecado, a coprodução ajudou a baratear os direitos do livro que o realizador estava adaptando.

O filme foi uma adaptação de uma novela do Stefan Zweig, um escritor alemão e por isso que a gente montou uma coprodução internacional, porque os direitos dessa novela eram de uma produtora americana. O preço não era muito alto, era até um preço

razoável. No Brasil, quando você quer comprar os direitos de um livro, é muito oneroso (Bernard Attal)

A ideia de realizar o filme em uma coprodução pode ajudar a diminuir custos, porém, fará com que a obra precise ter toda uma vocação para ser distribuído no mercado estrangeiro.

6.5 Um cinema independente de financiamento público é possível?

Como foi abordado ao longo deste projeto, a maior parte dos filmes produzidos na Bahia, especialmente longas-metragens, são financiados através de editais, mantidos por órgãos públicos, não havendo uma indústria cinematográfica desenvolvida em que estúdios financiem seus próprios filmes.

Foi perguntado para os realizadores e produtores se existiria alguma alternativa a este modelo hegemônico de produção na Bahia. A produtora Sylvia Abreu e o realizador Daniel Lisboa entendem que é muito difícil de se mudar esse panorama da atual forma de se financiar filmes em todo o Brasil.

Sylvia Abreu diz que os únicos países a conseguirem criar uma indústria cinematográfica foram os Estados Unidos, com Hollywood, e a Índia, com Bollywood. “No Brasil e no resto do mundo, com exceção dos Estados Unidos e da Índia, você faz obras audiovisuais com financiamento público. É o único jeito.” (Sylvia Abreu)

Quando perguntada se é possível fazer um filme com outras formas de financiamento, a produtora é pessimista.

De financiamento próprio, só esses filmes que as pessoas fazem porque tão a fim de fazer, hoje em dia tem essa facilidade da tecnologia ou grupos de amigos que se juntam para fazer um filme. Mas, a realidade de fazer uma produção audiovisual não é essa. (Sylvia Abreu)

Daniel Lisboa também entende que, apesar de ser possível produzir sem financiamento estatal, este é um cinema de sacrifício, que não traz muito retorno, especialmente financeiro ao realizador.

O cinema independente é um cinema de sacrifício. É um cinema onde pessoas estão se sacrificando pra fazer cinema. Parando as coisas que fazem normalmente, trabalhando sem dinheiro, botando dinheiro do próprio bolso. Eu não vejo como ter um retorno desse dinheiro, com muita clareza. [...] Eu acho que o cinema via edital é um cinema possível, de se sobreviver com ele, de alguma forma, você viver do que você faz (Daniel Lisboa)

O realizador Cláudio Marques entende que não existirá uma indústria audiovisual no Brasil, porque aqui não há a cultura do mecenato.

A gente não tem no Brasil uma tradição de mecenas verdadeiros. Os ricos, os milionários, eles não investem em cultura. Eles investem em suas próprias famílias. Nos Estados Unidos, por exemplo, existe uma tradição muito forte de mecenato. Os ricos acham importante, por uma questão de status, ter seus nomes figurando nas bibliotecas, nas escolas, nos filmes, e eles patrocinam muito isso. (Cláudio Marques)

O realizador entende que, para a incipiente indústria cinematográfica nacional, a solução é que as classes mais ricas da população se interessem e invistam em cultura, esperando pouco retorno financeiro a princípio, mas tendo seu nome vinculado às obras.

Em geral, a visão sobre a produção sem dinheiro público é bastante pessimista, sendo quase impossível de se existir uma alternativa para se fazerem filmes convencionais sem dinheiro público.

Porém, os coletivos trazem uma alternativa a esta forma de financiamento. Muitas vezes produzindo obras fugindo de uma estética e um padrão de produção convencionais, muitas vezes os coletivos conseguem financiar suas próprias obras, que em sua maioria são curtas-metragens. Porém, também não existe a possibilidade de “viver de cinema”, ou seja, de se sustentar financeiramente com estas obras.

O cineasta que se inclui dentro dessa lógica não vai buscar esse profissionalismo, ele não vai tentar se inserir dentro de um mercado

para tentar fazer currículo. O que está inserido dentro dessa ideia é que o cinema, mais do que uma forma de nos mantermos, é uma forma de subjetivação. [...] É uma forma de estar no mundo. (Francisco Gabriel Rego)

Para os entrevistados, então, é muito difícil de se mudar esta realidade do financiamento da produção cinematográfica no Brasil. Existiram avanços com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual e os editais estaduais vêm disponibilizando mais verbas para se financiarem filmes. Porém, não existe perspectiva para uma mudança estrutural, ou ao menos uma alternativa, dessa forma de se financiar filmes.

CONCLUSÃO

Através desta pesquisa, das obras lidas e das entrevistas realizadas, percebe-se então uma grande relação entre as formas de financiamento e o processo produtivo dos filmes.

O uso de dinheiro público, a forma como os editais são confeccionados, o mau funcionamento de órgãos fomentadores e até mesmo formas alternativas de financiamento foram apontados como causadores de adaptações realizadas pelos produtores e realizadores nas obras.

Entende-se também que esta forma de financiamento interfere também na quantidade de público dos filmes, devido à impossibilidade de gastar muito dinheiro com distribuição e divulgação, principalmente quando se compara com filmes coproduzidos pela Globo Filmes.

Percebe-se também um conformismo dos entrevistados com a forma hegemônica atual de financiamento, através de editais. Imagina-se que nunca haverá uma indústria audiovisual propriamente dita no país. Sendo assim, estes pontos de interferência desta forma de financiamento no processo produtivo não deverão ser modificados em breve.

Porém, esta interferência não acontece somente por conta do fato de que os filmes são financiados com dinheiro público. Qualquer forma de financiamento acarreta em diferentes desafios para os realizadores. Por exemplo, na indústria de Hollywood, os realizadores, na maioria das vezes estão submetidos aos interesses dos donos dos estúdios.

Foi levantada nesta pesquisa uma alternativa para se fugir deste modelo de financiamento, que são os coletivos. Apesar deles também participarem de editais, isto não é uma condição obrigatória para que eles consigam produzir suas obras. Obviamente, eles também precisam de várias adaptações em suas obras para lidar com todas as limitações causadas pelo financiamento independente.

Através do histórico do cinema baiano e da análise dos outros estados, é possível fazer a relação entre as políticas públicas existentes voltadas para o

fomento do audiovisual e a quantidade e qualidade das produções. Já que não há esta indústria formada, a atuação do poder público é fundamental para que se possa ter uma produção audiovisual de qualidade.

Através do histórico do cinema baiano, se vê que o cinema prosperou principalmente nos momentos em que houve apoio público ao audiovisual. Houve uma tentativa de se constituir uma indústria no início da década de 1960, mas esta ideia durou pouco quando se viu o pequeno retorno recebido com os filmes.

O momento atual do fomento ao audiovisual na Bahia passa por uma grande transformação com a parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Apesar do fomento direto do Fundo de Cultura estar aquém de estados como Pernambuco e Distrito Federal e de não haver uma periodicidade na realização de editais, espera-se que, com um edital com mais verbas, a produção aumente.

Percebe-se que o modelo adotado por Pernambuco vem rendendo frutos, com filmes tendo um grande sucesso de crítica e ganhando prêmios em festivais. Enquanto isso, se vê que a Bahia está num momento de transição no seu fomento à produção audiovisual.

Percebe-se também a grande importância do Fundo Setorial do Audiovisual para a produção audiovisual nos estados. Desde a sua criação, o FSA se tornou fundamental para financiar e distribuir obras, seja através dos seus editais próprios, ou através de parcerias com as secretarias de cultura estaduais.

Então, percebe-se que, no nível nacional, o apoio ao audiovisual vem aumentando, com novos e cada vez maiores mecanismos de fomento. Na Bahia, o fomento está abaixo de alguns outros estados, além de haver dificuldades pelo fato de não existirem empresas distribuidoras, porém a situação vem melhorando com o aumento das verbas disponíveis para a área.

Imagina-se então que, com estas melhorias nas formas de financiamento, as interferências negativas nos processos produtivos sejam cada vez menos visíveis.

Porém, alguns pontos que foram criticados nos editais, como a planificação que isso causa nos filmes, a visão de mercado que eles impõem aos produtores e

realizadores, além do apoio a muitas produções de longas-metragens em detrimento a outras formas de produção audiovisual, ainda não foram revisados, permanecendo uma parte integrante deste novo, sendo assim, estes continuarão sendo tópicos de reclamação dos produtores e realizadores.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2002. 220 p.

MARQUES, Aída. *Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 200 p.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. 264 p.

SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Série Crítica das Artes, 2012. 126 p.

ANEXO A

Acordo de coprodução cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Francesa

Artigo 3

4. As filmagens deverão ser efetuadas em estúdios estabelecidos no território de uma ou outra das duas Partes. As filmagens realizadas em cenários naturais de um território que não pertença nem ao Brasil nem à França poderão ser autorizadas mediante acordo das autoridades competentes das duas Partes, se o roteiro ou a ação da obra cinematográfica assim o exigir.

Artigo 4

1. A proporção dos aportes respectivos do(s) coprodutor(es) de cada Parte para uma obra cinematográfica em coprodução poderá variar de 20% (vinte por cento) a 80% (oitenta por cento) do custo final da obra cinematográfica.

3. A participação técnica e artística do(s) coprodutor(es) de cada Parte deverá ser proporcional aos seus aportes financeiros. A título excepcional, as autoridades competentes das duas Partes poderão aprovar projetos que não atendam a esta regra.

Artigo 5

1. Cada coprodutor será coproprietário dos elementos físicos e intelectuais da obra cinematográfica.

Artigo 6

Todas as facilidades serão concedidas para a circulação e a estada do pessoal artístico ou técnico desses filmes, bem como para a importação ou exportação em cada Estado do material necessário à realização e à comercialização dos filmes em coprodução (negativo, material técnico, figurinos, elementos da cenografia, material de publicidade).

Artigo 7

1. As autoridades competentes das duas Partes examinarão, a cada dois anos, se houve ou não equilíbrio entre as respectivas contribuições e, se for o caso, estabelecerão as medidas necessárias.

2. Um equilíbrio geral deverá ser obtido tanto no que diz respeito às contribuições artísticas e técnicas - em especial no emprego de artistas e técnicos e nas filmagens em estúdio - quanto aos aportes financeiros. Tal equilíbrio será avaliado pela Comissão mista prevista no Artigo 11.

Caso seja constatado um desequilíbrio, a Comissão mista examinará as soluções para restaurar o equilíbrio e procederá às medidas que considere necessárias para tal fim.

Artigo 8

1. Os créditos, os trailers e o material promocional deverão mencionar a coprodução entre o Brasil e a França.

2. Da mesma forma, a coprodução deverá ser mencionada nos casos de exibição em festivais.

Artigo 9

A repartição das receitas será livremente negociada entre os coprodutores com base em seus respectivos aportes.

Artigo 11

1. A fim de acompanhar e facilitar a aplicação do presente Acordo e, quando for o caso, sugerir modificações, será criada uma Comissão mista composta por representantes das autoridades competentes e de profissionais das duas Partes.

2. Durante a vigência do presente Acordo, essa Comissão se reunirá em comum acordo, e na medida do possível, a cada dois anos, alternadamente no Brasil e na França. Ela poderá igualmente ser convocada a pedido de uma das autoridades

competentes, em especial em caso de modificação, seja da legislação ou da regulamentação aplicável à indústria cinematográfica, ou nos casos em que o funcionamento do Acordo enfrente dificuldades de particular gravidade, principalmente quando houver desequilíbrio na sua aplicação.

ANEXO B

Íntegra das entrevistas realizadas na produção deste projeto:

Entrevista com Bernard Attal

A coleção invisível é o seu primeiro longa?

Sim.

Foi financiado por edital público?

Foram dois editais, um do Governo da Bahia e outro da Petrobrás, em 2010. O filme foi lançado há três anos, eu já estou para lançar o meu segundo longa.

E esse filme também foi financiado por edital?

Sim, do Fundo Setorial.

Quanto você conseguiu arrecadar nesses editais?

Do Governo da Bahia foi 1,2 milhão de reais e 600 mil de reais da Petrobrás. Desse novo longa, que é uma produção menor, foram 800 mil reais do Fundo Setorial.

Esse valor foi suficiente para fazer a obra do jeito que você queria?

Não, a gente teve que captar mais. Conseguimos dinheiro de uma coprodução internacional para complementar. Foram mais 500 mil reais. Também com pré-vendas de televisão para fazer a distribuição.

Então a distribuição foi feita nessa pré-venda?

Parte com dinheiro de editais, parte com essa pré-venda

A distribuidora do filme, a Pandora, é daqui?

Não, é de São Paulo. Aqui na Bahia não tem distribuidoras.

Segundo dados da Ancine, o filme foi lançado em 20 salas. A maioria aqui na Bahia?

Não, a maioria foi no Sul. Aqui foram três salas.

Você acha que a distribuição poderia ser melhor aqui no Brasil?

É uma questão difícil. Fica difícil ter 20 mil, 30 mil espectadores se você não lançar em 100 salas. Mas, por outro lado, se você lançar em 100 salas, você vai precisar de muito mais dinheiro pra distribuição. Então você tem que ter certeza que o dinheiro vai render. Então a gente escolheu o caminho de um orçamento modesto, mas apostar em várias janelas de distribuição. Ou seja, TV fechada, TV aberta,

aviões, internet, DVDs... Porque se você lançar com 100 salas, você vai precisar de um milhão de reais.

Isso dificulta a distribuição em outros meios?

Não dificulta, mas você iria precisar entre 500 mil e um milhão de reais, só para lançamento. Aí tem que captar, o que não é fácil, captar esse valor.

Como é esse processo de captação?

Hoje em dia são os editais. As empresas do Sul conseguem captar...

Lei Rouanet?

Não, é a Lei do Audiovisual, não é a Lei Rouanet. Todo mundo confunde, mas não é a mesma coisa. Mas então, as grandes produtoras do Sul que conseguem fazer isso para filmes comerciais. Se você faz filmes mais autorais e se você está no Nordeste, é quase impossível de captar fora dos editais.

Foi o suficiente para você montar a equipe que você queria pro filme?

Sim, foi.

E teve que haver algum tipo de adaptação em questão de linguagem?

O filme foi uma adaptação de uma novela do Stefan Zweig, um escritor alemão e por isso que a gente montou uma coprodução internacional, porque os direitos dessa novela eram de uma produtora americana. O preço não era muito alto, era até um preço razoável. No Brasil, quando você quer comprar os direitos de um livro, é muito oneroso. Jorge Amado, por exemplo, é muito caro. Mas aí depois vai depender se você vai usar imagens de arquivo, que a gente não usou. Se você vai usar trilha original, músicas já existentes. No caso de *Coleção*, fora adaptar a novela do Zweig, a gente comprou uma música dos créditos iniciais, mas era uma música pouco conhecida dos anos 1970.

Mas pro que você pensava e o que você conseguiu botar na tela, não teve muita diferença?

Não, não teve.

Então os editais conseguiram contemplar?

Não, mas é pelo contrário, você faz um orçamento do que você acha que vai precisar para fazer esse filme e a partir daí, captar. Se você não conseguir captar, aí você tem que ajustar suas ambições. A gente captou o que a gente precisava para o filme, mas nem sempre acontece. Tem filmes também que captam muito mais do que precisa, acontece isso também.

Aqui na Bahia também?

Aqui eu já não sei. Mas no Sul, sim.

E você conhece casos de orçamentos que não couberam ou ficaram muito apertados?

Acho que o Daniel Lisboa, ele teve um aperto. Mas a grande dificuldade, eu vou te dizer, não é tanto o quanto a gente vai saber o que vai acontecer no futuro, porque tem os editais do Fundo Setorial, é muito burocrático, mas funciona bem. O problema é que o dinheiro nunca sai na hora que você precisa. Aí você faz um cronograma e o dinheiro não sai. Aí você fica numa situação delicada porque o ator não vai ficar mais livre pra fazer seu filme e tudo custa mais caro. Se você esperar um ano, com a inflação que a gente tem, imagine, você tem um orçamento de um milhão de reais, com 10% de inflação, no ano seguinte, vai faltar 100 mil reais e você vai ter que cortar de algum lugar. A principal dificuldade é isso. E pra Daniel foi um desafio, porque as parcelas não entraram quando precisava. E aí, você começa naquela coisa de não conseguir pagar o pessoal. Mas, no caso de “Coleção” deu tudo certo. A Petrobrás pagou, o Governo da Bahia pagou no primeiro dia de filmagem, foi bem angustiante, mas pelo menos a gente pagou todo mundo na hora. Mas, em muitas produções acontece isso, que a gente faz um cronograma, faz um orçamento em função de um cronograma e aí tudo atrasa. E aí você fica com menos dinheiro pra fazer o que você quer.

E o seu próximo longa, você disse que filmou há três anos?

Não, eu lancei *Coleção* há 3 anos. O próximo longa foi filmado em janeiro.

Porque muitos filmes demoram a conseguir distribuição, não é?

É, eu não sei quando eu vou lançar esse. Eu sei que ele vai ficar pronto daqui a pouco tempo. Mas, lançar eu não sei. Pra lançar, você mesmo tem que achar a distribuidora, achar o dinheiro para lançar. A *Coleção* ficou pronto em 2012 e eu demorei um ano para achar uma distribuidora, apesar de participar em festivais.

A ideia do projeto é saber se no cinema baiano você consegue botar suas ideias em prática...

É, dá. A questão é saber do tamanho da sua produção. Você tem que adequar, ter certeza que o tamanho da sua produção vai ficar adequado ao orçamento que você vai receber. Porque muitas vezes você vai receber um milhão, um milhão e meio, e você acha que é muito dinheiro, mas não é. Já aconteceu várias vezes de produções que ficaram sem dinheiro para finalizar ou pagar todo mundo. Mas se você planejou bem, se você planejou em função do fato de que dinheiro nunca sai quando você acha que vai sair, dá.

Pelo que eu pude perceber, a produção baiana tá se beneficiando bastante com o Fundo Setorial, não é?

Sim, tem até um debate sobre questão de cotas. Porque tem pessoas que acham que, apesar das cotas dos editais, a Bahia ainda fica discriminada no próprio Nordeste. Principalmente porque os editais tem sempre uma nota em função da experiência da produtora. Muitas das produtoras aqui são jovens. Tirando a Truque, da Sylvia, não tem produtoras aqui com mais de dez anos. O currículo muitas vezes não recebe notas suficiente pra ganhar editais. Nessa perspectiva, a cota não vai funcionar. Mas fora disso, acho que tá funcionando, sim.

Entrevista com Claudio Magalhães

Como o Fundo de Cultura é abastecido?

Está detalhado no artigo 5º Receitas do FCBA. Além disso, o Edital do Audiovisual, com suas categorias e aportes, já possui com a parceria do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual)

Entrevistei o cineasta Daniel Lisboa, e seu filme *Tropykaos* sofreu com grandes atrasos no repasse das verbas oriundas do Fundo de Cultura. Foi em outra administração, mas você poderia me dizer o que ocorreu? Esses atrasos ainda ocorrem?

O filme *Tropykaos* concorreu no Edital de Audiovisual em 2012, firmando o Termo de Acordo e Compromisso (TAC) 012/2012 no Valor de R\$ 798.520,00. O filme teve a primeira parcela paga na assinatura do TAC em 2012 no valor de R\$ 479.112,00, posteriormente a segunda parcela foi paga em 14 de novembro de 2013 no valor de R\$ 159.704,00 e a terceira parcela em dez de dezembro de 2014 no valor de R\$ 159.704,00. Os atrasos nem sempre são por causa da administração, mas também pode se dar pelo proponente que não entrega o marco executivo acordado no TAC ou não presta contas da primeira parcela para receber a terceira. Não sei se esse é o caso, mas anteriormente não tinha tanto o aporte que se tem hoje. Em 2012, foram R\$ 18,3 milhões, em 2013, foram R\$ 27,8 milhões, e em 2014 foram R\$ 41 milhões. Os repasses não estão sendo mais atrasados por causa da administração, pelo contrário, temos dinheiro e queremos pagar, mas os proponentes nem sempre andam em dia com o marco executivo, condição *sine qua non* para pagamento da segunda parcela.

Entrevista com Cláudio Marques

***Depois da Chuva* foi o primeiro longa de vocês?**

Sim.

Como ele foi financiado?

A gente ganhou um edital do Ministério da Cultura chamado B.O., Baixo Orçamento.

Foi da Ancine?

Não, foi do Ministério da Cultura.

Quanto vocês conseguiram pro filme?

A gente conseguiu 1,2 milhão de reais e a gente conseguiu uma complementação de 200 mil reais aqui junto ao Governo do Estado da Bahia. Foi 1,4 milhão de reais no total.

O dinheiro foi suficiente pra fazer o longa do jeito que vocês queriam?

Foi.

Houve alguma adaptação no projeto que vocês apresentaram para o edital?

Não, a gente apresentou o projeto que a gente queria mesmo.

O Daniel teve problema com os repasses, mas com vocês foi tranquilo?

Sim, foi tranquilo. Acho que demorou um pouquinho o do Ministério da Cultura, mas a gente se adaptou bem.

E questões de equipe? Ao se comparar com a de outros filmes...

Eu não sei te responder. Eu não sei o tamanho dos outros filmes, mas foi do tamanho que a gente achou ideal pra fazer esse filme.

E como foi a distribuição?

Foi uma distribuidora de São Paulo que fez o convite. A gente fez um acerto e distribuiu em quase todas as capitais.

E como foi o processo de financiamento da distribuição?

A gente ganhou um dinheiro pra distribuição num edital aqui da Bahia, mais 100 mil reais. Foi um dinheiro pequeno, mas até que deu movimento.

Você acha que a forma que se financiam filmes aqui é a ideal ou dá pra ser de uma forma diferente?

A gente não tem no Brasil uma tradição de mecenas verdadeiros. Os ricos, os milionários, eles não investem em cultura. Eles investem em suas próprias famílias. Nos EUA, por exemplo, existe uma tradição muito forte de mecenato. Os ricos acham importante, por uma questão de status, ter seus nomes figurando nas bibliotecas, nas escolas, nos filmes, e eles patrocinam muito isso. Eu tava conversando com um cineasta português, e o novo filme dele, que é um filme caro até, ele tá sendo praticamente todo financiado por um mecenas suíço. Aí eu perguntei pra ele: “Mas, e aí? Ele vai ganhar o que com isso?”. Ele respondeu: “Vai ganhar o nome”. Quer dizer, é um mecenato mesmo. Então, a gente não tem essa importância da arte pros miliardários brasileiros. A nossa elite, na verdade, precisa de uma Bolsa Educação também. Precisa entender como cultura é importante, como a arte é importante, investir nisso é importante, pra um país como um todo. Então, nesse sentido eu acho que se investe muito pouco no cinema e nas artes numa forma geral. A gente fala de um milhão, a gente fala de dez milhões, a gente fala essas coisas todas assim, mas se você pensar quanto que o governo investe nas outras áreas, isso não é nada. E ao mesmo tempo quando você fala assim “Tô dando um milhão pra um longa-metragem”, você tá distribuindo essa renda pra dezenas e dezenas de pessoas. Não é um milhão pra uma pessoa só. Não existe atividade no mundo que mais distribua a renda do que o cinema. Então, investir no cinema é ir contra a depressão econômica, é você distribuir dinheiro. E sim, eu acho que essa [forma de financiamento] é a maneira mais adequada. Por outro lado, a gente tem um problema fortíssimo de formação de público. Cada vez mais, o que determina as bilheterias é a publicidade. Se você tem dinheiro pra publicidade, você garante que o seu filme vai ser visto. A gente tem um problema de formação de

público, a gente tem um público que é formado pela televisão, pelas novelas. Então é muito difícil um cinema que a gente tá fazendo, que é um cinema autoral, ele ter um grande público, até porque a gente não tem um dinheiro grande pra distribuição. Só pra você ter uma ideia, se um blockbuster hoje nos EUA custa, sei lá, 50 milhões, eles aplicam mais 50 milhões pra publicidade. Então hoje no mundo todo, o cinema é uma atividade muito concentrada. A bilheteria do mundo todo hoje tá concentrada em torno de dez filmes, 20 filmes ao longo do ano. Se você pegar a distribuição dos cinemas hoje no Brasil, você vê que, das três mil salas, 1200 salas com *Era do Gelo*, mais 800 com *Procurando Dory* e por aí vai.

***Depois da Chuva* fez quantas salas?**

Não me lembro de cabeça. Mas a gente fez um público de 16 mil pessoas, mais ou menos, que por um lado, é muito pouco pro público que a gente tem no Brasil, por outro lado, é um blockbuster se você vê o resultado dos filmes, de uma maneira geral no Brasil. Dos filmes brasileiros e até mesmo dos filmes estrangeiros. Filmes, inclusive, com atores famosos, as vezes eles não chegam a dez mil pessoas. Então, foi uma grande conquista. Infelizmente, isso está ficando cada vez pior e a gente tem que lidar com isso de alguma maneira.

E vocês vão lançar um filme em breve?

Sim, tá entrando no circuito dos festivais, é *A Cidade do Futuro*. Já recebeu convite pra ser distribuído ano que vem também, o que é bem legal, porque a gente sabe que é difícil. Posso estar enganado, mas acho que tem um apelo pro público também, pode funcionar. É isso... é sempre uma loteria.

Foi também um edital do MinC?

Não, foi um edital da Ancine com o IRDEB. Do Fundo Setorial.

Você acha que filmes como os do cinema pernambucano atingiram um *mainstream*?

Eu acho que esses filmes tiveram um imenso sucesso de crítica, um grande sucesso comercial, mas eu tenho dúvida se eles podem ser considerados mainstream. Por

exemplo, *O Som ao Redor* fez 100 mil pessoas. É um resultado incrível pra um filme comercial, mas é muito aquém de um *De Pernas pro Ar*, que no primeiro final de semana faz 600 mil pessoas. Eles têm um apelo fortíssimo comercial. *Boi Neon* fez 30 mil pessoas, por exemplo. Eu acho que um filme é assim: festivais no Brasil, festivais fora do Brasil, público no Brasil, público fora do Brasil, crítica no Brasil, crítica fora do Brasil. É muito difícil que um único filme consiga derrubar todas essas peças. Por exemplo, tem *A Era do Gelo*, que é sucesso de público e não é sucesso de crítica. É muito difícil que um filme seja sucesso em tudo, e não precisa ser. Na verdade, se a gente conquista o público, é ótimo. Se a gente conquista a crítica, é ótimo. Se a gente conquista os festivais, é ótimo. Eu acho que não pode ter essa carga em todo de cada filme. Se não fica claustrofóbico.

E *Depois da Chuva* foi um filme bastante premiado, não é?

Ele foi premiado e foi quase uma unanimidade de crítica. Entre a crítica, foi incrível. Mas eu sei que é um filme considerado “cabeça” pro público. É um filme intelectual pro público. Então, a gente fez 16 mil e eu tô super contente pro tipo de filme que a gente fez. Mas eu tenho consciência da dificuldade de acessar o público com o tipo de filme que a gente fez. Mas ao mesmo tempo, era impressionante o sucesso de crítica. Ele é duas teses de mestrado no Brasil, uma de doutorado na Bélgica e uma de doutorado na China. Ou seja, tem uma coisa intelectual que é importante. Mas eu não tô dizendo que é mais importante que as outras coisas. Eu só sei que um filme não precisa ser sucesso em tudo.

O cinema baiano não precisa se propor a fazer blockbusters então?

É muito difícil fazer um blockbuster, porque a gente precisa de muito dinheiro pra lançamento. Eu me pergunto sinceramente: “Será que é justo, por exemplo, eu faço um filme com dois milhões, é justo eu pegar dez milhões pra lançar um filme?” Porque um filme pra você ter sucesso e ser um blockbuster precisa gastar uns dez milhões de publicidade. O *Porta dos Fundos* investiu uma grana pesada em publicidade e não é um sucesso. Ele fez um público muito aquém do que eles estavam esperando e eles investiram muito pesado em publicidade. E eles não usaram dinheiro estatal pra isso. Mas seria justo a gente usar dinheiro estatal pra isso? Pra gastar em publicidade? Eu acho que não.

Entrevista com Daniel Lisboa

***Tropykaos* foi o seu primeiro longa?**

Foi o meu primeiro longa. Não foi o meu primeiro projeto com dinheiro público, mas foi o meu primeiro longa-metragem de ficção.

Então seus curtas já foram financiados por edital?

Já. Eu tinha feito só dois com dinheiro de edital. O *Sarcófago*, que foi com dinheiro federal, do MinC, e tinha feito o *Cellphone*, que foi um edital do Rumos, do Itaú Cultural.

Foi de onde o edital de *Tropykaos*?

Veio dinheiro do Fundo de Cultura da Bahia e da Petrobrás. Foram duas fontes.

Quanto foi arrecadado?

Foi 1,2 milhão.

Você acha que foi suficiente pra fazer o filme do jeito que você queria?

Não sei, cara. É uma pergunta complexa. Porque, como foi o meu primeiro filme, muita coisa eu não sabia como eu queria. Então, eu acho que foi uma verba boa pra um primeiro filme. Não sei se foi uma verba boa pra o que *Tropykaos* precisava. Eu acho que o maior problema não foi o valor final, a gente não precisava mais que 1,2 milhão pra fazer esse filme, o problema foi como esse 1,2 milhão foi solto, foi repassado.

Muitas pessoas falam que realmente atrasou bastante com você.

É, esse foi o problema. Porque saiu a primeira parcela... acho que um dos erros que a gente cometeu, foi esse. Foi de ter disparado o processo do filme acreditando no cronograma apresentado pelo Governo. Um cronograma fechado em contrato pelo Governo. E a gente acreditou nesse cronograma.

Mas o dinheiro que atrasou foi só o do Governo ou o da Petrobrás também?

Os dois. O primeiro dinheiro a chegar foi o do Governo. A Petrobrás foi um dinheiro que veio um pouco depois. Então, quando o Governo depositou a primeira parcela e a gente assinou o termo de acordo e compromisso. A gente assinou um documento com Governo, ele se comprometendo a pagar a primeira parcela tal data, a segunda parcela tal data, a terceira parcela tal data. E a gente também com alguns compromissos de prestação de contas para as parcelas serem liberadas. Aí quando saiu a primeira parcela, o que aconteceu foi que a gente acreditou no termo de acordo e compromisso e disparou o processo do filme, e começou a formar equipe, a fazer teste de elenco... disparou, começou o processo do filme. Só que a minha produtora executiva sempre falava assim: “Daniel, a gente só pode sair da pré-produção pra entrar na produção quando a segunda parcela sair”. A gente tinha uma data pra essa segunda parcela sair, que eu acho que foi novembro, e a gente já tava pronto, com tudo engatilhado pra fazer a filmagem, e aí chega em novembro, a parcela não sai e a gente acaba tendo que adiar a filmagem, o que é um golpe brutal em qualquer cronograma de filmagem. Primeiro, porque aumenta todos os seus gastos, porque você tem que replanejar tudo, reorganizar tudo. Segundo, porque você perde várias pessoas da equipe, porque aquelas pessoas estavam reservadas pra tal período, e aí quando você diz que não vai mais acontecer, além da pessoa ficar bem chateada com você, quando você vai chamá-la mais pra frente, ela tá em outro trabalho e também fica meio com medo de não acontecer... você se queima. Aí já começa uma avalanchezinha de problemas, que o filme começa a sangrar e é difícil de estancar esse sangramento. Por exemplo, a gente ia filmar em novembro de 2013 e adiou essa filmagem pra janeiro de 2014, e aí você fica dois meses com base alugada, com equipamento alugado, com a equipe de pré-produção ali durante dois meses sem ter muito o que fazer, mas tendo que receber. As pessoas que você dispensa, elas perdem um pouco o vínculo com o processo, e quando volta, volta diferente. As pessoas de maior confiança que eu tinha, tipo primeiro assistente de direção, que é o braço direito do diretor, eu perdi. Minha equipe toda de assistentes de direção chegaram 15 dias antes da filmagem, então eram pessoas que tavam começando a entender o processo, começando a entender o que era o filme, e era um momento em que eu precisava de gente que tivesse o filme na palma da mão. Então, eu tenho certeza absoluta que esses atrasos de repasse de verba, eles foram

o maior problema da filmagem, eles interferiram diretamente no que ia ser o filme. Esses atrasos, o público leigo talvez não entenda que isso interferiu tanto, mas tá impresso no filme, tá na tela.

Como é o processo de realizar um edital, você já entrega um roteiro pronto?

Se for um edital de produção, você tem que entregar um roteiro, se for um edital de desenvolvimento, você entrega um argumento, se for um edital de finalização, você entrega um corte do filme. Varia. O que vai ter em todos os editais é um projeto explicando o que você quer fazer.

E teve alguma adaptação nesse projeto?

Na verdade, o edital é uma competição, é uma disputa. Então, você vai moldando, tanto pelo perfil do edital, mas também criando estratégias pra tentar ganhar esse edital. Por exemplo, esse edital do Governo da Bahia era um edital que, geralmente pra longa-metragem de ficção, as pessoas pediam 1,2 milhão. Então a gente entrou com a estratégia de pedir 800 mil pra dar a possibilidade de mais de um longa de ficção ganhar no ano. E foi o que aconteceu, ganhou o projeto da gente e o projeto do Fábio Rocha. Então tem essas estratégias nos editais, as vezes você pede um pouco menos, as vezes você conta uma mentira no projeto... é uma disputa que você tá com outros projetos, e aí quando você ganha, você faz do jeito que você quer mais ou menos.

E questão de distribuição? Eu soube que na Bahia não tem nenhuma distribuidora...

Na Bahia não. É uma questão meio nova pra mim porque a distribuição do curta-metragem, ela não envolve a figura do distribuidor, é o próprio realizador que acaba fazendo. Nos festivais, pra internet, pra TVs... é difícil ter essa figura do distribuidor. Mas com o longa-metragem de ficção aparece essa figura do distribuidor e é a primeira vez que a gente da Cavalão do Cão Filmes tá lidando com isso. A gente mandou o filme pra várias distribuidoras e tá ouvindo as propostas. Geralmente hoje, o que a distribuidora faz? Ela diz "tenho interesse, vamos entrar no PRODECINE 3", do Fundo Setorial, entra aí a produtora e a distribuidora juntas com um projeto pra pedir dinheiro pro Governo pra fazer a distribuição. É raro uma distribuidora botar

dinheiro em seu filme. Hoje tem essa ferramenta do PRODECINE 2 e do PRODECINE 3 que são editais que ficam abertos o ano todo, então a qualquer momento você pode entrar. É mais ou menos o que a gente tá fazendo com *Tropykaos*, pegou distribuidoras que têm interesse no filme e estamos entrando no PRODECINE pra tentar 200 mil reais, pra fazer uma distribuição em cinema. Tentar entrar nas salas, porque sem esse dinheiro, você não entra.

Você acha que um modelo mais industrial, menos dependente do governo, seria benéfico pro cinema baiano?

O cinema independente é um cinema de sacrifício. É um cinema onde pessoas estão se sacrificando pra fazer cinema. Parando as coisas que fazem normalmente, trabalhando sem dinheiro, botando dinheiro do próprio bolso. Eu não vejo como ter um retorno desse dinheiro, com muita clareza. A gente tem um projeto que é o *Inconsequência*, que são pessoas que se juntam pra produzir cinema pelo prazer de produzir, pela prática cinematográfica. A gente vai produzindo aos pouquinhos e no final a gente acaba tendo um filme. Eu não acredito que esse filme vá gerar dinheiro que consiga pagar o trabalho dessas pessoas. Então, só se você fizer uma obra-prima pode gerar um dinheiro satisfatório que tudo se pague, mas isso é raro. Então, eu acredito que o cinema independente é um cinema de sacrifício, ele existe e tem muita gente fazendo. Eu acho que o cinema via edital é um cinema possível, de se sobreviver com ele, de alguma forma, você viver do que você faz. Você olha no Brasil todo e esse é o modelo que existe. O cinema de Pernambuco tá muito bem porque tem um bom edital, que acontece regularmente, bem pensado, configurado por pessoas que conhecem da coisa, e é assim nas principais cidades do país. Tem editais, e esses editais pros realizadores, é muito bom, porque você faz a sua obra e independente do que ela vai gerar na frente, você tá sendo pago. Ainda pode ser que ela gere alguma coisa na frente, mas é sempre muito incerto. E, pensando utopicamente, seria incrível você ter empresas que investem nisso, você ter um estúdio, que, de alguma forma, produzisse e esses produtos alimentassem ele financeiramente e ele conseguisse encaixar essa produção. Isso seria o ideal. Seria muito bacana se aqui na Bahia tivesse esses estúdios, porque o que a gente vê na Bahia são produtoras querendo fazer os seus. Você não vê um estúdio, uma produtora que quer movimentar vários projetos de vários diretores, isso você não vê.

Você vê cada produtora querendo fazer o seu. Talvez se tivesse alguma produtora com força para movimentar projetos de vários diretores, talvez isso pudesse dar certo. Pudesse ser um passo além do que o que acontece aqui na Bahia. Mas eu falo que isso é utópico, porque eu não conheço, nunca vivi, nunca ouvi falar de um brasileiro que tenha vivido isso. Então eu não sei como seria isso do governo não estar participando de alguma forma disso.

Até mesmo o modelo Globo Filmes tá inserido no modelo de edital, não é?

A Globo Filmes tá dentro de todos os editais. Talvez a Globo pudesse fazer isso. Mas a Globo só quer um cinema que só interessa a ela, um cinema moldado para os interesses dela. Mas ela tá certa, não tem problema nenhum. Mas sim, a Globo talvez seja o mais próximo de algo auto sustentável.

Entrevista com Davi Pretto

Como é o momento atual do audiovisual gaúcho? Tem havido um grande fluxo de produção audiovisual, principalmente de longa-metragem nos últimos anos?

Acho que estamos vivendo um paralelo na produção. Me parece que a produção de longas aumentou, principalmente nos últimos 5, 6 anos. Enquanto a produção de curtas parece ter diminuído. E isso está ligado diretamente com as políticas de fomento na produção. Os editais de curtas se tornaram muito irregulares (o edital do Governo do Estado lança chamadas a cada 3, 4 anos. às vezes até mais tempo) ou estão parados (o edital municipal de cultural, contemplava produção de curtas, dentro da linha do audiovisual, mas esse ano priorizou fazer edital em parceria com FSA, dedicado a longas e séries de baixo orçamento, e excluiu possibilidade de inscrição de curtas na sua chamada geral). Enquanto isso, os editais de longas, ainda que irregulares e com bastante dificuldade em cumprir prazos de pagamento/contratação, estão em um leve crescimento, ressaltando que são editais de valores baixos (prêmios para longas de 500mil em média).

Se veem muitos filmes gaúchos produzidos pela Casa de Cinema. Existe algum tipo de disparidade entre o investimento nas produções de lá e nas produtoras independentes? Como é ser uma produtora independente no contexto atual do cinema gaúcho?

Acho que ver muitos filmes de uma produtora, não significa que não existam outras. Não só pelo vício do mercado exibidor, isso se dá pelo público, às vezes viciado em buscar o mesmo conteúdo ou que não busca encontrar uma forma alternativa de conhecer novos conteúdos. A Casa de Cinema é provavelmente a produtora com mais tempo de estrada no RS e que colhe frutos dos resultados de seus filmes, que são reconhecidos em diferentes janelas e mercados. Mas eles investem e atuam em diferentes frentes, inclusive são coprodutores dos meus 2 longas, que são conteúdos diferentes do que eles estão acostumados a produzir. Já colaborei com eles inclusive outras vezes, em projetos deles. Para além disso, me parece que os investimentos em uma produtora não anulam os investimentos em outras. Existem diversas produtoras aqui que realizam conteúdos diferentes, com investimentos

diferentes. Ser uma produtora independente é um desafio aqui e em qualquer lugar do Brasil, indiferente dos seus pares regionais.

Foi lançado um novo edital recentemente pela Secretaria de Cultura. De uma forma geral, a classe produtora de audiovisual está satisfeita com os valores e com os formatos contemplados?

Como citei na primeira pergunta, os valores dos editais regionais e municipais seguem sendo apresentados com valores baixos, inclusive pro padrão regional. Antigamente, a ideia de um filme baixo orçamento girava em 1 milhão. Agora lançam editais que se chama "baixo orçamento" com longas de 500mil. Isso é um sufocamento do mercado, desvalorizando os profissionais e obrigando-os a aceitar condições nada favoráveis. Vale ressaltar que muitos destes editais, aplicam regulamentos estapafúrdios, onde não é permitido captar recursos de complementares, o que engessa os filmes nestes valores bastante questionáveis.

O governo do estado dá algum tipo de incentivo à produção, como com a periodicidade dos editais?

A periodicidade, como falei, é irregular. Não só por dificuldade dos órgãos em cumprir prazos na avaliação dos projetos, na contratação e pagamentos. Mas também, infelizmente, o investimento à cultura no RS, e me parece que mesmo no Brasil, ainda estão ligados a ideia de plano de governo, ou seja, varia a cada governo que troca. Então temos uma política que pode estar sendo construída em governo X e no governo Y não dará seguimento, ou vice-versa. Isso gera instabilidade no mercado, o que força muitas vezes os realizadores a buscarem em outras carreiras sua solução econômica. Infelizmente, esse pensamento político de investimento só desmonta a ideia de formação sólida de mercado e continuidade de carreira cultural.

Entrevista com Edgard Navarro

Qual é a diferença entre produzir nas décadas de 1970 e 1980 e produzir hoje?

Quando eu comecei a fazer filmes, eu comecei meio de brincadeira, mas ao mesmo tempo, por uma necessidade muito grande de me expressar. Eu estava muito inadaptado ao mundo, à realidade. Eu tinha feito um curso de exatas, de engenharia civil e me vi cortejado pelo salário que as construtoras ofereciam e eu fui ser engenheiro da Odebrecht. Passei lá uns treze meses e pedi demissão, porque eu vi que não ia ser um homem feliz se eu continuasse ali, aliás, eu já não estava sendo durante aquele período. E eu tinha um pequeno salário que eu ganhava porque eu era empregado da prefeitura municipal, e eu continuei como empregado da prefeitura por muito tempo, até me aposentar. Isso, mesmo que parcamente, foi o que me garantiu uma sobrevivência, e eu como não precisava de muito, eu tinha uma mentalidade já oxigenada pela música de Gil, que dizia aquela coisa do “se oriente, rapaz! Onde é que vai ser o seu curso de pós-graduação?”, e toda essa coisa de Gil, Caetano, Milton e Chico, que eu acho que foram os quatro cavaleiros do após-calipso. E eu, ali já pelos vinte e poucos anos, eu também tinha um fascínio muito grande pelo cinema, eu gostava de teatro, eu gostava de música. Eu não sabia pra onde que eu ia, mas eu fui ajudado pela explosão que se deu no meu ser quando eu tive contato com a maconha. Pra outros, isso pode ser bem diferente, porque cada um tem uma coisa diferente pra contar, mas no meu caso, foi uma explosão, como uma explosão atômica que se deu dentro de mim e mudou completamente o meu paradigma. Desarrumou completamente a minha cabeça, a minha noção. Por algumas horas, eu fiquei completamente louco e nessa primeira vez que eu fumei, eu achei que eu não ia mais voltar ao meu estado normal. Mas quando eu voltei, quando o pó baixou, eu sempre faço essa alegoria que foi como se fosse dinamite dentro de uma mina; se a mina não caísse em cima de mim e não me matasse, eu iria lá depois e iria colher umas pepitas de ouro. Isso foi o que aconteceu e foi o empurrão que eu precisava pra romper de vez com uma coisa que eu já estava prontinho pra romper. Eu digo que foi um cabaço de cabeça que se rompeu. E ali, tudo que tava fervilhando pra sair, teve uma espécie de consentimento, a partir do momento em que eu, também lendo coisas na época,

como Castañeda, Nietzsche e Dostoievski. A literatura sempre ajudou a abrir a cabeça e eu também ouvia as músicas dessas figuras incríveis. Aí eu tive a clareza de que, nesse momento, o que eu tinha que afastar era o medo do ridículo. Eu era o inimigo principal. E ficou muito claro pra mim que esse medo do ridículo me reprimia, não me deixava expor as coisas que eu queria, da forma que eu queria. Mesmo que fosse espalhafatosa, de uma forma destrambelhada, eu disse “vai! O importante é a saúde”. Ficou muito claro pra mim que eu tinha que salvar a minha alma, o espírito tinha que buscar matar aquela sede, sede de verdade. Então, eu tinha que começar pelas coisas mais elementares, e aí eu comecei a mexer com tudo isso, e falando da produção, pra fazer aqueles filmecos de Super-8, que era a bitola que estava próxima da gente, não era difícil. Pelo contrário, era conseguir comprar uma câmera Super-8, barata pra mim, com os restos de salário que eu segurava, eu conseguia comprar uns K7 de Super-8, mandar revelar na ótica e de lá, depois de uma semana, chegavam os rolos revelados. E tinha começado aqui a Jornada de Cinema da Bahia, e aí eu fiquei ligado em colocar alguma coisa pra próxima jornada, então, já em 1976, eu estava com 26 anos e fiz um filme que já tava na minha cabeça uma ideia embrionária, falando sobre essa descoberta do cogumelo, o cogumelo mágico de Alice. O filme se chamava *Alice no país das mil novilhas*, porque as novilhas cagam e dali nasce um cogumelo que pode dar uma viagem fantástica. O mote foi *Alice no país das maravilhas* e um livro que Chico Buarque tinha publicado em 1974, chamado *Fazenda modelo*, que falava também dessa experiência lisérgica. Foram as duas fontes de inspiração pro meu primeiro filme. E a produção era caseira. Eu levava a minha namorada na época, levava cachorro, papagaio, minha sobrinha; tudo virava ator. E aí eu fiquei, durante um período, fazendo bem isoladamente um filme a cada ano, pensando também nessa vitrine que a Jornada era. A Jornada de Guido Araújo, que durou 40 anos, teve 40 edições e foi um grande impulso pra todo mundo que fazia cinema e também pra política de cinema que se fazia no Brasil. Era um espaço de discussão da realidade brasileira, porque a gente tava sob a ditadura e esse era um espaço livre de expressão, tanto pra os ideologicamente engajados, quanto para os porra-loucas, e eu tava incluído nessa turma dos porra-loucas. Realmente eu não queria ir nem pra direita, nem pra esquerda; eu era pacífico, eu era mais na linha John Lennon, desejando aquele mundo imaginário e muito embalado pela filosofia hippie, da coisa oriental, da meditação, da comida macrobiótica, da leveza, do ambientalismo. Isso eram coisas que me puxavam para

o desenvolvimento e eu acho que ainda hoje, isso me move no sentido de que o planeta precisa ser salvo, etc. Então, numa trajetória bastante sinuosa, porque a minha trajetória passa por uma indignação e uma revolta muito grande em relação à repressão que a gente tava tendo, politicamente e na minha família também, porque eu fui um ser muito reprimido na infância. Então, eu queria botar pra ferver em cima de tudo que estava aí como um impedimento. Eu queria provocar, eu queria ser um iconoclasta, um derrubador de ídolos; tudo o que era sagrado eu queria misturar com o profano, eu queria esculhambar, eu queria usar o palavrão. Essa coisa do *Rei do cagaço* é bastante isso, o meu segundo filme foi inspirado em Freud e Dalí. Essa dupla foi que fez minha cabeça; eu tava lendo uns livros que a minha namorada fez psicologia, então sobrou pra mim ler um bocado de livros dela de uma forma amadorística, sem compromisso nenhum, mas eu aprendi umas coisas que me abriram muito a cabeça. Freud, com suas fases anal, fálica, oral. Aí eu vi afinal, que naqueles três anos seguidos eu tinha produzido uma trilogia. Um filme oral, que era *Alice*, com aquela coisa de comer o cogumelo, o *Rei do cagaço*, que é aquela coisa do excremento, aquela coisa do ânus, aquela relação sádica que Freud descreve muito bem e Dalí complementa de uma forma maravilhosa, e um filme fálico, que era *Exposed*. Mas sim, o *Rei do cagaço* era uma provocação, porque o rei do cagaço era o grande ídolo, Lampião, que fazia o povo tremer de medo, porque ele era um representante dessa coragem, do destemor, do macho alfa que corta a cabeça, faz o diabo; ao usar esse título, eu tô falando de cagaço e cagaço é um medo extremo, uma pessoa que se caga de medo, e eu era assim, eu era o rei do cagaço. Eu fui sacando que todas as coisas que eu estava tematizando, que eu tava criando em cima, falava muito sobre minhas frustrações, dos meus desejos, meus medos. Então, na verdade, eu tive que passar por essa coisa sinuosa, e aos poucos, eu fui encontrando um jeito de me expressar onde essa sujeira, que estava no canal, no vaso, fosse sendo depurada. E eu sinto que hoje, eu já consigo trabalhar numa região em que não me dá esse desejo que eu tinha como uma criança, um *enfant terrible*, essa criança que vai querer emporcalhar, jogar merda no ventilador, fazer provocações. Eu ainda faço, mas é porque eu acho que a sociedade também não mudou muito, às vezes eu tenho vontade de sacudir, de dizer “acorda humanidade!”, alguma coisa assim. Eu usei nos filmes que eu fiz essa coisa de sacudir. Então, a produção de Super-8 foi até o final da década de 1970, porque em 1981 já tava começando a ficar raro você fazer cinema em Super-8 e aí, eu já trabalhava com o

grupo que eu conheci nas Jornadas de Cinema e no convívio, eu conheci os cineastas que viriam a ser os meus amigos e parceiros: Pola Ribeiro, Fernando Bélens, José Araripe e Jorge Felipe também, que tomou outro caminho depois e foi fazer outras coisas na vida, foi ganhar dinheiro, teve agência de propaganda. Nós, que ficamos mais renitentes naquele período, formamos a Lumbra Cinematográfica. Éramos esses quatro, aí um trabalhava no filme do outro e já eram filmes financiados pelo edital do Governo do Estado ou então edital do Ministério da Cultura, na época, da Embrafilme, que ainda existia. Isso era a década de 1980 e a Embrafilme foi extinta no ano de 1990 no governo de Fernando Collor. Nesse período, nós produzimos vários filmes juntos, como: *A lenda do pai Inácio*, *Crianças de mundo novo*, *Oropa Luanda Bahia*, *Porta de fogo*, *Lin e Katazan* e *Superoutro*. Eu poderia citar esses seis como os mais importantes desse período que nós fizemos juntos. Isso nos unia muito e fazia com que a gente aprendesse muito uns com os outros, foi um período muito profícuo, muito fértil. Aí nessa fase, a gente já tava trabalhando com uma bitola de 35mm e com apoio direto do Governo do Estado e do Governo Federal. Aí, a carreira que eu queria seguir, começou a se abrir com alguns prêmios, eu tinha ganho alguns prêmios nos festivais de Super-8, e aí no primeiro filme que eu fiz em 35mm, também ganhei um prêmio nacional em Brasília, prêmio de filme de curta-metragem. Isso me deu muito estímulo pra continuar, aí fiz outro filme e também ganhou prêmio em Brasília. E o terceiro foi *Superoutro*. Eu falo assim, da minha carreira pessoal, os outros sempre trabalhando, os outros amigos sempre trabalharam nos filmes uns dos outros. Com o fechamento da Embrafilme, foi o tempo em que a Lumbra também foi se desfazendo. Nós ficamos esses 10 anos juntos, mas aí, cada um foi fazer seus projetos; Fernando Bélens conseguiu patrocínio para um filme dele chamado *Héteros*, a *comédia*, era um filme financiado pela Fundação Rockefeller, ele conseguiu esse patrocínio, Pola também conseguiu patrocínio de uma TV alemã pra fazer um filme sobre Canudos, um filme de episódios. Nessa época eu não produzi praticamente nada, o que eu produzi na década de 1990 foi um documentário, porque aqui deixou de ter editais, tanto na Bahia, quanto no Brasil. O Brasil voltou a ter em 1994, que foi o resgate do cinema brasileiro, mas a Bahia não. Aqui na Bahia só foi ter um concurso no final de 1994, mas para fazer 5 vídeos, com a grana muito curta, de R\$ 6.000,00 (seis mil reais) cada. Então, eu fiz um filme que eu acho que valeu a pena ter feito, com a ajuda da Truque, minha relação com a Truque começa aí. A Truque ajudou muito, com

Moisés e depois com Sylvia, ajudou muito na produção dos meus filmes, eu acho que de um grande número de cineastas, aliás, não era um grande número, porque não somos muitos, mas um número significativo. Então, eu fiz um vídeo para denunciar justamente que nós estávamos sem fazer cinema, apesar de termos muito talento, tava lento demais, então *Talento demais*, foi um vídeo que eu fiz de longa-metragem e é um documentário dessa época. Aí, nesse período que eu não fazia filmes, fiquei escrevendo uns roteiros. Escrevi um roteiro sobre Gregório de Mattos, um outro sobre a Conspiração dos Alfaiates, escrevi um outro sobre um menino que é criado pelos frades da Igreja Católica. E afinal, em 2001, o Governo da Bahia promoveu um edital em que todo mundo tava muito a fim, com muita sede, a demanda reprimida muito grande, aí todos nós inscrevemos, cada um, seu projeto. Eu terminei ganhando o edital, pra fazer um filme memorialístico chamado *Eu me lembro*, que foi também uma grande aventura, e a Truque foi a empresa que assumiu inscrever o filme. Foi um filme de todos nós, da Truque e de todos nós da Lumbra, eu, Pola, Fernando e Araripe, a Truque ajudou muito. Então, os curtas, Araripe fez *Abracadabra*, que é um curta muito famoso e muito premiado, fez o *Rádio gogó*, isso na década de 1990. E com essa coisa do Eu me lembro, eu já parti para um outro patamar, que era fazer 35mm longa-metragem para o mercado. Aí, já trabalhando com equipe muito grande, que modificou a minha maneira de lidar com o produto e com o fazer de cinema; ela se tornou pesada, era uma estrutura mastodôntica, então, aquilo que eu penso e que eu desejo, que eu tinha na época do Super-8, que era sair com a câmera caçando imagens, isso deixou de acontecer. Isso me atingiu muito, eu fiquei bastante chateado com essa demora das coisas e comecei ali a já não querer mais fazer daquela forma. Algo em mim já tava querendo parar com aquilo. Foi um filme muito bem sucedido, ganhou sete Candangos em Brasília, então, foi um filme que me abriu muito espaço pra que eu pudesse continuar fazendo cinema. E eu não parei mais. Embora eu tenha feito poucos filmes, relativamente, são filmes feitos num um ciclo demorado; *Eu me lembro* começou a rodar em 2002, mas o filme só ficou pronto em 2005, o segundo foi estrear em 2011 e o terceiro vai estrear em 2017. São três longas de mercado feitos pela Truque, com essa estrutura mastodôntica que eu detesto, mas que ao mesmo tempo, eu dependo dela. Porque eu não tenho vocação e não tenho nenhum desejo de ter uma empresa com CNPJ pra lidar com toda essa coisa de administrar os filmes que eu faço. Eu mal tenho uma microempresa, eu tenho um MEI, Micro

Empreendedor Individual. É o que eu tenho e ela só existe pra que eu possa receber os meus cachês, porque aí eu pago menos imposto. É uma coisa bem prática. Eu acho que encerrei agora, estou desejando encerrar mesmo um ciclo desse cinema voltado, mesmo que eu não quisesse, mas a produtora está voltada pro mercado. Os patrocinadores, que são a Ancine e o Governo do Estado, eles fazem o concurso e quando eles pedem a inscrição, eles já fazem um pré-requisito: “quantos bilhetes vendeu?” Eu não consegui passar dos vinte mil bilhetes. No maior sucesso que eu fiz, que foi *Eu me lembro*, que ganhou o Festival de Brasília, com vários prêmios, a gente não soube lançar, não sabe fazer a coisa de lançamento, de divulgação, não tem grana, não sei. Não tem uma estratégia e não funcionou. É um filme que vai ficar pra sempre, como um registro importante de uma época da Bahia, de três décadas, de 1950, 1960 e 1970. Ele faz, mais ou menos, uma radiografia de um menino classe média, a relação com Deus, com a religião, com a família, a escola, com a política, com o Estado, a Ditadura Militar, com as drogas e com todo um plano de fundo que tem, que vai entre os dois suicídios: o suicídio de Getúlio Vargas e o suicídio, entre aspas, de Vladimir Herzog, que morreu em 1975, um pouco mais de 20 anos depois de Getúlio. Getúlio morreu em 1954. Herzog era um jornalista que foi preso de manhã dizendo que ia voltar de tarde e não voltou mais, e quando procuraram saber, ele tinha se suicidado e não tinha motivo nenhum pra ele se suicidar, e ele foi enforcado num lugar em que não cabia ele em pé. Então, os caras suicidaram ele. E o filme se passa entre 1954 e 1975. Então, quero dizer, é um registro, sem ser cabotino, um registro muito importante da baianidade, de uma fatia dessa sociedade baiana. Mas, mesmo assim, o filme não conseguiu os ingressos, a bilheteria e tal. Eu fiz um segundo filme, *O homem que não dormia*, que foi pior ainda em termos de bilheteria, embora tenha ganhado o prêmio de melhor direção num concurso que teve jornalistas de todo o Brasil, críticos de cinema fizeram a eleição do filme do ano. O filme do ano foi *Febre do rato* e a melhor direção foi *O homem que não dormia*. Eu acho isso muito significativo, foi um grande prêmio que eu recebi, porque é uma forma de dizer “eu não to num caminho errado, eu não sei o que tá errado”, eu sei que eu fiz um belo filme, eu fiz um trabalho interessante, que poderia ter um nicho de comercialização que eu não entendo, não sei se eu vou entender algum dia, mas que não me arrefece o desejo de continuar produzindo. Só que eu não quero mais produzir com estrutura mastodôntica e não quero mais produzir pensando em mercado. Se o mercado quiser, que venha atrás do que eu

produzo. Se há algum interesse, vai encontrar a sua plataforma, de repente, uma coisa que eu nem daria nada por ela, pode se tornar um *hit*, até depois que eu morrer. Isso pode acontecer e eu não tenho o menor parâmetro pra avaliar isso. Então, como eu tô numa idade boa pra fazer reflexões, eu tenho 66 anos, já não tenho mais os sonhos que eu tinha quando eu tinha 40. E eu comecei com 25, então eu tenho 40 anos de carreira. Comecei em 1976 e agora em 2016 faz 40 anos. Então o que eu penso em fazer agora é: eu tô encerrando *Abaixo a gravidade*, eu voltei de São Paulo ontem. Eu fechei o corte final do filme e agora eu só tô dependendo de edição sonora, mixagem, efeitos, porque tem uns efeitos de gente voando, que nem em *Superoutro*. Porque, na verdade, esse filme se relaciona com *Superoutro*, porque, no momento em que ele vai do Elevador Lacerda, ele grita: “Abaixo a gravidade!”, e se joga. Nesse filme, em *Abaixo a gravidade*, ele retoma esse mote, agora, não pra falar da loucura, mas pra falar de um home que tá envelhecendo e tá tendo umas doenças: labirintite, hemorroidas, próstata inflamada, suspeita de câncer e outros fantasmas que começam a soar na cabeça dele, e ele busca esse encontro com a esfinge que vai, de alguma forma, liberar ele. Mas não é como em *Eu me lembro*, que fala explicitamente da esfinge, ele é um filme que busca a leveza, a alegria, a generosidade, a compaixão num mundo de violência, de muita injustiça. E eu coloco muito humor nisso, “apesar de um mal tamanho, alegrar-me o coração”, essa é a frase que sintetiza o filme, que aparece até numa cartela final. Essa é uma frase de uma música de Gilberto Gil, *Se eu quiser falar com Deus*.

Como é pra você, na história do cinema baiano, a questão do longa-metragem?

Passaram-se muitos anos desde aquele *Ciclo do cinema baiano* de 1960. 50 anos se passaram. Hoje nós temos, não mais apenas a televisão que é via Embratel, para todo o Brasil. A gente tem coisas que são transmitidas pro mundo inteiro, a gente tem a internet, que é uma plataforma de fazer a revolução, várias revoluções possíveis. Você pode ser um profissional bem sucedido, sem ter patrão, se você souber usar bem, se colocar bem, tiver alguma coisa pra oferecer. É uma coisa que eu não sei manejar e que também não é a minha. Agora, a arte, ela nunca vai morrer. O teatro nunca vai morrer, embora quando tenha chegado o cinema, disseram “o teatro vai morrer”. Quando chegou a televisão, disseram “o rádio vai morrer”. Acho que cada um tem o seu nicho mesmo, tem o seu charme. Eu acho

que o cinema pode sofrer várias alterações como o suporte, que deixa de ser o celuloide, a química e passa a ser um HD com pixels e não sei o quê. Vai ter sempre esse ritual, eu acho, de reunir pessoas para usufruir de uma obra, que é audiovisual e que pode vir de qualquer forma, pode ser projetada nas nuvens, eu não sei. Um dia, a gente pode ter um cinema que está aqui nos óculos, mas tem o fenômeno de compartilhamento coletivo de uma experiência, ele é humano. Apesar de que a internet já está fazendo isso, as pessoas estarem numa mesa e cada um fazendo um mundo diferente com o seu aparelhinho, eu acho que essas pessoas vão querer, com os seus amigos e com os seus iguais, compartilhar uma música, todo mundo ouvindo a mesma música ou vendo o mesmo filme. Porque o homem é um animal semi gregário, ele não vai deixar de ser o que é assim, essas qualidades ontológicas. Então, eu acho que vão se encontrar os caminhos pra divulgar esse trabalho que tá sendo feito. Acho que, quando Glauber tava vivo, ele brigava muito por um cinema que fosse radicalmente contra o imperialismo americano, no que ele está absolutamente certo, falando de coisas que são nossas; ao invés de ópera, feijoada, uma coisa assim que ele tinha no discurso dele, que era um discurso incrivelmente revolucionário, poderoso e importante. Até hoje, é muito revolucionário, é eterno e tem que ser lido e visto pelas gerações novas. Mas, uma coisa é Glauber como visionário de uma situação brasileira, política e tal, outra coisa é o que a gente vive no presente, onde as gerações que tão chegando precisam comer Glauber, antropofagizar. Comer e agir com Glauber nas veias. Aquilo que ele deixou pra gente. Aí quando a Embrafilme fecha as portas, no final dos anos 1980, eu acho que encerra um ciclo e aí começa um novo ciclo do cinema brasileiro, mas onde a TV Globo já tem uma influência muito grande. Os filmes que fazem sucesso, se você observar os filmes que fazem sucesso de público, são filmes mais ou menos cunhados nessa coisa dos atores e atrizes famosos da Globo, em historinhas como *A grande família*, como *Os normais*, *Se eu fosse você*, que é uma coisa do Daniel Filho caucada ali na Glória Pires e no Tony Ramos. E os filmes que fazem sucesso hoje, como o filme do Kléber [Mendonça Filho], que é um belo filme, mas já tem a chancela da Globo Filmes. Então, é uma coisa híbrida, eu ainda não entendo direito, eu não sei, eu não entendo realmente como funciona economia, mercado e essas coisas, nunca me interessou. Foi uma matéria que eu passei pescando. Economia, administração de empresas; eu tive essas matérias quando eu fiz o curso de engenharia e eu me lembro que eu passei pescando. Porque eu realmente não

tenho nenhum desejo porque é uma coisa eminentemente capitalista. Eu acho que a gente pode viver num mundo onde essa esperteza toda em relação à internet, propaganda, difusão da cultura; se ela tiver uma alma honesta, decente, bem intencionada, que vise o ser humano, que vise a justiça social, que vise todos esses ideais. Eu vou citar Jesus Cristo, os hippies e John Lennon. Se tiver imbuído desses ideais, eu acho que usar toda nossa *expertise*, essa coisa maravilhosa que a informática tá fazendo. Isso usado com grandeza de espírito vai nos conduzir a um mundo muito melhor do que o que a gente vive. Um mundo não poluído. Meu sonho é ver meu neto ser criado numa cidade onde um rio desaguasse aqui e a gente pudesse tomar banho e beber água. Mas agora só tem lixo e merda. Assim caminha a humanidade.

Como você acha que o financiamento interfere na linguagem usada em um filme?

Eu disse pra você, ao longo dessa conversa, em algum momento, que eu não vou correr atrás do mercado. Se tem papel pra meu filme e eu sei que tem, eles vão encontrar em algum prateleira, talvez do futuro. Talvez não seja pra meu bico, seja pro bico dos meus bisnetos, como, mal comparando, o caso de vários artistas, sendo o mais famoso deles, Van Gogh, que não conseguiu vender nenhum quadro em vida. Não tenho o potencial de achar que a minha obra tenha essa importância. Mas a importância que ela tem ou tiver para os baianos ou brasileiros, ela vai ser encontrada, se for feita uma preservação da memória, assim como a obra de Glauber, a obra de Roberto Pires, de Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade; de vários cineastas brasileiros que vão morrendo, porque o tempo é o grande dono de tudo. Se não teve com eles em vida, vai ter uma plateia. Nossa plateia não é o número de bilhetes que a gente vende agora pra mostrar pra Ancine. Um filme como *Superoutro*, por exemplo, que foi um filme visto por muita gente e, para meu orgulho, figura nesse colegiado de críticos de cinema, da Abracine, esse colegiado elegeu, entre os 100 maiores filmes brasileiros de todos os tempos. *Superoutro* tá lá. Isso pra mim é cravar o meu nome na memória do cinema brasileiro. Isso é muito pra o que eu queria. O que eu queria era me expressar. Um filme como esse foi muito visto, mas o borderô dele não é grande. Os borderôs são feitos com as pessoas que pagam ingresso e registram. Então, eu não tenho isso e eu não tenho assim, “no

ano que foi lançado teve 20 mil". Mas, e ao longo do tempo, quantas pessoas vão ver? Quantos desses *blockbusters*, que a gente vai ver somente naquele ano e depois ninguém nunca mais vai se interessar? São coisas totalmente descartáveis, eles são de outra natureza. Eles visam o instantâneo, a grana, vender. *Homem-Aranha 1, 2 e 3, Piratas do Caribe 1, 2 e 3*. Esses filmes de ação que têm uma fórmula pra fazer sucesso e são eminentemente do entretenimento. Enquanto um filme de Glauber, de Bergman não é eminentemente o entretenimento. São filmes que falam assuntos profundos da alma, assuntos filosóficos, assuntos indigestos, e que, não por isso, deixa de ser um assunto importante. Nós humanos temos que nos debruçar sobre o que é indigesto também.

Entrevista com Filipe Matzembacher

Como é o momento atual do audiovisual gaúcho? Tem havido um grande fluxo de produção audiovisual, principalmente de longa-metragem nos últimos anos?

Assim como em todo o Brasil, a quantidade de filmes produzido aumentou nos últimos anos. Acredito que os dois principais motivos são: chegada das faculdades de cinema (aqui elas tem aproximadamente 10 anos de existência) e captação em digital (facilita a produção). Contudo o RS não tem um histórico decente de financiamento de obras audiovisuais, o que implica em uma produção de menor estrutura. Hoje novos nomes da cena local estão realizando seus primeiros longas-metragens (de forma bastante independente), portanto, misturando diferentes gerações.

Se veem muitos filmes gaúchos produzidos pela Casa de Cinema. Existe algum tipo de disparidade entre o investimento nas produções de lá e nas produtoras independentes? Como é ser uma produtora independente no contexto atual do cinema gaúcho?

A Casa de Cinema é uma produtora com mais de vinte anos de existência, parcerias televisivas e uma estrutura (pelos motivos citados anteriormente), então faz sentido que os projetos dela sejam de maiores dimensões que os projetos de realizadores e empresas mais novas. Ser um produtora de cinema independente no contexto gaúcho é não poder contar com uma agenda correta de editais estaduais (e quando são lançados, são poucos contemplados com verbas reduzidas e regras que muitas vezes não são muito lógicas), é contar com somente um fundo municipal (no caso de Porto Alegre), que tem cada vez menos verba para investimento em audiovisual, e ter que disputar em âmbito nacional.

Foi lançado um novo edital recentemente pela Secretaria de Cultura. De uma forma geral, a classe produtora de audiovisual está satisfeita com os valores e com os formatos contemplados?

Eu sei que as instituições e associações de profissionais tentam ao máximo contribuir na construção dos editais mas, infelizmente, nem sempre são ouvidas. Eu não estou tão informado sobre esse último edital pois não irei aplicar.

O governo do estado dá algum tipo de incentivo à produção, como com a periodicidade dos editais?

Não há uma agenda clara e definida de investimentos e os editais tendem a ter valores menores e mal distribuídos (caso bem distinto de outras regiões do Brasil). Em alguns anos há edital de curta-metragem, outros de longa, outros de finalização. Não há um pensamento há médio-longo prazo, infelizmente.

Entrevista com Francisco Gabriel Rego

Como se produz em um coletivo?

Dentro da necessidade de se fazer filmes. Nós fomos colegas do curso de B.I. e entramos com a mesma vontade de querer fazer filmes, de querer produzir, querer realizar. Então foi nesse momento que nós percebemos que, pra fazer filme, um dos grandes problemas que nós nos deparamos foi em exhibir os filmes. Acho que uma das coisas fundamentais que a gente fez foi não pensar somente a coisa da realização, da feitura do filme, mas pensar também na exibição. Essa forma de exibição do filme foi o grande motivador para pensar em produzir filmes. Por que a exibição foi o grande problema? Porque nós chegamos aqui na UFBA, doidos pra ser cineastas, tendo em vista aqueles protocolos pré-estabelecidos do cinema, naquela perspectiva de cinema de autor. Mas aí a gente fazia produções pequenas, com celular e nós não tínhamos como exhibir esses filmes. E o grande fomentador do CUAL foi exatamente essa estrutura inicial de exibição. E como é que isso se deu? Nós fizemos em 2008 ou 2009 um ciclo de mostras de filmes dos realizadores do curso mesmo, do B.I., porque várias pessoas já filmavam. Então nós fizemos a mostra de cinema. Eu não me lembro qual foi o título da mostra, se eu não me engano foi “Mostra CUAL etc. e tal”, foi mais ou menos esse título. Nós fizemos mostras em locais inusitados, como na escada da Facom ou lá no pátio do IHAC, com todo mundo passando. Então tinha essa coisa de fazer exposições que meio que atrapalhassem a vida das pessoas. O cinema atrapalhando. E foram exposições bem legais, teve discussão. E a gente percebeu que tinha uma demanda muito grande de pessoas que faziam filmes que precisavam exhibir suas produções. Aí, depois dessas primeiras exposições, o coletivo meio que se organizou pra tentar viabilizar suas produções. Inicialmente, produções ligadas à própria disciplina. E aí, a gente se organizou pra tentar suprir essa demanda da graduação, e, a partir disso, começamos também a fazer filmes pra tentar mandar pra festivais. A proposta era de fazer um cinema urgente, por isso Coletivo Urgente de Audiovisual, era a estética da urgência. A ideia era fazer filmes pra superar essas limitações históricas do cinema baiano e brasileiro, que você só poderia fazer filmes se tivesse editais, se tivesse um grande investimento pra produzir os filmes, pra realizar aquele cinema de

autor, que, de certa forma, nós fomos educados para. Então o coletivo funciona meio como uma forma de burlar, atentar contra uma forma de produção hegemônica que nós aprendemos historicamente a fazer. Então é nesse sentido. O coletivo é resultado de uma forma de organização produtiva, onde os amigos fazem, onde não existe uma hierarquia tão definida de produção, porque a relação do cinema é totalmente hierárquica: diretor, assistente de direção... tem uma hierarquiazinha aí, que pra burlar isso, é muito foda. O grande cinemão, a tradição hollywoodiana, essa tradição que se estabeleceu no cinema brasileiro e que nos anos 1990 foi muito forte, no cinema da retomada, é altamente hierárquica, segregadora. Isso também implica num tipo de filme, dentro da superfície estética do filme, do produto, isso tá lá de alguma maneira. Por exemplo, nos anos 1990, você percebe logo que é um filme dessa época, porque são grandes narrativas contando grandes histórias, tipo a história do Brasil, tem aquele filme, *Carlota Joaquina*. É sintomático desses filmes, que, por serem difíceis de serem feitos, as pessoas tinham que devotar muita energia e muito dinheiro, então tinham que contar algo que fosse uma supernarrativa. Em contrapartida, esses coletivos surgem num período onde a disseminação das formas de produção é maior. Então, a imagem perde um certo *status*, digamos assim, que havia num período anterior. Perde a aura, aquela coisa que [Walter] Benjamin fala. Você dissemina as formas de produção e a imagem perde, digamos assim, o *status*. E é interessante observar isso. Ao passo de que a imagem perde esse status, ela se aproxima das pessoas e uma nova narrativa se faz disso. Uma narrativa mais vinculada ao espaço, próxima aos problemas da cidade. Então é isso que eu consigo perceber fazendo uma leitura, assim. Muitas das produções que se sucederam a esse início foram narrativas que tinham muita preocupação com a cidade, os problemas da cidade, filmes que tinham um traço ensaístico. Tratavam muito desse diálogo com os problemas da cidade, dos problemas da juventude com a cidade. Então, eu acho que o CUAL surge na tentativa de burlar uma forma hegemônica de se produzir cinema, o coletivo também surge como uma forma de tentar produzir narrativas num momento em que a imagem perde um certo *status*, e de certa forma, repensar a própria ideia de cinema nesses novos tempos.

O financiamento é todo de vocês ou vocês fazem *crowdfunding*?

No início era todo nosso. Aí depois desse primeiro momento, em 2011 ou 2012, a gente ganhou nosso primeiro edital, que foi do setorial de audiovisual, mas não foi pra produção de um filme, pra constituição de um produto. Foi um edital pra manutenção das nossas atividades. Foi um edital setorial, mas não foi pra fazer filmes, era pra manter nossas atividades. Nesse momento, nós já tínhamos atividades como de exibição, como eu já tinha dito. E além dessas exibições que nós fizemos nesse circuito na UFBA, nós fizemos no Solar da Boa Vista outras exibições maiores, também trabalhando nisso de exibirmos filmes, sempre curtas-metragens, aí exibimos curtas-metragens nacionais, trouxemos críticos pra discutir. Aí a coisa foi crescendo e nós pleiteamos uma verba pra tentar continuar mantendo essa atividade, que seria o cineclubismo, também a realização de curtas-metragens dentro dessa lógica coletiva. Aí nós botamos o valor inicial de mil reais por filme e nós fizemos um total de quatro ou cinco filmes por mil reais cada. Nós também fizemos roteiro de longa-metragem. Então foram algumas atividades, sempre nessa lógica. Era um caderno de atividades que nós tínhamos que executar. Então, isso foi uma coisa muito foda. Depois, nós soubemos que, na banca que tava examinando, houve uma briga retada, porque alguns não queriam e diziam que não era expressão essa coisa de coletivo ou “como é que vão fazer um filme com mil reais?”. A gente ficou sabendo por bastidores que criticaram a gente, as pessoas tinham uma ideia de um cinemão, um cinema mais caucado nessa lógica das grandes produções em longa-metragem, essa coisa da grande produtora. E aí, o que foi fundamental pra gente conseguir essa aprovação foi um cara chamado João Carlos Sampaio, ele tava na banca e defendeu a gente e aí disseram “vamo dar esse dinheirinho pra esse pessoal aí mesmo”. Mas até hoje as pessoas veem o coletivo como um cinema de fim de semana, feito por pessoas que amam cinema, mas não são profissionais de cinema. Recentemente, eu até travei uma discussão com um cineasta daqui, até famoso, porque eu tava questionando essa coisa do edital, porque o edital atual, que foi aberto agora, focou muito na questão do longa-metragem e da produtora, hoje, o nosso edital setorial do audiovisual tá focando muito em quem é produtor, quem é dono de produtora e quem tá fazendo longa-metragem, aí foram só quatro curtas-metragens. Então, aí nos questionamos o fato de que esse edital foi feito pra essas pessoas, desse grande cinemão, aí o rapaz acusou a gente dizendo que “ah, vocês fazem filme de fim de semana”, dizendo que nós não somos trabalhadores de cinema profissional. Aí, eu questioneei: “O que é ser

profissional de cinema? O que é ser profissional hoje em dia?” É uma coisa complexa. O que é ser profissional nesse período em que a produção da imagem se transforma completamente e perde essa aura. Talvez ele considere “profissional” dentro de uma lógica lá dos anos 1990. Mas é, o que é ser cineasta hoje em dia? O que é ser realizador? Autor, realizador, cineasta, o que é essa figura? Enfim, então o primeiro edital que nós ganhamos foi lá em 2011 ou 2012, e aí nós ficamos um ano recebendo essa verba e mantivemos toda a atividade do coletivo, tinha salário, nós recebíamos um dinheiro todo mês pra poder realizar sendo pago. A gente ficava em casa fazendo os roteiros, foi um ano de produção. Aí, depois disso, a gente meio que se profissionalizou, em um certo sentido. Se profissionalizou nessa lógica do fazer, de inscrever projetos em editais, e aí nós ganhamos outro edital também, dessa vez pra produção de um curta-metragem. E a partir daí, surgiram uns editais pontuais também, mas a produção não depende de edital. Fazia-se um curta metragem que era com dinheiro público, mas também faziam cinco que não era. Não era uma coisa determinante. Se você pegar toda a cinematografia do CUAL que surgiu, a grande maioria foi feita sem esse dinheiro. E aí tem um tema interessante também, “como o fato de ter ou não dinheiro implica no formato do filme?”. É um tema interessante pra se debater. Eu imagino que eu não consiga responder de forma clara, de uma forma tão precisa, porque eu não pesquisei sobre isso. Mas eu imagino que a resposta esteja nessa perda dessa aura da imagem, desse *status* desse filme. O filme fica mais próximo de quem vai assistir. Então, essa figura do exibidor se perde, quem vai assistir ao filme é o público próximo. A pessoa que tá no corredor, digamos assim. Então, muda essa lógica, esses filmes passam a abordar problemas muito mais próximos. Mas ainda assim é filme, ainda assim é cinema. Porque as pessoas questionam dizendo que “isso não é cinema”, mas é cinema sim.

Mas existiam diferenças entre os curtas que vocês faziam do edital e os curtas com financiamento próprio?

Eu acho que existia essa diferença, mas agora eu não sei se eu consigo precisar qual é. Acho que, sobretudo, seria essa coisa da negociação que se estabelece no filme. Quando você tá fazendo um filme sem dinheiro, mais fluido, você busca ter uma narrativa que responda a esse processo. A ideia do filme-processo. Você faz um filme tendo em vista aquela situação. Por exemplo, muitos dos nossos filmes não

têm roteiro, mas num filme que se financia por edital, você precisa ter um roteiro pra botar o projeto lá. Você precisa ter um diretor de fotografia, um diretor de arte. Então, você precisa ter toda essa estrutura. E isso implica, mas não completamente, não vira um filme tradicional, mas tá tensionado lá.

Na entrevista com o Daniel Lisboa, ele diz que o cinema feito sem apoio estatal, é um cinema de sacrifício, em que não se vê um retorno financeiro pro tempo e esforço gastos. Você concorda?

A pergunta seria assim: “É possível viver de cinema coletivo?” Acho que não. Mas viver de cinema ou não, não seria uma coisa que iria interessar tanto a esses realizadores que assim se intitulam. É por isso, também, que a ideia do profissionalismo fica tensionada. O cineasta que se inclui dentro dessa lógica, ele não vai querer buscar esse profissionalismo. Ele não vai se tentar se inserir no mercado pra poder ganhar dinheiro, fazer currículo. O que tá mais na ideia aí é que o cinema, mais do que uma forma de nos mantermos vivos, de sermos profissionais, é uma forma de subjetivação. A gente subjetiva a nossa realidade por meio do cinema. É uma forma de estar no mundo. É a coisa de uma ética do “audiovizoeiro”. Existe uma estética “audiovizoeira” que o coletivo CUAL está dentro, mas também existe uma ética, de estar no mundo. Acho que essa é a grande importância, porque você não vai viver de cinema, você não vai viver como cineasta dentro de um coletivo. Talvez alguém viva, mas no CUAL não. Mas nós somos capazes de subjetivar o nosso mundo por meio dessa experiência audiovisual. É um espaço favorável a essa experimentação, em que nós nos constituímos como sujeitos portadores de uma câmera construtora de imagens, que construímos realidades. É um grande aprendizado.

Como você vê a questão do longa-metragem na cultura nacional?

Eu acho que o longa-metragem tem uma tradição dentro do cinema. O cinema se estabeleceu como um produto cultural dentro da ideia do longa-metragem. Então ele frui tendo em vista esse formato, com tempo estabelecido, toda a estética que ele possui, todas as categorias da linguagem audiovisual que se estruturam pra formar esse produto, que é o longa-metragem. Então, ele é um produto feito pra fruir. Ele se estabeleceu, foi se equalizando, se equilibrando e se formou. Muito da nossa

percepção do cinema, que é essa tradição do cinema hollywoodiano ou o cinema de autor, ele passa por essa ótica do longa-metragem. Então, não há como falar do longa-metragem sem falar de uma posição ideológica. Então, quando alguém faz um longa-metragem, está se posicionando ideologicamente e discursivamente, porque ele vai se filiar dentro dessa tradição. Não há como um diretor não se propor dessa maneira, fazer longa-metragem sem se colocar como um autor de cinema. Então eu penso dessa forma, fazer longa-metragem é, além de fazer um produto, é também se posicionar ideologicamente, construir um discurso para o mundo. Dito isso, fazer um curta-metragem também. É se colocar discursivamente, é tentar construir um discurso ideológico tendo em vista a possibilidade do cinema, a possibilidade do audiovisual. Eu falo de audiovisual de uma forma geral, eu englobo cinema, vídeo, etc. Então, é outro ponto que é importante. Assim, como eu falei do longa-metragem, eu falo do curta, então eu vou falar que é um posicionamento político. E é por isso que o curta-metragem é tão trabalhado por esses coletivos; além de ser barato, ele possibilita uma produção mais rápida. Mas, mais do que isso, ele também é um gênero autônomo, diferenciado do longa. Porque existe uma ideia de que você faz curta porque quer fazer longa um dia, pra você se elevar a essa condição de autor de cinema. Quando eu encontro com a minha família, eles me perguntam “Quando é que vai fazer o longa?”, e eu respondo que eu acho que não vai ser nunca, nem penso em fazer longa-metragem. Então, um coletivo que se preze, que se coloca dentro desse espaço hegemônico, dentro do sistema audiovisual, ele leva em conta isso. Com certeza, ele produz curtas-metragens com o sentido de pensar esse gênero de uma forma autônoma, como uma forma de subjetivação.

Como é a questão das funções em um filme?

De certa maneira, é mais fluido. Eu vou contar a história de uma produção de um filme, mais ou menos: a gente pensa numa sinopse, tipo “quero fazer a história de uma pessoa que vai daqui até a Lapa”. A gente jogava no e-mail, tinha um e-mail com todo mundo, um grupo lá. Aí alguém fala: “por que não bota esse personagem pra fazer tal coisa”, aí fica essa discussão e a partir daí, a gente tem um argumento. A gente só filmava com o argumento, quase nunca ia pro roteiro. Talvez só uma escaleta, pra categorizar e ordenar as cenas até chegar o final. O final, aliás, era o grande problema, porque se você faz o filme dessa maneira, como é que a gente

sabe que chegou ao final? E aí, muitas vezes a gente achava o final fazendo o filme. Então, começando pelo roteiro, a gente já não tinha essa categoria do roteirista. Por consequência, a gente também não tinha essas outras partes, tipo diretor de fotografia, diretor de arte; a gente não tinha essa coisa assim, era uma coisa mais fluida. O cara pegava a câmera agora, depois o outro pegava, a gente mesmo que fomentava esse formato pra todo mundo filmar. Tanto que a gente tinha até uma categoria de filme chamada filme-planilha, que era um filme mais trabalhado, que a gente fazia uma planilha pra pensar como ia ser a produção, como seria a pré-produção, a produção e a pós-produção. E aí surgiam esses filmes que eram mais bem trabalhados, mais pensados nesse aspecto. Foram filmes que rodaram festivais e fizeram sucesso.

Entrevista com Ivan Ornelas

Como tá sendo esse novo edital?

Você viu que nós lançamos o edital dia 12 de julho. A inscrição abre dia 15. E, se você pensar em 2015 e 2016, só tá sendo o edital do Fundo de Cultura mesmo. E esse ano, eles conseguiram até uma parceria, porque em 2014, a gente abriu audiovisual, que foi 6,5 milhões. E esse ano, vai ser investido 6,5 milhões, mas com a parceria do Ministério da Cultura, através da Ancine, eles estão dando mais 8 milhões.

Do Fundo Setorial?

Isso. 8 milhões. Porque esses 8 milhões? Desses 6 milhões daqui do Fundo de Cultura, 4 milhões, ele vai ser gerenciado pelas leis do Fundo e pelo FSA. Porque o FSA, quando você pede um recurso lá, você tem entrar com a metade. Então, desses 6,5 milhões, 4 serão regidos pela leis do FSA, e eles dobraram, e 2,5 serão só pelas leis do Fundo de Cultura, só recursos do Fundo.

Quais tipos de obras serão contempladas nesse edital?

A gente costuma abrir setorial, então é tipo assim: a classe artística na área do audiovisual pode apresentar o que ela quiser, está aberto pra tudo. Claro que a gente divide um pouco, separa o dinheiro um pouco pra longa-metragem, porque é o que se gasta mais.

Teve um edital em 2014 e agora tá tendo esse em 2016?

Que provavelmente os projetos só vão começar a acontecer em 2017.

Em 2015 não houve edital?

Não houve.

Quem gere o Fundo de Cultura?

A Secretaria de Cultura tem unidades vinculadas a ela. Exemplo, a Fundação Pedro Calmon, o IPAC, CCTI, tem a Funceb. Cada unidade dessa, ela administra, junto

com a Secult, um edital. No caso da Funceb, a gente tem aqui, através do Fundo de Cultura, a gente gerencia artes visuais, audiovisual, circo, dança, literatura, teatro, música, grupos artísticos e o edital de formação também. Hoje esses 8 tão aqui na Funceb. Aí, como funciona? O proponente inscreve a proposta, a gente recebe as propostas e faz a análise prévia, uma análise simples de documentação. Com a documentação básica, a gente exige pro proponente participar da seleção, como currículo do proponente, formulário preenchido certo, com objeto geral, específico, metas, essas coisas todas... e aí, passando essa fase, ela se torna uma proposta inscrita. A partir daí, ele vai pra uma seleção. Isso tudo a gente faz aqui, concomitante com a Secult. Aí depois tem a comissão de seleção, que a gente monta junto com eles. Aí essa comissão vai tirar os projetos selecionados. Aí depois a gente chama pra assinar contrato, depois a gente manda pra lá pra pagar. É paga a primeira parcela, que é sempre 70% e pra receber a segunda, tem que comprovar, a gente chama de comprovação do marco executivo, por exemplo: se a gente tem uma proposta de formação de audiovisual, cursos, o proponente disse que vai dar dez oficinas, geralmente a gente coloca marco 50% do projeto. Quando ele alcançar cinco oficinas, os outros 30% são liberados. Ele comprova e a Dimas [Diretoria de Audiovisual do Estado] avalia e dá o ok pra liberar a segunda.

O papel da Dimas é avaliar o andamento do processo?

Isso.

Outras instituições como o IRDEB também têm editais próprios?

Antigamente o edital de audiovisual era gerido por lá, em 2012. Aí em 2013 passou pra cá. A gente tá gerenciando. Mas eu acredito que eles tenham projetos próprios. O IRDEB teve um convênio com o MinC também, com o FSA. Inclusive a gente chamou o IRDEB pra ele fazer essa minuta do edital.

Quantos editais aconteceram nos últimos anos?

Na área de audiovisual teve dois em 2012, um deles no final do ano que a gente chama de 2013, teve 2014, 2015 não teve e tá tendo um novo agora.

E quantos projetos foram contemplados em audiovisual?

Em 2012, foram 36. Em 2013, 47. Em 2014, 54.

É normal cineastas receberem dinheiro do edital e completarem a verba com dinheiro de outros editais, né?

Sim, não tem nenhum problema. Isso se chama contrapartida

Como se forma a banca pra avaliar os projetos?

Existe um Conselho de Cultura aqui na Bahia. Eles indicam uma pessoa e o restante é montado com um alinhamento entre a Secult e a Funceb. A gente indica nomes. Em audiovisual, sempre foram sete comissionários. E o que a gente busca? Manter um equilíbrio. Sempre é número ímpar e a gente sempre quer contemplar pessoas da sociedade civil, colocar pessoas de fora que entendam da área de audiovisual na comissão. Porque a gente poderia chegar e botar todo mundo daqui, mas a gente sempre buscar quatro pessoas da sociedade civil e três do poder público. Sempre a principal pessoa do poder público é o coordenador da linguagem, no caso o diretor de audiovisual, que hoje é Bertrand Duarte. Ele pode indicar um assessor ou alguém próximo. E o poder público também não é só a Funceb, pode ser também do Irdeb, teve uma pessoa do Irdeb no edital passado. Na edição passada teve Marcondes Dourado e essa pessoa do Irdeb e uma pessoa indicada pelo Conselho, e as outras quatro pessoas foram da sociedade civil, as vezes a gente pega do Colegiado Setorial do Audiovisual, que representa a classe na Bahia, mas também trouxemos de São Paulo, do Rio. Porque como é um edital setorial, ele abrange todas as áreas, então a gente busca pegar pessoas que realmente entendam do audiovisual, ter uma visão geral. E essas indicações quem faz é o diretor da Dimas, junto com a diretora daqui. A gente se preocupa em ter uma comissão bem experiente

Como um projeto é desclassificado?

Depois que ele passa pela seleção, ele precisa entregar a documentação, uma lista de documentos, pra assinar o contrato, como CNPJ, CPF dos sócios, certidões federal, estadual, municipal, FGTS, INSS, se ele estiver com pendência, ele não assina. A gente dá um prazo de 15 dias, se não entregar ou entregar faltando, é desclassificado.

E os longas contemplados?

Projetos acima de 300 mil, a gente paga em 3 parcelas. Em 2012 teve Tropykaos, 898 mil reais. Cidade Alta ganhou, mas teve uma confusão entre o dono da empresa e o produtor, e preferiram devolver o dinheiro. Em 2013, teve o documentário A Luta do Século, 547 mil, teve Galeria F, 411 mil e Travessia, 1,2 milhão. Em 2014, teve Aos Meus Irmãos, 450 mil, Filho de Boi, 1,080 milhão e Um Casamento, 622 mil.

Qual é o papel da Funceb?

É o acompanhamento do início do processo, desde as inscrições, até o final, até o proponente prestar conta. Tem a análise prévia, que a gente faz. A comissão de seleção é montada, com os projetos que passaram pela análise prévia, que são encaminhados e a gente sempre acompanhando o processo todo. Aí depois que os projetos são selecionados, vem pra gente. A gente ainda faz a análise técnica, que é a análise, principalmente da questão orçamentária do projeto. Se tá dentro dos padrões, se ele não colocou um produtor lá em cima. Se os valores estiverem exorbitantes, a gente chama uma pessoa experiente na área pra fazer isso. São três fases: análise prévia, comissão de seleção e análise técnica. Depois que ele passou por essas três fases, a gente manda um comunicado pra ele pedindo toda a documentação necessária pra assinar o contrato, isso tudo a gente faz aqui. Se a comissão de seleção, por acaso, pediu que ele acrescentasse mais informação, a gente solicita isso e se analista técnica pedir, a gente solicita também. Aí depois que ele entregou tudo, ele tá apto pra assinar o contrato. Depois que ele assina, a gente encaminha o processo pra Secult. A Secult publica, paga a primeira parcela e retorna pra gente. Aí ele executa o projeto. Tem o marco executivo e quando ele comprova isso, a gente manda pra Dimas, porque lá eles têm o conhecimento técnico pra saber se as oficinas, o copião de um filme, se tá tudo ok. Aí eles atestam e dão o ok pra pagar a segunda parcela, o processo volta pra cá, a diretora daqui atesta e manda pagar a segunda parcela. Todo contrato que a gente assina aqui tem uma vigência, vamos supor: ele começou 1 de novembro de 2016 e encerra 31 de dezembro de 2016. Depois que encerra, ele tem 30 dias pra prestar conta. A gente manda ofício avisando e enquanto ele não entrega, a gente cobra. Se ele não apresenta nesses 30 dias, a gente manda mais um ofício dando mais 15 dias. Se ele não apresentar, a gente declara inadimplência. Aí manda pra Secult publicar e volta.

A gente dá mais 15 dias e se não apresentar, a gente manda pra uma comissão específica da Secult tomar os procedimentos legais. Enfim, ele entregando, finda o projeto dele. A Dimas faz uma análise técnica, pra ver se ele executou as metas e depois vai pra um setor financeiro daqui, que faz a análise financeira da prestação de contas. Quando dão o ok da análise técnica e da análise financeira, a gente ainda manda pra comissão gerenciadora do Fundo de Cultura, que são membros da Funceb, da Secult, Secretaria da Fazenda, aí eles aprovam a prestação de contas e aí sim, a gente arquiva o processo. Mas no decorrer de um projeto, sempre tem remanejamentos. As vezes ele atrasa por alguma coisa, programa uma coisa e não acontece, aí pode solicitar um aditivo de prazo. Quando ele apresenta um projeto, ele apresenta uma planilha orçamentária, de quanto vai gastar. A maioria das vezes muda: o preço aumenta, ele contrata menos, aí ele pede um remanejamento, ele pode fazer isso, mas ele tem que solicitar. Isso tudo quem faz é a gente. A gente acompanha do início ao final e gerencia o processo todo. Eu só mando o processo pra Dimas, quando a coisa pede. Quando quer aumentar prazo, eu mesmo assino; mas se ele quiser mudar o nome do projeto ou alterar ficha técnica, por exemplo, aí eu mando pra Dimas, porque é uma coisa muito técnica e não é pra gente. Se quiser mudar o marco executivo também mando pra Dimas.

Entrevista com José Araripe Jr.

Como era produzir na época do Super-8? Quais eram as maiores dificuldades? E o que mudou de lá pra cá?

Era um Brasil diferente, era uma Bahia diferente. O cinema era uma coisa muito mais dominada pelo simbólico do cinema internacional do que pelo simbólico do cinema nacional. O simbólico do cinema nacional era muito mais presente com uma Embrafilme forte, porém com o grosso da produção mais voltada pra pornochanchada. O Brasil já tinha tido uma onda da chanchada nos anos 40 e 50, então a pornochanchada era uma forma de aproximar o público do cinema brasileiro, ela ocupava uma fatia grande. A Embrafilme, por ser uma estrutura verticalizada, cumpria o sonho maior de uma estrutura, que é um tripé: a produção, a distribuição/marketing e a exibição. Nós estamos falando de uma época em que o Brasil tinha mais de 3.000 salas de cinema e a Embrafilme possuía muitas delas. Desta forma, o produto nacional chegou a ocupar uns 42% do mercado. Isto contrapunha, ironicamente, um Brasil que vivia sob ditadura. Esse conteúdo era um conteúdo muito superficial. Havia muitos estudiosos e pesquisadores que entendiam que a pornochanchada era uma diversão, ainda que leve – não eram filmes eróticos, eram mais filmes sensuais – que faziam com que o povo ficasse feliz. Havia a censura, que fechava os olhos pra esse tipo de filme, apesar da Igreja se incomodar um pouco. Mas a censura mesmo se dava sobre os filmes que eram documentários ou ficções mais voltadas para fazer análise da realidade, crítica social, analogias ou paralelos com aquela realidade, que era uma realidade que não era só local, toda a América Latina vivia sob a ameaça de regimes militares, que por sua vez eram regimes militares nascidos da Guerra Fria. Ou seja, a guerra entre EUA e Rússia pós-Segunda Guerra Mundial se deu como uma guerra ideológica, de muita doutrinação, de muito investimento em guerrilhas e, no caso dos EUA, constantes invasões e guerras mesmo. Então, para nós que víamos o cinema como uma coisa muito longínqua, porque você imaginar que as políticas públicas locais não davam a menor condição, nenhum parque tecnológico, praticamente não existiam câmeras, filme tinha que ir ser revelado em São Paulo ou até fora do país, existiam pouquíssimos livros, não existiam cursos de cinema. Então, o desejo de fazer cinema era algo muito mais exótico do que hoje, que é quase *commodities*, porque,

a partir do momento em que todos têm uma câmera no celular e o YouTube tá aí, você vê que hoje, fazer filmes não é apenas uma atividade artística, passou a ser uma extensão das linguagens, assim como você toca um violão, você usa a sua câmera. Então, hoje existem mais possibilidades. Sempre se falou muito sobre o domínio dos meios de produção, até no capitalismo, o que faz com que as pessoas fiquem ricas mais que as outras é o domínio dos meios de produção. Então, nesse caso, nós não tínhamos o absoluto domínio dos meios de produção, eles estavam longínquos da gente. A máquina Super-8, porém, vem para servir à indústria da fotografia instantânea, do turismo familiar e ela acaba se tornando um instrumento de um paracinema, digamos assim, porque ela era muito versátil, ela tinha um custo razoavelmente barato, então esse papel que o Super-8 fez para a geração, não só de jovens, mas pessoas mais velhas também usavam. Então o Super-8 veio possibilitar que aquela falta enorme que havia de uma base para o cinema pudesse ser encarado na prática. Então, na prática, a minha câmera Super-8 passou a ser a minha escola. E o cinema, de certa forma, principalmente os cineclubes, trazia aquele tipo de cinema que não era possível assistir tanto nos cinemas do circuito comercial. Essa junção, crieio eu, assim como uma certa organização política, pro cinema foi importantíssimo, assim como a Música Popular Brasileira, o cinema foi importantíssimo para questionar aquela época, entre 1964 e 1979, mais ou menos. Esse período de exceção que nós vivíamos, em que o Congresso foi fechado, houve uma série de Atos Institucionais cerceando a liberdade, houve a censura. Paralelamente a isso, existia a guerrilha urbana. Nesse sentido, a nossa geração do Super-8 não precisava de financiamento pra fazer filmes, o financiamento era o dinheiro que cada um conseguia com suas famílias ou usando o seu próprio dinheiro; alguns trabalhavam desde cedo. Então, com alguns recursos e principalmente com a força de trabalho dos amigos, porque a brodagem era fundamental. Você fazia um filme usando o carro de um, usava a equipe toda: um era o ator, o outro era o claquetista, o outro era diretor de arte. Dinheiro mesmo, a gente só começou a ver, a ganhar com filme, perto dos anos 1990, que a gente viu assim, fazer um filme e ganhar um cachê.

O cinema baiano sempre foi muito conhecido pelas vanguardas, existia aqui algum tipo de cinema comercial na época? E por que a Bahia é um lugar de tantas vanguardas, não só no cinema?

A Bahia tem um personagem pioneiro no cinema muito importante chamado Diomedes Gramacho, isso lá no início do século XX. Ele era uma pessoa que se interessou por um equipamento e ele vivia fazendo aquele cinema por encomenda pras revistas, pros jornais, etc. Depois, num segundo momento, você vai ter Alexandre Robatto, que era um dentista, com uma certa condição de vida, que resolve fazer os primeiros filmes, digamos assim, de linguagem. E aí, você tem um personagem, que talvez seja o personagem mais importante de um grande período da história do cinema baiano, que é Walter da Silveira, que começa a escrever com 13 anos sobre cinema, o cinema que passava nas salas, que era cinema do mundo inteiro; principalmente americano, mas tinha filme mexicano, tinha filme russo, tinha filme italiano, tinha filme francês... e ele começa a escrever sobre esse cinema-entretenimento e claro que as escolas cinematográficas começam a aparecer, e aí, a partir do momento, quem escreve sobre cinema começa a identificar que lá no início do cinema, do realismo pro formalismo, já começam a aparecer outros tipos de cinema, as próprias revoluções tecnológicas, a grande evolução de Hollywood. Então Walter escreveu muito, e num dado momento, além de escrever, ele passa a desenvolver atividade cineclubista. E assim como outros brasileiros, eles começam a fazer um circuito em que eles começam a trazer filmes melhores, que o povo chama de filme de arte, que eu não gosto muito desse termo. E aí, em função de toda uma *avant-garde* que acontecia na Bahia pela fundação das escolas de arte da Universidade Federal da Bahia, o reitor Edgard Santos, que traz um monte de personalidades pra fundar as escolas de teatro, de dança, de música; isso tudo, de alguma forma, cria essa onda de vanguarda que é chamada *avant-garde* baiana. Isso aí vai refletir sobre um grupo que rolava em torno de Glauber Rocha, um menino prodigioso que vem de Vitória da Conquista, da própria escola de teatro onde haviam outros movimentos. Mas, também tinham aquelas pessoas que eram profissionais liberais, já tinham um certo interesse por cinema; Roberto Pires, Oscar Santana, Rex Schindler, Braga Neto. Criam-se duas empresas e eu acredito que essas pessoas, o grupo de Pires e o grupo de Oscar, elas almejam um cinema comercial. Quem almeja um cinema mais inventivo, transgressor, é o grupo de Glauber. Mas, na perspectiva de que você vai ao cinema ver um filme e sai com vontade de fazer um filme, isso é um fenômeno que acontece em qualquer lugar do mundo. E se você faz um filme, você pensa no *star system*, você quer, de alguma maneira, criar em cada localidade, *um star system*. Vem com aquele desejo, eu

deduzo, a vontade de fazer grandes filmes, de fazer filmes que deem bilheteria. Daí para que isso se torne realidade é algo muito longínquo, porque o cinema é estruturado como uma grande cadeia, que o estúdio americano que faz o filme é o mesmo que distribui e é o mesmo que é o dono da sala. Então, esse sistema engendrado com essa verticalidade, acontece desde 1914 no mundo. Então os americanos souberam, é como uma máquina de xerox, que você não compra a máquina, você a aluga; e vários outros tipos de modalidades industriais, digamos assim. Então, havia sim pessoas querendo fazer cinema comercial. Nesse sentido, o cinema de arte já nasce com o certo estigma, às vezes por não ter espaço real no mercado, ou às vezes por abdicar disso. Tem artistas que não querem lidar com o mercado, porque eles acham que a arte dele não é para o mercado. Eles fazem disso uma espécie de premissa da sua arte. Mas a vida da arte é muito longa, muito extensa. Tem milhares e milhares de anos que a arte existe, e ela pode ser resumida de duas formas: você faz arte pra você ou você faz arte pros outros. Quando você faz arte pra você, você tem mais liberdade pra fazer o que você quer, mas quando você faz arte pros outros, você já está, de certa forma, fazendo arte por encomenda, então já é um pouco diferente. Nesse sentido aí, fazendo uma analogia, aquele produtor independente tem mais liberdade de fazer o filme que ele quer, o produtor que faz o filme pra produtora tem que seguir certos parâmetros de mercado, se assim a produtora tiver intenção.

Como foi essa mudança no *status quo* do cinema, que deixou de ser uma coisa de brodagem e passou a ser algo que se vive de?

Quando começa a ter algumas políticas de editais no Brasil e na Bahia, aí os filmes podiam ser melhor estruturados. O cinema é quase uma ciência. É uma arte que depende da tecnologia, mas depende também de muita tecnologia de gestão. Fazer um filme depende de você planejar e o planejamento do cinema é uma coisa bem científica: o roteiro é todo dividido em sequências, que por sua vez, vão ser divididos em cenas, que por sua vez, vão ser divididas em planos. Então, o cinema tem uma métrica. Para que você alcance essa métrica, é necessário muito detalhamento. Então, depois que todo esse detalhamento foi feito, vai nascer a análise técnica, que vai falar quantos itens têm aquele filme, quantos dias serão necessários pra fazer aquele filme. Então, tudo isso obriga o cinema a ser, mesmo o cinema de brodagem

ou o financiado, digamos assim, uma peça de gestão administrativa muito cartesiana. Claro que a exceção é o filme porra-louca, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que é mais uma poesia do que qualquer outra coisa. Agora, aquele filme que nasce de um orçamento real, aquele dinheiro tem que dar pra fazer o filme. E pro dinheiro dar pra fazer um filme, existe uma ginástica de pessoas que são mais talentosas que os diretores, que são os produtores executivos e os diretores de produção, que vão fazer uma série de coisas fundamentais, como: mapa de produção, ordem do dia, os seguros, toda a logística de pagamento, então, quando eu digo que teve um momento no final dos anos 80 que apareceu algum dinheirinho, mas ainda eram filmes feitos sem tanta tecnologia de gestão. Porque a gestão, quando ela é feita por uma empresa produtora, ela obviamente tende a ser uma gestão mais cartesiana, mais eficaz, onde não pode ter desperdício, onde você vai filmar e você sabe que o dia de filmagem custa vinte mil reais, e que se naquele dia acontecer alguma coisa, é vinte mil reais jogados fora porque você vai ter que mobilizar nove vans, nove motoristas, setenta pessoas, setenta cafés da manhã, setenta almoços, setenta lanches; tanto é que os dias de filmagem hoje são segurados. Tô falando de baixo orçamento, porque um dia de filmagem pode custar cem mil reais, então é isso que faz o cinema de alguma forma, no plano cultural brasileiro, ter uma Ancine, porque, por mais loucos que pareçam os cineastas, eles tão na luta há mais de cinquenta anos, organizando, fazendo associação, reivindicando junto a governos, a congresso, a senado, a forma que, assim como em outros países, o cinema seja considerado estratégico da nação; estratégico do ponto de vista simbólico, mas estratégico do ponto de vista de geração de emprego. É uma indústria limpa, que não tem chaminé, mas é uma indústria que tem poderes. Os EUA provam pra gente, através do cinema deles, que eles impuseram valores, e com esses valores, colonizou o mundo. O mundo moderno, contemporâneo, é colonizado segundo os valores do cinema americano. E todos os outros cinemas sofrem com isso desde a sua essência. Muito difícil um cineasta de um país do terceiro mundo inventar um filme. Ele vive tanto sob pressão de modelos, que pra ele encontrar um modelo original, ele tá completamente manipulado, viciado por aquela forma. É como se fosse uma língua, é como se nós não falássemos “cinemês”, nós falássemos “hollywoodês”

O que você acha da produção atual da Bahia? Já ouvi críticas dizendo que tem uma estética reciclada de Rio-SP, além de ter uma comparação com Pernambuco. Já me foi dito que o cinema daqui tenta seguir um caminho de mercado que não é o ideal.

A galinha do vizinho é sempre mais gostosa. Então, eu acho que o cinema baiano está para o cinema brasileiro, assim como o pernambucano está para o cinema argentino. Se você for lá em Pernambuco e fizer uma pesquisa dessa, você vai ver que os pernambucanos não se acham tão bons assim, e nem tão organizados ou com tanta unidade assim. Se você for na Argentina, idem. Eu digo isso porque eu já estive muitas vezes em Recife e já tive acesso, não só a cineastas argentinos, como a Buenos Aires e eles não acham isso. Assim como eles não acham que o nosso cinema brasileiro seja essa porcaria que a gente acha. Então, existe aí, na verdade, um comodismo, uma baixa estima baseada na falta de visão ampla. A vulgaridade de você dar a sua opinião sem conhecer aquilo é um instinto do ser humano. E quando mais província –porque nós somos mais província que metrópole – as pessoas se preocupam mais em falar mal do outro, em não deixar que o outro aconteça, de se cultivar o complexo de vira-lata. Então, é muito mais cômodo, ao invés de me aprofundar minha leitura sobre o conjunto da obra do cinema baiano, eu preferir dizer que o cinema pernambucano é melhor que o nosso. Ou seja, eu embarco num guarda-chuva de modismo e vou nesse guarda-chuva. A mesma coisa em relação a Argentina. Se você comparar o cinema argentino com o brasileiro, primeiro que filme não é corrida de cavalo, e talvez pelo fato de que, boa parte do que move o cinema são os festivais, o cinema vive a paranoia da competição, mas filmes não nascem para competir uns com os outros. Filme nasce para existir, cada qual como cada qual. Então, essa tentativa de dizer “ah, o cinema argentino é muito melhor que o cinema brasileiro”, é uma comparação que, primeiro, do ponto de vista científico, de pesquisa, é uma idiotice. Eu só posso pesquisar seres iguais, eu não posso pesquisar seres diferentes. Então, quando eu vou pesquisar seres diferentes, eu tenho que pesquisar com parâmetros diferentes. Então, vejamos você, a Argentina é um país quase monolítico, um país de cultura muito parecida. O Brasil é um continente onde você vai encontrar uma quantidade de diversidade, de culturas. E se você pegar o cinema brasileiro, você vai encontrar desde um filme feito em estilo de ópera, de Carla Camurati, aí você vai ver um filme da Xuxa, aí você vai ver

um filme de Carlos Reichenbach, que é uma coisa completamente em outra linha, aí você vai ver um filme de Zé do Caixão, aí você vai ver um filme de Júlio Bressane, que é outra coisa, aí você vai encontrar um filme de Carlos Alberto Prates, aí você vai encontrar um filme do Casseta e Planeta, aí você vai encontrar um filme do Glauber, você vai encontrar um *Tropa de Elite*, aí você vai ver uma comédia da Globo, você vai ver um *Superoutro*, ou seja, o nosso cinema é tão diversificado quanto o nosso povo. E a Bahia, por incrível que pareça, por ser um país dentro de outro país, o nosso cinema também é diversificado. Você vai encontrar filmes na Bahia completamente díspares. Você vai ver um filme como *Revoada*, você vai ver um filme como *Eu me lembro*, você vai ver um filme como *Tropykaos*, você vai ver um filme como *Esses moços*, como *Samba Riachão*, como *Pinta*, ou seja, então isso faz sentido na mesma proporção de que você reduzir a música baiana ao axé. Quando você faz essa comparação com o manguê beat, que foi uma reação à própria cultura tradicional deles que tava muito dominada por um conceito armorial. Uma coisa que eles vêm e rompem com aquele conceito pra criar uma coisa nova que fosse um *mix*, mas a Bahia já tinha feito isso trinta anos antes com o tropicalismo. Então, com essas explosões culturais que a Bahia já fez, estão em patamares completamente diferentes. Pernambuco está para a Bahia, com todo respeito, com todo o amor que eu tenho pelos amigos pernambucanos, a Bahia está em outro estágio, a Bahia já passou por esse estágio, a Bahia está num estágio industrial. Porque um povo que inventa uma coisa chamada trio elétrico, e que esse troço, que é uma máquina, está presente em todas as cidades do país, e num trio elétrico pode ter uma igreja em cima, não sei quantos jovens comerciantes montando blocos. Ou seja, é outra coisa. A Bahia tá mais para Bollywood, do que pra Recife ou Buenos Aires. Me desculpem aqueles que não perceberam isso ainda. Ou seja, então aqui nós temos um estágio, não tô dizendo que é bom, eu estou dizendo que, do ponto de vista de antropologia econômica, nós estamos em outro estágio, à frente. E claro que esse estágio pode ser considerado uma decadência de um império, digamos assim, mas é outro estágio. Não dá pra comparar. Agora, na questão de conceito, de conteúdo, não dá pra comparar nenhum cinema. Já desafiei alguém dizendo assim “pega o número de prêmios que Pernambuco recebeu e pega o número de prêmios que a Bahia recebeu”, é praticamente igual. Então, se o parâmetro for essa qualidade de festivais, em um ano um filme pernambucano vai e ganha todos os prêmios em Brasília, aí em outro ano ganha um filme baiano. Ao

longo dessas últimas três décadas isso aconteceu, tanto quanto curta, quanto longa. Agora, não tem nenhum estudante ou nenhum professor, pesquisador, que sente o rabo e faça isso de verdade. Porque é mais simples você simplesmente ir pro bar, sentar e ficar falando que a galinha do outro é mais gostosa. Não tem nenhum estudo sério sobre as estatísticas e dizer “esse ano a Bahia fez tantos filmes e Pernambuco fez tantos”, “esse ano a Bahia ganhou tantos prêmios e Pernambuco ganhou tantos” ou “esse ano a Bahia transitou entre os gêneros: desenho animado, não sei o quê e Pernambuco fez tal coisa”. O que acontece hoje que Pernambuco tá a frente da Bahia é no número de dinheiro dedicado ao fomento. Aí sim. Se você for ver o volume de dinheiro que o estado pernambucano dedicou para editais de filmes nos últimos vinte anos, aí a Bahia perde.

Porque em Pernambuco tem a lei sancionada pelo Eduardo Campos que obriga a ter um edital todo ano...

É o Fundo de Cultura, igual como o nosso aqui. Exatamente igual ao nosso. Só que o nosso, não existe uma lei que o obrigue a ser anual. Mas existe aqui também, só não tem uma lei que regulamente de uma forma anual. Lá, eles já conseguiram isso. Mas o modelo é muito parecido dos dois editais, são baseados no Fundo. São fundos mantido por empresas que têm alguma relação com o estado, no caso aqui quem mantém é a Oi e a Neoenergia, eu acho, que pegam parte dos recursos que o Governo dá um incentivo. Eles pegam aquela parte, botam no Fundo de Cultura, e aí, o edital lá, para todas as linguagens, acontece todos os anos, de uns anos pra cá. E aqui está acontecendo ao sabor das condições, digamos assim. O último que aconteceu foi em 2014, e agora abriu um novo.

Como a Bahia reagiu ao fim da Embrafilme e como foi a retomada aqui?

É o seguinte: foi na Jornada de Cinema que foi fundado a ABD, foi na Jornada de Cinema que se criou a lei do curta, da obrigatoriedade do curta antes do longa. Então, as grandes lutas do cinema brasileiro se davam aqui na Jornada Internacional de Cinema. Por ser um festival mais voltado pro filme humano, documental, filmes fora do mercado, pro curta; por reunir personalidades brasileiras e do mundo inteiro, por ser um espaço mais da ideologia do cinema, aqui se travou grandes lutas. E a Embrafilme era uma empresa sadia, ela dava lucro. Obviamente,

como uma empresa que cresceu muito, ela era acusada por muitos de só produzir filmes de uma certa panelinha, era acusada de estar investindo demais em pornochanchada. Mas, bem ou mal, a Embrafilme era um exemplo de empresa estatal lucrativa. Quando Collor destruiu a Embrafilme, aquilo foi visto mais como uma vingança, como recentemente a gente viu o fim do Ministério da Cultura, enfim, mais como uma vingança contra um foco de oposição, digamos assim, que era o cinema, e aquilo ali, obviamente, deixou todo mundo muito triste, até porque já não era mais ditadura, e decepcionados, com as calças na mão, que haviam contratos, aqui mesmo tinham pessoas que estavam com filmes premiados e com recursos a receber e que não receberam. Isso levou o Brasil, em sucessivos anos, a praticamente produção zero. Dizem que chegou um ano em que se produziu zero filmes ou um filme só. Mas como o cinema também sempre foi feito muito de forma *underground*, outros filmes pequenos foram feitos com recursos próprios, mas a indústria foi realmente quase a zero. De alguma forma, naquele momento ali, aumentou a luta. Porque, de tantas lutas que a gente já tinha feito, contra a censura, a eterna luta contra o monopólio americano, aquilo ali fez com que se ampliasse as lutas. E foi graças à essas lutas aí que surgiu hoje a Ancine, que é um exemplo incrível de uma agência nacional, que pode ter um ou outro defeito, mas que tem tratado o audiovisual de uma forma estratégica pro país, recuperando a capacidade produtiva, em alguns anos, recuperando o mercado. Claro, não chegou ainda àquela recuperação em números, digamos, absolutos, aquela recuperação de 38%-42% do mercado, mas também houve uma queda da base no número de salas. De três mil e tantas salas, você passou a ter mil e poucas, cerca de 1.200. Hoje já tá se recuperando, daqui a pouco chega em três mil novamente, mas fenômenos paralelos aconteceram. O fim dos cinemas de rua, o aparecimento do multiplex, a TV por assinatura, o videocassete; ou seja, um monte de outras fontes de renda também, mas também outras formas de ver cinema. O próprio fim do cineclubismo, que teve uma queda gigantesca, que de alguma forma formava plateia. Mas, a minha visão é que mudamos pra melhor, não acredito que mudamos pra pior. Paralelo a isso, a indústria americana também ganhou novas formas, cresceu, ficou mais poderosa, o computador trouxe para todos uma outra forma de produzir, as câmeras digitais trouxeram para todos uma outra forma de filmar. Então, esse advento dos meios de produção mais práticos está possibilitando que mais pessoas produzam mais filmes. E aí, você entra numa questão: “qual é o objetivo do filme?”

O objetivo do filme é só gerar uma indústria audiovisual rentável que dispute mercado de bilheteria ou o objetivo do audiovisual é disputa todos os outros mercados? Você tem o mercado da TV aberta, o mercado do DVD, o mercado do *streaming*, o mercado do cineclube, os outros cinemas todos que estão aí, cinema educativo, cinema científico. Você sai da faculdade formado em audiovisual, formado em radio e TV, formado em cinema; na prática o que você vai fazer pra sustentar sua família? Você vai querer ser uma pessoa que faça filmes de diversas naturezas. Se você achar que você vai viver só de cinema artístico, vai ganhar o Oscar, ganhar Cannes, isso é uma utopia para poucos. Você vai ter que estar inserido num mercado que, pra você sobreviver, você vai dar aula de cinema, você vai escrever roteiro, você vai planejar, você vai trabalhar num filme como produtor, num outro filme como ator, por exemplo. É uma cadeia. E no caso da Bahia, idem ou até pior, porque as políticas públicas culturais aqui estão muito esgaçadas, elas acontecem, depois passa um tempo e não acontecem. Mas, se você comparar com uma época que tinha até a ver com o que eu te falo, na era Collor, aqui na Bahia nós passamos doze anos sem ter um edital. E quando teve o primeiro edital em doze anos, tinha 22 anos que não tinha um longa-metragem. Então, essa retomada que acontece com um filme chamado *Três histórias da Bahia*, em paralelo, também estava tendo uma retomada nacional, que a SAV lançou o prêmio de resgate do cinema brasileiro, eram prêmios pequenos, coisa e tal. Mas foi uma retomada de políticas. Para esses críticos que dizem que “os artistas vivem mamando no apoio do Estado”, todos os setores da economia do Brasil têm apoio do Estado. Todos. Já apareceram gráficos que mostram que o subsídio pra cultura é menos de 1%, comparado que pra indústria é um número gigante. Então, isso é uma cascata. Por que precisa apoiar o cinema? Porque precisa apoiar todos os setores, porque todos os setores são importantes pro país. No caso do cinema, como ele lida com o intangível com uma matéria que vale ouro nos tempos atuais, que é conteúdo. A Bahia, por exemplo, não conseguiu entender a importância da cultura e da arte para a sua economia. Os governantes que aí estiveram não conseguem compreender. O carnaval, que todo mundo fala mal por mil motivos, é o único setor da cultura que já compreendeu isso e que se transformou em indústria que gera muito dinheiro. Para poucos, mas gera muito dinheiro. No resto do ano, essa imensidão de produção cultural e artística que tem no estado, não é compreendida como moeda. Então, não existem políticas, assim como não existem pro turismo, que aí você poderia fazer

excelentes casamentos entre a cultura, o turismo e a arte, pra você poder gerar emprego e renda. Isso é uma equação óbvia. Ou seja, um estado que é semi-industrial, que 75% do seu território semi-árido, ou ele parte para as fronteiras da agricultura, que de alguma maneira parte, ou pra mineração, ou pra explorar o que ele tem de mais rico, que são suas paisagens e sua grande costa, no caso, o turismo, e seu povo altamente artístico, criativo e capaz de criar uma grande indústria importante para o mundo. Porque é uma indústria que já deu exemplos, já gerou um Raul Seixas, um João Gilberto, um Waldick Soriano, um Glauber Rocha, Maria Bethânia, Caetano, Gil; ou seja, uma matriz cultural que é infindável, ela é infinita nessa produção de talentos. Essa é a economia moderna do mundo. Se você juntar isso tudo com TI, que é outra coisa que não precisa de grandes investimentos, você vai ter a oportunidade de transformar a Bahia num grande produtor de conteúdo, seja pra games, jogos pra celulares, jogos educativos, revistas eletrônicas, séries, etcetra e tal, ao invés de ficar pensando em trazer indústria automobilística pra cá, que dão subsídio por trinta anos e o valor do emprego é altíssimo pra criar um posto de trabalho que não tira o jovem em situação de risco nunca. Porque você, com essa indústria do desenho animado, das séries, assim como aconteceu em Cingapura, em Taiwan, você pode estar aqui fazendo filmes para outros países. Agora, por exemplo, nós temos séries baianas de desenho animado que estão sendo feitas em Santa Catarina, quer dizer, aqui só faz criar, mas manda fazer lá, porque aqui tá faltando a mão-de-obra da cadeia do desenho animado.

Como foi o papel do IRDEB no fomento ao audiovisual nos últimos anos?

O IRDEB, nos últimos anos, desde a gestão de Pola Ribeiro e de Márcio Meirelles, ele abarcou o audiovisual. Então, houve uma série de editais proporcionados pelo IRDEB para o mercado independente. Isso gerou muitas séries, documentários, telefilmes. Recentemente, nos fizemos um edital junto com a Ancine, que foi um edital que as produções ainda estão em curso, o prazo de entrega é até 2018, que onze produtoras foram beneficiadas com doze produtos voltados para a televisão. Então você tem série de ficção, série de animação, série de documentário, aí você pode procurar no Google e ver as listas. Mas foram R\$ 6.500.000,00 (seis milhões e quinhentos mil reais), que é a semente desse edital agora porque tinha sobrado um

troco lá e com esse troco, nós conseguimos transferir essa possibilidade pra Secult. Aí a Secult fez, no mesmo modelo do IRDEB, um edital usando o Fundo Setorial da Ancine. Que é assim, você entra com um milhão e a Ancine bota dois. Por que o pessoal do teatro, de artes plásticas fica “pô, pra que tanto dinheiro pra cinema?” Não é muito dinheiro pra cinema, não. Tem esse dinheiro pro cinema, porque o cinema, primeiro, é hiper super mais organizado que o teatro, artes plástica e tudo, há anos, e conquistou seus grandes mecanismos e a Ancine tem obrigação de botar x por cento do seu dinheiro que arrecada pelo Fundo, que é formado pela contribuição da área da telefonia móvel. Esse dinheiro forma um fundo, esse fundo tem que ser reembolsável, ele não é de graça. Também foi criada a lei 2.485, de ampliar a cota de conteúdo nacional na televisão por assinatura. A televisão por assinatura é obrigada agora a ter 3h30 de conteúdo nacional no horário nobre, foi obrigada a criar canais exclusivamente nacionais, a cada x canais, a operadora tem que ter um canal com seis horas diárias de conteúdo nacional. Isso ampliou enormemente a demanda de mercado. O IRDEB também teve um papel importante nessa fase de Pola e na minha fase, que foi de trazer a produção independente pra dentro da TV, ou seja, através de outros mecanismos, ou seja, de licitações, porque você sempre teve a televisão fazendo tudo, a gente não concorda com esse modelo. Não é um modelo que esse conjunto do cinema brasileiro concorde. Esse modelo foi que, cá entre nós, fodeu a vida do cinema brasileiro durante anos. Somente no Brasil, existe essa televisão monopolista que não faz nada com o mercado, só faz tudo consigo própria. O que tá acontecendo agora com essa lei é isso. E os próprios operadores perceberam que isso é bom pra eles. No início houve resistência, a Sky, por exemplo, fez uma resistência. Então, essa coisa da gente trazer a produção independente, a gente criou algumas licitações, interprogramação, documentário, programas. A programação da TVE hoje é a mesma que nós botamos, não mudou nada, a nova diretoria ainda não fez sua programação, ela tá trabalhando com o modelo da gente, que foi um modelo de abrir mais espaço pra cultura baiana, abrir mais espaço pra diversidade cultural, pras diversas formas de manifestação da cultura baiana, da arte baiana, de usar o intervalo como um mecanismo para promover linguagens e nesse sentido, eu falo com orgulho do trabalho que nós fizemos. Eu acho que poucas emissoras educativas no Brasil, talvez somente a Rede Minas, tenham alcançado um padrão gráfico, conceitual e de conteúdo que a TVE tem, isso aí eu não tenho a menor dúvida. Claro que nós não deixamos o

projeto completo, nós estamos ali ainda em 30% do projeto, o objetivo não é fazer uma coisa experimental, revolucionária, não é nada disso, o objetivo é fazer uma coisa mais consistente, onde, vou dar só um exemplo, você liga a TVE e vê um programa diário da TV Pelô, isso é uma forma diferente de fazer televisão. Você tá dando voz aos outros. Você vê uma série sobre língua portuguesa feita pela TV UNEB, ou seja, é uma TV feita para congregar outros parceiros, além da própria TV Brasil, que já é bem diversificada. A TVE que nós estávamos fazendo era uma TVE que buscava privilegiar o conteúdo local.

Mas esses editais abarcavam produção de longa-metragem de ficção?

Sim, esse edital agora de Secult tem dois longas de ficção. No caso do IRDEB, como não era pra cinema, mas ele privilegiou dois telefilmes de ficção. Um já até estreou, que é o de Cláudio Marques, estreou até fora da televisão, num festival em Curitiba, *A cidade do futuro*. E o outro é o de Bernard Attal, que ficou pronto hoje, chama-se *A finada mãe da madame*. Então são duas ficções.

Elas foram voltadas pra passar na TV ou podem passar em outros lugares?

Elas não podem passar em outro lugar. Elas foram feitas pra passar na televisão. Quem tá passando fora da TV, deve estar pedindo licença a TV.

Nem em festival pode?

A priori não pode. É uma gafe eu patrocinar você pra fazer um produto inédito pra minha TV e aí você pega o seu filme e estreia num festival de cinema. Pra mim, isso é falta de educação. Porém, há controvérsias. Tem gente que acha isso normal. Vai parar o filme? Perder oportunidade? Por outro lado, a própria TVE, os próprios produtores estão reclamando que a TVE não quer comprar esses filmes. Porque o contrato foi para fazer. Para comprar a licença, tinha que pagar mais um outro dinheiro. E aí, o que se fala no mercado, é que essa nova diretoria do IRDEB alega que não tem dinheiro pra pagar essa licença. Então, o que vai acontecer é que provavelmente, não torço pra que isso aconteça, é que esses filmes todos, esses doze produtos produzidos nesse edital pra TV, não sejam exibidos na TVE. Ironicamente.

Entrevista com Leon Sampaio

Pernambuco tem todo um histórico de investimento em cultura, não é?

Consideram que o cinema pernambucano teve três ciclos: um até a década de 90 que teve muito destaque nos anos 30, 40. Aí depois teve um segundo ciclo, que é a geração de Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, que foi a partir de *Baile perfumado*. E aí depois, teve um terceiro ciclo, que é um ciclo de brodagem, que é esse ciclo do cinema contemporâneo, que é encabeçado por Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, mas também tem Tião, Daniel Aragão, Pedro Severien; tem inúmeros nomes agora, tem Marcelo Lordello. Eu morei em Recife por dois anos, tive proximidade de alguns realizadores, principalmente dessa geração. A gente fez vídeos coletivos pro *Ocupa Estelita*. Eu sou mais próximo de Marcelo Pedroso, de Pedro Severien, de Ernesto de Carvalho, do *Vídeo nas Aldeias*, são figuras que tão mais na tangente do cinema político. E essa galera que teve muito a frente na luta da ABD, que é a Associação Brasileira de Documentaristas, com seção em Pernambuco, que é a galera que toca essas questões de política do audiovisual, e foi uma galera, que nos anos 2000, entre 2006 e 2008, pressionou muito o governador da época, o Eduardo Campos pra ter uma política de estímulo, de incentivo ao audiovisual, que fosse uma política de ponta pra destacar ainda mais o cinema pernambucano. O cinema pernambucano, nessa época, já vinha tendo muito destaque a partir dos filmes de Cláudio Assis como *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas*, mas eu considero que o cinema brasileiro contemporâneo foi muito renovado pelos filmes de Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro. Foram dois nomes que tiveram muito destaque e tão nessa vertente do cinema do alumbramento, que é uma geração associada a essa noção de cinema de coletivo. E aí, algumas produtoras de lá, como a Símio e a Trincheira, tinham essa premissa mesmo. Eram grupos, algumas eram coletivos, a partir da UFPE ou outras universidades lá, que se juntavam pra fazer filmes. Alguns desses filmes tinham uma perspectiva mais autoral, não eram filmes tão convencionais como aqui na Bahia, que tem muito esse vínculo com um horizonte estético político que tem como ideal fazer um filme de 1 milhão de reais, um filme que tratasse de questões de tensões de classes, mas ao mesmo tempo, numa perspectiva meio paternalista da coisa. Eu considero que o cinema baiano tem essa perspectiva de refletir sobre o outro, de tematizar o outro, o

que as vezes era luta de classe ou o outro da periferia. Então isso tá muito associado a um cinema do mainstream, do cinema de Rio-São Paulo. Isso você *Capitães de Areia*, *Cidade Baixa*, que é Rio-Bahia, eu considero que muitos desses filmes baianos que foram financiados nos últimos anos estavam nessa perspectiva do “outro”. Já no cinema pernambucano, eu acho que a geração de Lício e Cláudio Assis também tava inscrita aí, só que eles fizeram filmes que eu considero melhor realizados e aí tiveram um certo destaque em festivais. Mas a partir da geração de Kleber, Gabriel, Pedroso, Tião, Lordelo... essa geração passou a tematizar a sua própria classe, tematizar questões que os representava. Questões como os conflitos urbanos, só que do ponto de vista da classe média. Filmar a cidade do seu bairro. Filmar as tensões de classe que eles vivenciam. *O Som ao Redor*, *Eles Voltam*, *Um Lugar ao Sol*, todos esses filmes recentes, tipo *Pacific*, *Em Trânsito*, *Amigos de Risco*, que foi um filme precursor dessa época aí, meio que marca uma ruptura do cinema de Cláudio Assis e essa geração, com essa geração de brodagem. Porque é um filme de amigos de classe média, foi um que foi realizado de forma muito coletiva também. Então eu considero que houve uma mudança de perspectiva a partir dessa geração. Esses filmes desses diretores que passaram a se problematizar. Problematizar o seu lugar. Acho que muito por conta disso, esses filmes tiveram muito destaque. E aí tiveram a possibilidade de experimentar, de ousar mais, não estarem tão presos a certas convenções de fazer filme pra grande público. Eles não estavam tão interessados nisso, o interesse era outro. Pernambuco passou a ter destaque por se desvincular dessa ideia que era a ideia do cinema de mercado, o cinema Rio-São Paulo. Aí, foi nessa época que começou a ter destaque, o filme de Tião foi pra Cannes, em 2008 ou 2009. Os filmes de Kleber, *Vinil Verde*, muitos filmes tiveram destaque nesse período. Nessa época também saiu *Um Lugar ao Sol*, *Pacific*. E aí, nesse período, essa galera começou a militar e fazer inúmeros protestos, era uma galera muito politizada e conseguiu reunir um grupo de apoio e começaram a brigar junto ao governador pra fazer essa lei do edital. Eu não sei exatamente de quando é a lei, mas foi no governo Eduardo Campos. Eles conseguiram negociar com Eduardo, pra ele mandar pra Câmara e eles aprovarem. Na época, também, tinha um Secretário de Cultura que era muito sensível nesse sentido, um cara que acho que era indicado do PT, tinha um grupo aí que tava a frente de políticas públicas em Pernambuco na época que foi muito sensível com a pauta da ABD, dos realizadores pernambucanos. Muitos dizem que Eduardo soube

capitalizar. Ele entendeu que o audiovisual era um motivo de propaganda do seu governo e acho que essa política de incentivo foi acordada por conta dessa compreensão de Eduardo. Ele era um cara muito sagaz nesse sentido de negociação, de acordo com realizadores e pessoas da cultura. Hoje as pessoas têm uma leitura muito crítica. Marcelo fez até um filme que degola ele, o *Em Trânsito*. Marcelo foi um dos maiores críticos ao Eduardo Campos, porque ele acha que Eduardo era um novo coronel e tava ali convencendo alguns artistas e dando um certo carinho, mas por trás ele tá com essa intenção de ajudar a sua própria causa. E questões de gestão mesmo, quando ele era governador, 70% da família dele tava empregada, em tudo que é cargo.

O filme *Ventos de Agosto*, do Gabriel Mascaro foi feito com pouquíssimo dinheiro. Seria um case?

Eu acho que Gabriel e Marcelo lançaram novas vertentes, fissuras no cinema pernambucano. Eles eram até do mesmo coletivo, da mesma produtora, Gabriel agora tá com outra produtora. Porque, até então, era Kléber e essa geração que agora é fruto das reflexões, de uma certa formação que Kléber permitiu lá em Pernambuco, que era o “Janela”, que hoje é o maior festival de cinema de Pernambuco. Antigamente, era o “Cine PE”, que era um festival de glamour, que passava filmes da Globo Filmes, que era o lugar do tapete vermelho, e o cinema pernambucano quase que não tinha chance. Kléber ainda é o curador do Cinema da Fundação, que um cinema de arte de lá, e aí ele lançou esse festival, que aos poucos foi crescendo e foi no São Luís, que é um cinema bem grande de lá, que cabe 2 mil pessoas. E a estratégia de Kléber foi exhibir clássicos. Nessa, o público foi crescendo muito, e hoje é um festival que é ponta de lança aqui no Brasil. Passa muitos filmes pernambucanos que estreiam nos grandes festivais nacionais e internacionais. É sempre em novembro ou dezembro. Aí esses filmes passam lá de novo e lota. É um festival que cresceu muito de público e esses realizadores, que são mais novos que Kléber, vêm nesse bojo. É uma geração que se formou a partir de cinefilia. A partir de realização também, nesses primeiros curtas de Kléber. Agora, Gabriel e Marcelo, eles são fissuras porque eles inauguraram novas formas de pensar cinema, de abordá-lo, principalmente no documentário. E hoje, eles são grandes cineastas reconhecidos no mundo. O Gabriel ganhou prêmio em Veneza, o

Marcelo teve em Berlim, ganhou Brasília. Então eles inauguraram novas vertentes mesmo, mas estão em diálogo. Esses dois realizadores fizeram filmes muito baratos. Não só eles, Lordello também fez um filme que ganhou Brasília. Teve até uma questão que colocou lado a lado as duas gerações. Porque dois filmes dividiram o prêmio em Brasília, *Era Uma Vez Eu, Verônica*, de Marcelo Gomes, ganhou, parece que tinha o orçamento de um milhão ou dois milhões e tinha o filme de Lordello *Eles Voltam*, que foi feito entre 80 e 120 mil reais. Aí ficou nessa comparação, “qual é o cinema mais interessante de Pernambuco hoje?” E é uma discussão meio banal, porque eu acho que não é porque um filme foi realizado com menos dinheiro, que o valor dele é menor. Marcelo e Gabriel fizeram filmes muito nesse esquema também, *Pacific* foi um filme muito barato. E Gabriel, particularmente, ele tem um estrutura de produção muito pequena, ele opta por isso. Talvez ele já pense um pouco diferente, porque ele já ganhou uma certa repercussão, ganhou prêmios, tá conseguindo aprovar filmes mais facilmente. Mas antigamente, era mais difícil aprovar projetos, e por isso, ele entendia que o filme tinha que ser feito com uma equipe bem reduzida, era a forma que ele achava que seria interessante. E ele conseguia fazer o filme com pouco dinheiro. Tinha uma escolha mesmo, de diretor. Mas *Boi Neon* foi feito com edital de coprodução, com Funcultura, deve ter tido uns 2 milhões, mais ou menos. É um filme de orçamento maior, aí a equipe, a estrutura é outra. Mas *Ventos de Agosto* é um filme que é só três atores, Gabriel usa muita dublagem, então na época, ele achou que o filme se fazia com cinco, dez pessoas. Como ele tinha equipamento, prêmio de festival aqui e festival lá fora, e que acaba as vezes contribuindo, aí você tem equipamento daqui, equipamento dali, finalização lá. Aí quando você vai computar tudo, dá um orçamento que dá pra fazer um filme. Então, o caso de “Ventos de Agosto”, eu acho mais específico. Mas os outros filmes dele, os documentários, eu sinto que foi por limitação mesmo. Uma estratégia que ele entendeu, que pra realizar esses filmes mais experimentais, ele tinha que aprovar um orçamento não tão grande.

Mas é tudo edital?

Eu acho que sim. Eu acho que todos os filmes dele recentes foram aprovados em edital.

Mas você acha que agora esses cineastas estão tendo mais verbas à disposição?

É isso, essa galera que fez filmes muito baratos no início, com essa estrutura de produção mais livre, não é mais tão vigente. Eles não tão realizando mais filmes tanto dessa forma hoje. Hoje eles têm mais facilidade pra captar, tem um orçamento muito grande. O que tem hoje é uma nova geração de realizadores, principalmente mulheres, porque essa geração famosa aí é bastante heteronormativa, são de 10 a 15 diretores e quase todos homens. De mulher só tem Tuca Siqueira, mas tem uma diretora ou outra, sem grande sucesso. Agora que estão surgindo mulheres, inclusive surgiu nesse ano um festival chamado “Fincar”, que é um festival de realizadoras e elas problematizaram muito e fizeram essa debate das mulheres no cinema pernambucano. E tem uma geração mais nova, que é a geração da academia, que tá realizando filmes agora, que é uma geração da “Surto Deslumbramento”, que tem realizado filmes sem orçamento. Só “A Seita”, que foi o longa que eles fizeram recentemente, que eles tiveram financiamento, mas foi financiamento de curta, mas foi pra um longa. Então é essa galera que tá experimentando um pouco mais, são filmes de baixo orçamento, mas com uma experimentação formal, de estilo. Eles se denominam um “coletivo de cinema B”, e eles têm problematizado muito assim. E é uma galera que tem se destacado no cinema nacional recente. Em Tiradentes, Festival do Rio, Gramado. É uma galera que tá fissurando esse estatuto do cinema de brodagem hoje. E de alguma medida, eles têm criado uma estética nova. Apesar de ser baiano, eu faço um pouco parte do cinema de lá também. Aprovei um filme ano passado (*Peito Vazio*) e codirigi esse ano com um cara de lá, Yuri Lins, e ele tem 20 anos e é um cara que foi formado pelo cineclube dessa galera aí do *Surto*, que surgiu na Fundação, com o apoio de Kléber e Marcelo também teve muito lá e isso ajudou a formar novos realizadores.

E como você vê o cinema baiano atualmente?

É difícil, porque a Bahia é um estado maior que Pernambuco, é um estado que tem muito destaque no cinema, como por exemplo, o Glauber Rocha, mas parece que a gente tá há anos-luz da produção e do destaque dos filmes, tem muito tempo que um filme baiano não entra num festival. Teve *Depois da Chuva* em Brasília, mas boa parte da produção não é daqui. Então a gente tem que tentar entender porque o

cinema baiano tá nesse ostracismo e porque Pernambuco tá num outro lugar. Tende-se logo a comparar por conta do nível de investimento e financiamento. Aí agora teve esse edital substancial, de 14 milhões de reais, o edital de lá é de 20 milhões. Só que dos 14 milhões do edital daqui, vão se aprovar só 5 curtas. Aí boa parte do dinheiro é pra série. Aí longa, segundo o que eles botaram na minuta, tem que aprovar no mínimo 3. É pouquíssimo. Pra que aprovar um longa de 1,5 milhão? Por que não aprovar só a produção e depois aprovar no próximo a finalização? Tentar financiar de outras formas. Aprovar um longa de 800 mil, 1 milhão e não um de 1,6 milhão. E não assim que tá ocorrendo em Pernambuco. Pernambuco tem destaque no cinema brasileiro, justamente porque começou a investir em outras formas. Curta foi o grande carro-chefe e é o carro-chefe de inúmeros lugares que se destacaram. Tem que investir em curta, porque é o lugar de experimentação e forma novos realizadores, que criam um repertório pra depois fazer longas. Agora, não adianta querer financiar cinco curtas e cinco longas, por que quem são os realizadores de longa daqui? Sem experiência, sem repertório. Não adianta, vão ser filmes que vão estar presos a uma estética, a um pensamento de cinema de mercado, tentando dar conta disso. O filme do João Gabriel, ou *Trampolim do Forte*, são filmes que poderiam ser da Globo Filmes. Não chegam a lugar nenhum, são filmes que não vão ter uma grande bilheteria, são filmes que não vão pra grandes festivais. E aí, onde vão passar esses filmes? Filmes financiados com 1,5 milhão. Por que não investir esse 1,5 milhão em 10 curtas? Em 15 curtas de 100 mil? Você vai formar muito mais realizadores, vai investir muito mais em experimentação, filmes que vão circular muito mais do que um longa que vai ficar num ostracismo. Eu acho que tem um erro substancial de estratégia política e passa pelos nossos gestores que não tão entendendo isso na hora de formular os editais. Eles acham que tem que se fazer nos moldes de Rio-São Paulo, do mercado. Quem quer fazer esse tipo de filme, beleza. Esse filme tem que existir também, mas assim, capta 500 mil do Governo da Bahia e capta um milhão da Ancine. Capta de outro lugar. Porque quando você capta de uma fonte, é mais fácil captar de outra. Porque quando você capta 1,5 milhão do Governo do Estado, inviabiliza todo um processo de formação, que eu acho que a gente tá nessa condição deficitária de um cinema que não chega em lugar nenhum por conta de formação. É um problema estrutural evidente. Não se financia curta, se financia muito pouco festival, nem cineclube. Eu acho que tem que haver uma mudança de política mesmo.

Entrevista com Marcelo Ikeda

Como é o momento atual do audiovisual cearense? Tem havido um grande fluxo de produção audiovisual, principalmente de longa-metragem nos últimos anos?

O momento é muito bom. O cinema cearense, já há alguns anos, ele tem realizado filmes, tanto longas-metragens, quanto curtas-metragens que tem tido uma exibição bem positiva. No caso dos longas-metragens, o Ceará tem, tanto filmes com repercussão comercial de bilheteria, quanto filmes que estão sendo exibidos em festivais nacionais e internacionais. Quanto aos filmes que têm desempenho comercial, é bom citar que, dos três filmes do Nordeste mais vistos dos últimos vinte anos, de 1995 a 2015, os três são cearenses, que são o *Cine Holliúdy*, do Hélder Gomes, o *Bezerra de Menezes* e *As mães de Chico*, que são dois filmes de temática espírita produzidos pela mesma produtora, que é a Estação da Luz Filmes. Esses filmes chegaram à faixa de 500 mil espectadores. Então, o Ceará produziu os três filmes do Nordeste mais vistos nos últimos vinte anos. Em termos de filme com potencial artístico, a gente pode citar a produção do Alumbramento, que tem filmes como *Os monstros*, que ganhou o prêmio especial do júri no Bafici. Enfim, tem *Os pobres diabos*, filme do Rosemberg Cariry, que recebeu o prêmio de público no Festival de Brasília em 2014, *Os últimos cangaceiros*, filme do Wolney Oliveira, que ganhou prêmios em Cuba e na Bolívia, fazendo um circuito mais focado na América Latina, além disso, tem os filmes do Petrus Cariry, como *Clarisse*, que é seu último longa, *Mãe e filha*, que também circularam em vários festivais nacionais e internacionais. Também curtas-metragens, o Ceará tem um histórico de produção bem inventiva, que vem sendo destacada em festivais no Brasil e no exterior.

Foi lançado um novo edital no final de 2015 pela Secretaria de Cultura. De uma forma geral, a classe produtora de audiovisual está satisfeita com os valores e com os formatos contemplados?

Em 2015 foi realizado o último edital aqui no Ceará, que é chamado de *Edital de Cinema e Vídeo*. O edital foi num montante de 10,7 milhões, que foi o maior montante da história do audiovisual cearense. Esse edital foi possível por conta do programa de arranjos regionais da Ancine, que, a cada real aportado pelo estado, a

Ancine entra com o dobro, que faz com que o edital triplique de valor. Então, dessa forma se chegou a esse valor de 10,7 milhões, que é inédito, recorde no audiovisual cearense. O resultado foi anunciado agora em setembro. Esse edital contemplou quatro longas-metragens premiados. No edital de 2014, cujo resultado saiu em 2015, também tiveram quatro longas-metragens premiados. É um edital que a gente considera bastante bom, porque é um edital que a gente considera bastante completo em termos de categorias. Ele envolve produção de longas-metragens, produção de curtas, séries de TV, pilotos de TV, e ainda tem categorias de formação, de cursos, de cineclubes, então é um edital que tem uma diversidade interessante. Agora, é claro que ainda têm aperfeiçoamentos nesse edital, tanto em relação aos procedimentos administrativos da Secretaria de Cultura [Secult]. A Secult ainda não tem uma estrutura adequada pra poder acompanhar, pra receber os projetos e nas prestações de contas. As regras são ainda muito burocratizadas, a inscrição dos projetos ainda é por meio físico, não por meio digital. Então há uma série de questões em relação aos procedimentos administrativos. Quanto às categorias do edital, também há várias questões. A gente tá tentando implementar uma categoria para distribuição de longas, porque esses longas conseguem ser produzidos, mas não há apoio pra ser lançados comercialmente. Esse é um exemplo de categoria que seria fundamental. O edital também não tem nenhuma categoria pra pesquisa, pra publicações ou pra preservação de filmes, que também são categorias fundamentais. É importante dizer que esses editais públicos acontecem porque existe uma interlocução muito importante da sociedade civil aqui no Ceará. A classe audiovisual está organizada em duas entidades: a primeira é a Câmara Setorial do Audiovisual (CSA), que nesse momento eu presido, nesta gestão de 2015 a 2016. E a CSA é um órgão consultivo ligado à Adece, que é a agência de desenvolvimento ligada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Estado do Ceará. Então, você veja que a CSA, ligada a Adece, dá o respaldo do audiovisual, não só como cultura, como esse poder simbólico do audiovisual, mas também como gerador de emprego e renda, que são duas instâncias fundamentais, essa questão simbólica da cultura, e também a da economia. A Câmara é um conselho consultivo, formado por 23 entidades, que englobam toda a cadeia produtiva do audiovisual, desde produtores, realizadores de longa-metragem a animação, curtas-metragens, ao cineclubismo, à formação, e também contando com membros do governo, como a Secretaria de Cultura, a Secretaria de Educação, a Secretaria de Cultura de

Fortaleza, a Universidade Federal do Ceará (UFC), eu estou na Câmara justamente como integrante da UFC, então a Câmara tem uma participação bastante diversificada, tanto no escopo da cadeia produtiva do audiovisual, como nessa representação da sociedade civil e do governo. A segunda entidade é o Fórum Cearense do Audiovisual, que é mais focado pra realizadores de perfil independente. Como na Câmara só participam entidades e as reuniões são na Adece, dentro da secretaria de governo, então existe uma outra entidade que é de realizadores mais ligados à uma linguagem mais independente e autoral, que também têm uma participação bastante ativa nos rumos da formulação da política. Então, Fórum e Câmara encaminham as sugestões para a Secretaria de Cultura e há essa conversa para a formulação dos editais e para as políticas da Secult.

O governo do estado dá algum tipo de incentivo à produção, como com a periodicidade dos editais?

A gente tá em um momento muito oportuno aqui no estado, porque o governador é do PT, o Camilo Santana. Ele colocou como um compromisso em sua campanha eleitoral, que a cultura seria um dos vetores de ação estratégico do governo. E uma iniciativa do governador é que o orçamento da cultura, até o final do seu governo, seria de 1,5% do orçamento global. Também foi aprovado nesse o ano o Plano Estadual de Cultura aqui do Ceará, colocando uma série de indicadores para nortear a produção cearense. Por conta disso, o Edital de Cinema e Vídeo é um edital anual, já vai ser anunciada uma nova edição nesse ano, em 2016, com parceria com a Ancine, que o secretário de cultura e o governador prometem que vai ser maior que 10,7 milhões. Além disso, vai ter um edital para a TVC, a TV Ceará, que é a TV pública do estado, para a produção de séries e conteúdos específicos para esse canal de televisão estadual cearense, que é uma iniciativa inédita no Ceará, bastante importante pra aproximação da produção independente cearense, dos produtores cearenses, com a televisão aqui do estado. Por último, é bom destacar, que uma dos fatores que explicam o êxito da produção cearense, é o movimento de formação, que é muito forte. Aqui no Ceará tem duas universidades bem fortes, que são a Unifor (Universidade Fortaleza), que é uma universidade privada, que tem um curso superior de graduação em audiovisual e novas mídias e a UFC também tem um curso de graduação em cinema e audiovisual, que começou em 2010. Além

disso, existem outras instituições estaduais e municipais que oferecem cursos livres. Tem o curso de graduação da Vila das Artes, que é um equipamento cultural ligado à prefeitura, que desde 2008 vem lançando um programa pioneiro bastante inovador, em termos do projeto pedagógico de formação do audiovisual. E recentemente, o Governo do Estado, no Centro Cultural Dragão do Mar, também formou o Porto Iracema das Artes, que tem diversos cursos em todas as áreas artísticas e também pro audiovisual. Dentro desses cursos, também tem um laboratório em audiovisual pra desenvolvimento de projetos, desenvolvimento de roteiros de longa-metragem, que é coordenado pelo Karim Aïnouz, Sérgio Machado e Marcelo Gomes, três cineastas de ponta bastante conhecidos no Brasil, que lideram esse projeto.

Entrevista com Sylvia Abreu

Há quanto tempo a Truque tá no mercado?

A gente fundou em 1987, há quase 30 anos.

Como é o processo para uma produtora produzir um filme?

Para os longas-metragem sempre se precisa de uma empresa produtora que entra com a solicitação do investimento, no edital. Os curtas não precisam necessariamente. No início a gente fazia curtas, e aí, realizadores, diretores que eram nossos amigos ganhavam os editais para curtas e aí a gente fez alguns curtas assim. Isso, lá no início. Mas, atualmente o projeto é proposto pela produtora para o órgão que for financiar.

Todos os longas que a Truque produziu foram de edital público?

Todos de edital público.

Então, na Bahia é impossível se financiar um filme sem edital, só coisas bem pequenas de financiamento próprio, não é?

De financiamento próprio, só esses filmes que as pessoas fazem porque tão a fim de fazer, hoje em dia tem essa facilidade da tecnologia ou grupos de amigos que se juntam para fazer um filme. Mas, a realidade de fazer uma produção audiovisual não é essa. Você precisa de um financiamento, e não é só na Bahia não. No Brasil e no resto do mundo, com exceção dos Estados Unidos e da Índia, você faz obras audiovisuais com financiamento público. É o único jeito.

Mas não tem nenhuma ajuda da iniciativa privada?

Mesmo quando é iniciativa privada, é com incentivo. O incentivo é público, porque a empresa deixa de pagar imposto, e aquele imposto é revertido para fazer uma produção audiovisual.

Quais são as maneiras de se captar verba?

Tem várias maneiras: tem editais e tem um mecanismo, que se chama lei do audiovisual, que é um incentivo no qual empresas privadas, em vez de pagar os impostos ao governo, colocam numa obra audiovisual. Isso é uma lei federal, porque é o imposto de renda. Mas, existe uma lei estadual na Bahia, que é o Faz Cultura, onde empresas podem pegar uma parte do ICMS que elas devem pro estado e investir numa obra artística, de uma forma geral, não somente audiovisual

O dinheiro captado para as obras é suficiente? Existe reclamação por parte dos diretores?

Como a gente tá lidando com dinheiro público, a gente tem que fazer com muita responsabilidade, cuidando bem da produção, não gastando excessivamente. Mas, muitas vezes são valores bastante razoáveis. Você pode captar via alguns mecanismos, e algumas vezes, você pode captar até quatro milhões, que é um bom valor. Agora, hoje em dia, os filmes brasileiros mais caros custam até mais de 10 milhões.

Então na Bahia, existem filmes com um orçamento maior?

Sim.

***Depois da Chuva* é um exemplo disso?**

Depois da Chuva é um baixo orçamento para os padrões, mas custou em torno de 1 milhão.

Muitas vezes a produção baiana atual não é muito divulgada, em comparação, por exemplo com Pernambuco...

Pernambuco tem um movimento muito recente, muito bem sucedido, em que um grupo de cineastas se juntou e conseguiu o apoio do governador da época, o Eduardo Campos, que encampou essa luta pelo audiovisual e criou uma lei de que todo ano tem um edital. Isso incentivou muito a produção de cinema em Pernambuco, e eles estão com uma produção atualmente muito forte. Como alguns cineastas lá saíram de Pernambuco e moraram fora, como por exemplo, o Kléber

Mendonça Filho, ele foi um cara que morou em Londres e estudou cinema lá, é casado com uma francesa que convive no meio do audiovisual. Então, eles tem mais contatos fora, e por isso, alguns deles são muito bem sucedidos, até em festivais fora do Brasil. Mas não quer dizer que na Bahia a gente também não tenha, por exemplo, Edgard Navarro é um diretor que já tá aí desde muitos anos e fez um filme em 1989 chamado *Superoutro*, que nem era um longa-metragem e está listado entre os 100 mais importantes filmes do Brasil de todos os tempos, e é um cara conhecido nacionalmente. Então, na Bahia também tem produções importantes e o histórico da Bahia, inclusive tem o nascimento do Cinema Novo.

A quantidade de editais é suficiente? Consegue suprir a demanda?

Desde a retomada, desde que se criou a Ancine, veio um crescente de produção no Brasil. O Brasil investiu muito em produção, então atualmente são produzidos por ano cerca de 200 mil filmes, é muito mais que o mercado de exibição consegue suportar. Ou seja, se produz muito. Claro que a demanda, quanto mais se tem uma oferta de dinheiro, mais se tem uma quantidade de pessoas, especialmente jovens, querendo fazer filmes. Então, nunca vai se chegar num ponto em que se consiga contemplar todo mundo.

E na Bahia? Quantos são os editais do Governo do Estado?

Na Bahia, a gente tem poucos editais. Deveria ter, pelo menos, um edital anual, que contemplasse uma quantidade significativa de filmes: longas, curtas, produtos pra TV. Isso não tem acontecido com regularidade. O último edital na Bahia aconteceu em 2014 para a TV, que foi um edital do Irdeb. Embora o Governo Federal esteja dando muito incentivo para as produções regionais, o Governo da Bahia não tem escolhido esse tipo de arte para investir. Nesse momento, existe uma associação de produtores e cineastas na Bahia, que se chama APC, que tem batalhado muito e conseguido avançar em algumas coisas, mas tudo com muita luta.

E tem complicações de produção por conta de questões financeiras?

Tem, por isso eu sempre aconselho as pessoas fazerem produções com orçamentos adequados. No caso de Daniel Lisboa, em *Tropykaos*, ele era um defensor do filme de baixo orçamento, do filme de guerrilha, de que era isso mesmo, e ele fez um filme

que orçamento era baixo pra situação do filme. Então, eles sofreram muito. Como eles alugaram o espaço da Truque, eu tava perto e vi a situação deles. Eles sofreram com falta de recursos e ainda teve atrasos na liberação. O que é outra questão, eu acho que você só deve começar a produção quando está com o dinheiro na conta, porque, senão é muita dor de cabeça ficar esperando e o governo nunca cumpre o prazo que você espera.

O *crowdfunding* ainda é uma coisa bem pequena aqui na Bahia?

Pra você conseguir um dinheiro de cada uma das pessoas que querem te ajudar, até você formar um valor grande, é muito tempo. Eu vejo muito o crowdfunding funcionando com pessoas que querem lançar um livro, porque você contribui com o livro dele e aí ele te dá um livro, é como se você tivesse comprando antecipadamente. Já um filme, teria que ser uma quantidade de gente muito grande, imagina você juntar 2 milhões? Aí você vai dar o que pra essa pessoa que contribuiu? Você não tem nem garantia que vai botar o seu filme numa sala de cinema. Então é um pouco mais complicado.

E por não ter tido editais na Bahia em 2015, houve uma diminuição no número de produções?

Não, porque o Governo Federal investe muito, com a Ancine. Você conta esse incentivo. Na Bahia agora tem muitas produções acontecendo. Esse edital de 2014, do Governo do Estado e Irdeb, é porque demora até o trânsito acabar, mas nesse ano foi que o dinheiro foi liberado e as pessoas estão começando a produzir. São produtos para a televisão, e em sua maioria, são séries. Então tem 11 séries de 11 produtoras diferentes sendo produzidas atualmente. Tá um momento de muito trabalho.

Então os principais editais são da Ancine...

A Ancine é uma agência reguladora e fomentadora, então ela gere vários editais. E tem um fundo chamado Fundo Setorial do Audiovisual, que tem muitos recursos e tem feito vários editais pra vários tipos de coisa, desde desenvolvimento de projeto, produção, distribuição...

Minha dúvida é se os realizadores, os produtores e até os roteiristas pensam “ah, isso aqui é fora da realidade, não dá pra fazer essa cena”...

É, um roteirista tem que conhecer a realidade do cinema onde ele está. Então você não vai criar um filme, por questões desde a linguagem, até necessidade de produção. Não adianta você tentar produzir um filme desses que custam milhões como os de Hollywood, porque não tem nem sentido produzir isso aqui. Não adianta você criar um *Avatar*, porque não tem como.

Entrevista com Tenille Bezerra

Como é ser produtora executiva na Bahia?

É uma invenção, na verdade, porque a ideia do cinema nesse modelo de indústria que setoriza todos os departamentos, desde produção, direção, arte... enfim, a gente produz no Brasil um pouco nesse modelo. Só que, na realidade, a gente não tem esse sistema funcionando pra que se setorize, pra que se tenha todas essas funções. E aí, o produtor executivo, especificamente na Bahia, porque, se a gente não tem um sistema completo no Sudeste que tem acesso a mais grana, aqui é mais difícil ainda. Então, nesse modelo industrial que a gente reproduz aqui, o modelo americano de produção de cinema, tem a figura do produtor, que é muitas vezes o dono do filme, que vai gerenciar tudo, contratar muitas vezes o roteirista, enfim, uma figura ligada aos estúdios. Aí você tem um produtor executivo como um técnico que vai pensar o projeto junto com o diretor e com o produtor, estrategicamente e artisticamente, mais até estrategicamente. Como a gente não tem aqui essa figura do produtor, a gente concorre a editais, a financiamento; normalmente é o próprio diretor junto com uma produtora, uma pessoa jurídica que vai concorrer ao financiamento. No meu caso especificamente, que comecei a trabalhar não sendo dona de produtora, esse papel da produtora executiva é uma incógnita, porque ele acaba funcionando como esse papel do produtor, que vai gerenciar o projeto, e aí nesse caso, o trabalho não termina quando termina a finalização, que é o que acontece com os técnicos. Os técnicos de filmagem, quando termina a filmagem, adeus. Depois, os de montagem, finalização e tal. Há uma confusão e eu tive que descobrir isso, entender como eu me colocaria profissionalmente, porque por essa confusão, o trabalho não termina nunca e você fica ligada a um projeto, junto com um diretor e fica meio como um autor do projeto durante muito tempo. Então fica essa confusão, o produtor executivo fica meio como um produtor, essa instância que gerencia o projeto inteiro e que se relaciona com o diretor de um lugar privilegiado, porque não é subordinado ao diretor, ele tem autonomia pra estabelecer algumas direções. E tem a parte técnica, que é administração, contratação de equipe. E aí, eu especificamente, tenho trabalhado mais voltada pra parte artística, que é o que me interessa mais. Mais do que pensar a composição do projeto do ponto de vista econômico, me interessa discutir com o diretor e pensar do ponto de vista artístico.

Qual o caminho desse filme, qual a natureza dele, onde ele vai encontrar, desde financiamento, porque não é todo financiamento que dá pra fazer qualquer filme, aos parceiros, atores, etc. Então é meio que um híbrido.

Quais empresas realizam editais?

Basicamente todas são de dinheiro público. Hoje em dia, o financiamento de cinema no país, quase a totalidade. São empresas estatais. Com a criação do Fundo Setorial, várias iniciativas de financiamento convergiram pra lá. Um grande fundo nacional que vai ser realizado através do sistema de mercado financeiro. Aí tem o banco BRDE, que é o intermediário que faz a gestão financeira desse fundo. Então muita coisa convergiu pra lá. Hoje em dia quem concentra a maior parte dos fundos pra produção é o Fundo Setorial. Além disso, a gente tem a Petrobrás, que tá há 1 ano ou 2 sem realizar edital. Os editais começaram no governo do PT, foi regular por um tempo, mas aí parou. Aí a Petrobrás, com um programa enorme de apoio à cultura, ainda privilegia obras que se voltem pro mercado, porque ao contrário dos editais estaduais, esse modelo quer forçar a ida da produção pra um meio mais profissional, que na verdade significa comercial, dentro de um sistema econômico em que os filmes consigam ser vistos, então a Petrobrás financia, desde produção de filme a festival, num pensamento de uma cadeia mesmo. Mas ela também possibilita filmes autorais. Aí tem o BNDES, que tem edital, vale checar a regularidade nos últimos anos, um edital de produção de cinema, mas eles tem um foco muito mais específico para produções comerciais. Ele prevê retorno financeiro. E aí os projetos que tem um alcance maior, um suporte da Globo Filmes e uma estrutura de divulgação, por exemplo, eles têm mais chance.

Como é o processo de inscrição nos editais?

Em geral, eu, como produtora executiva tento pensar na natureza do projeto, porque cada projeto tem um caminho. Não adianta você tentar colocar o mesmo projeto em todos os editais. Claro que, como a gente tem poucas opções, a gente acaba tendo que colocar em todos os editais, mas a gente sempre atenta pras especificidades de cada projeto. Uma coisa que é importante pontuar, é que há alguns anos, com a internacionalização de festivais, começou a existir uma nova forma de financiamento, que é a coprodução. É um tipo de organização que é feita entre os

países. Existe toda uma legislação que dá suporte. Mas aí tem uma série de formas de concorrer a um financiamento fora do Brasil. Através de uma rede que começa com os festivais internacionais, que tem projeto para desenvolvimento de projetos, aí vamos supor que você tem um roteiro que você quer desenvolver, você pode submeter a um fundo holandês que recebe argumentos e se ele aprovar, você recebe uma verba, tipo 20 mil dólares, porque é só pra desenvolvimento, e aí você vai desenvolver aquele projeto. Aí, a partir do momento que isso acontece, você já tem uma marca importante associada a ele, que é um júri do festival holandês tal que aprovou o seu projeto. Essa é uma possibilidade que existe. Enfim, você tem um projeto, é importante você entender a natureza dele e estrategicamente, quais as melhores formas de você buscar financiamento. Porque as vezes tem projetos que já estão bem avançados e você pode concorrer a um edital que vai dar um dinheiro em 6 meses e você pode começar a produzir. Se não for o caso, e o projeto tiver bem no início, você entra num edital de desenvolvimento, pra amadurecer e conseguir chegar num lugar de roteiro. Mas, pensando em linguagem, tem uma coisa que eu pessoalmente acho complicada nessa forma de financiamento ser através de edital de dinheiro público, é que você acaba sendo forçado a planificar absolutamente tudo. Então isso gera um tipo de pensamento a respeito do filme, da forma como as coisas vão se dar. Falando pela minha experiência, eu não acho que nem seja a questão estatal, mas sim o modo de pensamento da produção. Da maneira como ele tem sido pensado no Brasil, porque tem até várias iniciativas que são privadas, pequenos fóruns de desenvolvimento de projeto, que já tem como modelo essa forma de planificação que vai resultar num enquadramento do pensamento a respeito do projeto. Porque claro que, quando você roteiriza e você vai filmar, você pode abandonar aquilo ali. Mas é muito mais difícil que você abandone, a partir do momento em que você tem que projetar no caso dos filmes, até no orçamento, a unidade mínima das coisas que você tem que gastar, isso não te dá liberdade pro improvisado. Essa planificação, essa liberdade de se enquadrar em edital, em leis, porque aí tem toda uma regulamentação, que é fiscalização, prestação de contas. Se você disse, por exemplo, que vai comprar um Samsung 10cm, modelo tal, você tem que comprar aquele modelo, porque a forma de você comprovar que tudo foi idôneo. Isso, em relação ao orçamento. E aqui, no caso, no Fundo de Cultura da Bahia, é o mais terrível de todos. É o mais exigente em relação a essa execução, porque a Ancine ainda tem uma margem de colocar, porque todo

mundo sabe que, numa produção artística, ela vai envolver uma mudança de planos, um imprevisto, ela não é uma coisa programada como é na construção civil, que tem um projeto certo que se segue daquela forma até o fim, então aí você tem essa parte orçamentária que você tem que prever absolutamente tudo e isso é uma espécie de prisão, mas antes disso ainda tem a parte artística, conceitual do projeto. Você vai desenvolver uma série de planificações com um foco de venda, porque num edital, você tá concorrendo, você tem que seduzir aquele júri. É uma forma de pensar um projeto através da ótica da venda, o que é positivo, mas ser exclusivamente isso, eu acho que deixa de fora uma capacidade de invenção, de experimentação do cinema, que enfim, você muito pouco hoje em dia no Brasil. Hoje em dia, por exemplo, tem muitos laboratórios de desenvolvimento de roteiro, e uma coisa que eu particularmente acho péssima e que tá super na moda agora é o pitching. Na Europa, nos EUA, o pitching existia no mercado de venda, você tem seu filme pronto e aí você faz o pitching pra apresentar o projeto pronto. Você tem um produto e você vai vender. O pitching foi sendo trazido pras etapas de venda dos editais, então, numa eliminatória, quando tinha uma dúvida, fazia um pitching pra você vender o projeto. Só que, hoje em dia, tão fazendo pitching até no desenvolvimento de roteiro. Então, você está desenvolvendo a ideia, e você tem que criar sobre aquela ideia um pensamento de venda. Eu acho isso complicado. Pessoalmente eu não gosto disso. Em muitos projetos meus, eu penso nisso antes de mandar, porque acho que isso é algo muito subjetivo, a forma de como você começa a compreender o processo, já que você tem que vender ele, não é como uma chave, que você liga e desliga, tipo “ah, agora eu vou criar”. Por causa disso, a linguagem dos filmes vão caminhando para um caminho em que seja mais fácil ser aceito.

Então existem essas estratégias em editais para deixar o filme mais palatável para o júri?

Sim, é um concurso. Mas sim, respondendo a última pergunta, nós temos os editais federais, os editais estaduais, e em alguns casos, os editais municipais, e aí, isso que eu te falei de pensar a natureza do projeto é uma coisa importante, mas nem sempre dá, e aí você coloca o projeto em todos os editais. E aí, muitas vezes essa lógica de venda do projeto, ela passa a ser mais importante do que aspectos do projeto que “não vão interessar”. Em *Tropykaos*, eu e Daniel passamos bastante por

isso, porque no filme, o personagem principal era usuário de crack e várias vezes diziam “ah, vocês tem que tirar isso”, “vocês não podem colocar isso”, “crack é uma coisa muito barra pesada” e a gente dizia assim: “a gente quer colocar a droga sendo usada pela classe média, porque também existe, também acontece, socialmente é uma degradação”. Mas era assim, falar do crack sem falar que era uma desgraça social, não pode. Então a gente foi “limpando” o crack. Tô dando um exemplo mais recente, mas em muitos aspectos, isso acontece. Se você pensar que você, em muitos processos de desenvolvimento, você tem que produzir material gráfico. Material gráfico é um pensamento estético. Então você desenvolve aquilo lá quando nem tá claro pra você como isso vai aparecer no filme. Isso deveria acontecer após a finalização do filme, quando você já tem clareza do que você tem na mão. Aí, quando você desenvolve um material gráfico desenvolvendo um roteiro, de alguma maneira você se apega também àquele referencial estético que você construiu ali, mas não necessariamente ele é o que dialoga com o lugar pra onde o processo do filme vai levar. Eu acho que não se trata do dinheiro ser do estado, mas por ser regulado por legislações e tal, por um lado, os editais e por outro, o mercado, que são esses fundos que financiam ligados a festivais, e que aí o mercado europeu e americano só tratam do ponto de vista do mercado, a gente tá entre duas maneiras de planejar o filme. Com tanta minúcia, num estado tão anterior, tão primitivo da ideia. Aí sim, eu acho que essa necessidade de planificação muito extensiva, ela vai gerar uma falta de liberdade de pensar o projeto.

Como é a questão da coprodução no cinema baiano?

Aqui em Salvador é mais complicado porque primeiro, a gente tem um número muito pequeno de produtoras com status de produção que consiga concorrer nos editais de coprodução internacional. Capital de giro, por exemplo. A gente começa a ter uma estruturação empresarial de produtora quando começam a haver os editais em 2002. Antes eram 2, 3 produtoras. Aí sim, começa a haver uma galera mais jovem que começa a chegar, começa a abrir produtora, então essa é uma dificuldade: ter empresas que estejam num fluxo de poder concorrer a isso aqui em Salvador. Essas coisas dos fundos internacionais, *Tropykaos* ganhou um prêmio internacional, que é o Ibermedia, um fundo ibero-americano, e ele já indica uma possibilidade de coprodução. Aí você tem que ter todo um investimento, e aí eu acho que o filme tem

que ter uma vocação pra isso. Bernard Attal, por exemplo, é estrangeiro, inclusive ligado a ramos empresariais de fora, então é muito natural pra ele pensar essa troca. Muitas vezes para um projeto de primeiro filme, um projeto independente, você vai mobilizar recursos nos dois países. Walter Lima também fez coprodução num projeto chileno, em que ele foi o coprodutor brasileiro. Enfim, é uma estrutura em que você tem que estar em condições de dar conta, e principalmente, se você vai fazer uma parceria fora do país, é interessante que o filme, de alguma maneira, ele interesse a esse outro mercado, porque a ideia é que seja distribuído lá também. Então, eu acho que seria uma evolução do mercado. Ainda não acontece muito, mas porque a gente tá evoluindo ainda.

Mas onde a coprodução entra no projeto? Na pós-produção?

Pode entrar no início do filme. Só pra te situar, esse prêmio de desenvolvimento de roteiro que o filme de Daniel Lisboa ganhou, foi o primeiro projeto na Bahia. Depois disso, não sei se alguém ganhou, mas sei que outras pessoas concorreram. Mas tudo foi muito recente. Mas enfim, a coprodução tem funcionado assim: hoje em dia, as pessoas têm buscado a coprodução o mais cedo possível pra poderem pensar juntas o projeto. Então pode ser na fase de desenvolvimento, na fase de produção... a legislação de coprodução em geral, exige que o dinheiro seja gasto nos dois países. Então, vamos supor que você tem uma produtora portuguesa que se associa ao projeto, você capta dinheiro lá e capta dinheiro aqui. A Ancine tem editais específicos pra coprodução. Dinheiro pra quem tem esse parceiro. Aí se você capta dinheiro lá e dinheiro aqui, você tem gastar dinheiro lá e dinheiro aqui. Aí depende do projeto: tem gente que filma em outro país, tem gente que finaliza em outro país, as vezes a exigência é que a equipe tenha um percentual de profissionais do outro país. Então você pode trazer atores ou profissionais técnicos do outro país. Então o filme precisa acontecer nos dois lugares.

Como foi a questão de *Tropykaos*?

Daniel Lisboa me procurou com esse projeto em 2008. Ele já tinha o projeto há mais tempo. Enfim, ele me apresentou o projeto pra eu produzir e aí a gente começou uma parceria. A primeira coisa que a gente concorreu foi a esse prêmio no Ibermedia e a gente ganhou. Foi importante pra gente fazer algumas pesquisas de

locação, estudo de personagem, que amadureceram a história. Era o primeiro longa de ficção de Daniel. Então a gente partiu pra captação de produção. Tinha aqui em Salvador uma expectativa muito grande de uma geração nova chegar nesse formato de longa-metragem. Tem várias lendas no cinema aqui da Bahia. E uma pessoa jovem, de 30 e poucos anos nunca tinha feito um filme. Cláudio Marques fez *Depois da Chuva*, ele é um pouco mais velho que Daniel. Ele ganhou um edital do MinC, que é um edital de baixo orçamento e fez o filme todo com esse edital. A gente tava captando para *Tropykaos* e aí a gente tava concorrendo aqui no edital do Fundo de Cultura e ganhamos. Já naquele momento a gente tava com uma ideia de não buscar um edital que desse o dinheiro todo pro filme. Mas sim de captar recursos em vários lugares. Porque, por exemplo, o edital do MinC era concorridíssimo. Então era uma forma de você conseguir viabilizar uma captação, dividindo o orçamento. E também você podendo dividir ele em etapas. E a gente concorreu aqui no edital da Funceb pedindo a verba pra produção do filme, que foi por volta de 800 mil reais. A gente ganhou, e no mesmo ano a gente concorreu na Petrobrás, pedindo dinheiro pra finalização e a gente ganhou também. Então, o filme foi feito com quase 1,3 milhão. No momento em que a gente ganhou, o Fundo de Cultura, ele tem um histórico de atrasos de pagamento muito complicado. A gente conseguiu que os editais fossem realizados anualmente, mas acabou virando uma espécie de factóide. Lançava os editais, mas não tinha nem pago os do ano anterior. Então, estatisticamente eles estavam lançando vários editais, mas as pessoas não estavam recebendo. Isso era muito complicado. E se num projeto pequeno, você tem uma série de prejuízos se você não recebe a grana, num projeto grande o prejuízo é muito maior. Então a gente teve bastantes problemas porque o filme de Daniel tinha a especificidade de ser filmado no verão, em janeiro porque era o alto verão, por conta da história. Enfim, a gente ganhou e o dinheiro tinha que sair até um mês depois da assinatura do contrato, e ele saiu 9 meses depois. Isso significou a gente adiar o filme mais de um ano, porque aí a gente tava no meio do ano e não tinha como filmar no período de chuva e passou pro verão seguinte. Foram muitos prejuízos: perdemos a equipe técnica, pessoas que já estavam ligadas ao projeto, como assistente de direção, que é uma função muito específica que também pode ser muito importante na parte criativa, dependendo do perfil do assistente, enfim, perdemos um grande assistente, perdemos diretor de fotografia... enfim, foi uma série de prejuízos que a gente teve que ir reestruturando o filme até estar pronto pra

filmar. A gente tinha um desejo muito grande, eu particularmente como produtora, propus a Daniel que conseguisse fugir ao máximo desse grande modelo de produção de ficção com uma grande equipe, setorizando as funções. A gente quis construir esse filme de outra maneira. Acho que a gente não conseguiu propor um modelo novo, muito em parte por conta desse prejuízo com a Funceb que a gente assumiu. Então a gente passou a ter que se preparar pra quando o dinheiro saísse, a gente se preparar pra filmar. Então não tinha como inventar uma coisa, se a gente não sabia nem se aquilo ia sair. Mas enfim, a gente conseguiu uma equipe bastante reduzida para um padrão de longa-metragem de ficção, o que foi muito bom, do ponto de vista da construção mais delicada, criativa. Porque em geral, um filme de longa metragem, ele toma uma proporção tão grande, que até os chefes de departamento, diretor de arte, técnico de som, as pessoas que, em tese, estão mais ligadas ao diretor e ao pensamento do filme, elas vão se afastando disso que tá na cabeça do diretor e vai cada uma fazendo o seu filme. É uma grande loucura pra juntar os filmes que todo mundo tá fazendo. É um desafio grande manter a equipe dentro da ideia que você quer passar. E o fato da gente ter uma equipe pequena, da gente desenvolver um modo de produção que era um pouco transversal. A produção se infiltrava em outros departamentos dando suporte. Então a gente conseguiu um modo de funcionamento. Enfim, a gente recebeu a primeira parcela, mas pra filmar, a gente precisava receber duas. Era uma condição do filme, até porque a gente ganhou um edital de produção. Então, em tese, todo o dinheiro que a gente iria ganhar, era pra produzir. Aí quando saiu a primeira parcela, eles queriam que a gente filmasse com metade do valor, depois de um ano. Então a equipe inteira se juntou pra viabilizar. Se não fosse isso, a gente não teria conseguido com a qualidade que o filme tem. Porque o filme tem uma qualidade visual, você vê que os recursos que a gente usou não foram recursos amadores. Mas é isso, depois de muito sofrimento, conseguimos finalizar a etapa de filmagem, aí entramos no período de montagem, que a gente recebeu o dinheiro da Petrobrás. E aí nós finalizamos e não tivemos problemas com os repasses da Petrobrás. Finalizamos, lançamos e agora estamos negociando a distribuição.

O modelo mais comum de conseguir distribuir um filme é com edital do Fundo Setorial?

Sim. A gente tem grandes distribuidoras ligadas aos estúdios, multinacionais. A gente tem a Globo Filmes, que também é uma grande empresa. E a gente tem algumas de médio porte e as pequenas distribuidoras. Eu não sei hoje, mas um dado importante que mostra a dificuldade de distribuição de um filme na Bahia é que não haviam distribuidoras no Nordeste. Na Bahia, ainda não existe nenhuma empresa distribuidora. Então o que acontece: você que os filmes de Pernambuco hoje chegaram num novo patamar, com a primeira geração de diretores de Pernambuco indo morar no Rio e em São Paulo, conseguindo através disso acordos com distribuidoras. Muito difícil você conseguir convencer uma distribuidora a passar um filme que não vai ter um investimento de mídia muito grande. Se você pensar, a cada filme que a Globo Filmes promove, em todas as novelas se fala do filme e em todos os programas. Fora trailer e todo o material de comunicação. Nenhuma das mídias ou pequenas produtoras bota dinheiro num filme. Não sei como são esses grandes estúdios. A Globo Filmes provavelmente coloca, inclusive mídia, mas eu não sei como são os contratos. Mas essa realidade de médio e pequeno porte, você tem que ter um financiamento. O Fundo Setorial tem uma linha de distribuição que virou a grande forma de distribuir filmes independentes no Brasil. Então, as distribuidoras concorrem no edital do Fundo Setorial, conseguem a grana e vão distribuir. E fora isso, os editais estaduais, que é o caso de *Tropykaos*. Imaginando que é natural que o filme tenha sido financiado a maior parte por aqui, seja financiado também pra distribuição. E aí, um pensamento meu e que todos os produtores deveriam ter, é que se a gente tá produzindo com recursos públicos, esse momento da distribuição, ele deve contemplar a sala de cinema, que é o circuito comercial, onde filme vai ter visibilidade, mas não só. O filme deveria ser pensado enquanto um agente de difusão cultural para os cineclubes, para as escolas públicas, que estão dentro da mesma lógica, a educação e a cultura sendo financiadas pelo governo. E ninguém pensa assim, não é uma coisa que se fale. Com *Tropykaos*, a gente não fez ainda, mas a ideia é fazer um projeto de distribuição nas salas de cinema, mas um projeto independente, alternativo de distribuição também, porque as pessoas que vão no cinema é menos que 1% da população.

Mas você acha que falta dinheiro?

Falta. Na Bahia, falta. Esse edital que saiu agora, eles conseguiram aumentar a verba, porque fizeram uma parceria com a Ancine, que vai colocar dinheiro também. Mas sempre faltou, sempre foi muito difícil edital de longa-metragem contemplar 1 longa-metragem, 4 curta-metragens. Hoje em dia tem uma variedade enorme de possibilidades, desde documentário, até a própria produção digital, ela tem mais liberdade econômica, se você tem um recurso técnico. Sempre faltou dinheiro, na Bahia especificamente, sempre faltou. Sempre foram muito poucos projetos aprovados. Nesse ano tá se comemorando porque, no ano passado, acho que foi 5 milhões e agora é 14 milhões. Se você fizer um comparativo com o edital de Pernambuco, você vai entender a diferença e vai entender porque lá tem uma variedade tão grande de projetos, não só de quantidade, mas de diversidade de projetos. Eles estão há muitos anos com mais de 10 milhões. Acho que quase 20 milhões, na verdade; anualmente, financiando o cinema

Entrevista com Thiago Rocha Leandro

Como é essa lei dos editais em Pernambuco que o Eduardo Campos sancionou?

O Funcultura é o fundo pernambucano de incentivo à cultura, é um mecanismo de fomento ao desenvolvimento da cultura do estado. Ele já existe há um bom tempo, há, mais ou menos, quinze anos. Ele funciona através de editais, que são lançados todo ano, pras mais diversas linguagens culturais. A partir de 2008, salvo engano, houve uma mudança. O Funcultura sempre trabalhou com editais gerais, ou seja, o mesmo edital pra todas as linguagens culturais: cinema, artesanato, teatro, dança, etc. Em 2008, houve a separação da linguagem audiovisual e a criação de um edital específico. Então, ficaram dois editais: um geral, pra todas as linguagens e um específico pro audiovisual. Com isso, você conseguiu avançar muito, garantindo um edital que contemplasse, desde a sua criação até o seu julgamento, todas as especificidades de uma linguagem, no caso, do audiovisual. Então, a gente conseguiu, através disso, induzir uma demanda, então, no momento em que você tem um edital específico da linguagem, você dá mais visibilidade para ela, aumenta a demanda e, no momento em que aumenta a demanda, você induz ao aumento do recurso, você consegue que o julgamento seja feito só por especialistas da mesma linguagem, que todas as regras como formulário de inscrição, processo de julgamento, defesa oral, sejam feitas pensando nas especificidades da linguagem audiovisual. Em paralelo a esse processo do edital próprio, você teve um aumento muito significativo do recurso. Então, o edital de audiovisual, o recurso destinado, saiu de um milhão e pouco, pra chegar a R\$ 11.500.000,00 (onze milhões e quinhentos mil reais), se tornando o maior edital de fomento direto do Brasil, só esse ano foi ultrapassado pelo Distrito Federal, então o de Pernambuco ficou em segundo. No DF, o edital de cinema chegou a R\$ 12.400.000,00 (doze milhões e quatrocentos mil reais) de recurso direto, fora o recurso da Ancine, que faz uma parceria para algumas categorias, como longa-metragem e série de televisão, eles fazem uma parceria que, pra cada 1 real que o estado investe, eles investem mais 1 ou 2 reais, a depender do estado que está participando. Mas de recurso direto do estado, o Funcultura é um dos maiores fundos de aporte direto, então nisso também é um investimento para além do simbólico, é um investimento muito concreto,

injetando no cinema pernambucano, e uma terceira característica bem importante foi um edital que contemplasse não só a produção de longa, por assim dizer, mas que contemplasse todas as etapas da linguagem cultural. Então, por exemplo, você, no edital de audiovisual, você tem apoio a cineclube, você tem apoio a pesquisa, a preservação de acervo, a curta, a estreantes, tem uma categoria que chama *Revelando os Pernambucos*, que é só para o interior do estado, pras pessoas produzirem audiovisual, você tem toda uma categoria de difusão, de festivais, de mostras, também apoiados pelo Fundo de Cultura. Então, isso reforça uma cadeia, você não fica só na produção de longa-metragem. Na questão da produção do longa, a gente consegue incentivar, tanto projetos de desenvolvimento de roteiro, quanto projeto de filmagem, a produção em si, quanto de finalização, de comercialização, complementação, projetos também de formação, como oficina de audiovisual, oficina de animação. Então, você consegue fazer com que isso funcione em ciclos. Um ano, o produtor vai estar fazendo um curta e um roteiro, no outro, com esse roteiro ele já consegue apresentar pra filmar mesmo, no outro ano consegue finalizar, lançar o filme, consegue fazer uma mostra. O desenvolvimento do cineclubismo tem um papel fundamental de valorização do cinema, de exibição, principalmente porque a gente sabe a dificuldade dos filmes nacionais circularem nas salas comerciais, então o cineclube cumpre o papel assim de difundir o filme que é feito na terra, então, a gente tem filme lá no cineclube que é feito lá na vela de uma jangada na beira da praia, um que é feito num beco no Recife Antigo, então você vai democratizando mesmo, recolocando o cinema na rua. E aí, com isso, com esse investimento do estado vão se revelando grandes produtores no cinema pernambucano, que conseguiram dar uma firmeza e uma identidade muito próprias e uma pegada aí de influenciar, porque você vai gerando um ciclo. Você vê os produtores fazendo os seus filmes e vai vendo que o edital funciona, que é um processo público mesmo, o julgamento é pela sociedade civil do Brasil inteiro, é técnico, as pessoas vão inscrevendo, a demanda vai aumentando, as coisas vão acontecendo, vão ganhando prêmio e vai despertando o interesse, o reencantamento pelo cinema de toda uma geração. Então, essa retomada que teve do audiovisual, parece que é muito claro, é muito perceptível, não só pelo setor de Pernambuco, mas por toda a galera do Brasil ligada à área.

E como está a situação agora no Distrito Federal?

Tô trabalhando fazendo o que eu fazia lá em Pernambuco, que é cuidar do Fundo de Cultura. O cargo é sub-secretário de fomento à cultura, que aqui se chama FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. O FAC é o mesmo princípio, é um mecanismo de fomento direto, aporte direto. A cultura se manifesta através de editais que são lançados anualmente, também já tem um específico de audiovisual. Esse ano o que a gente fez: a gente lançou o edital específico do audiovisual, mas aumentou ele, no volume de recursos, então a gente atingiu cerca de R\$ 12.500.000,00 (doze milhões e quinhentos mil reais), passando Pernambuco.

A Ancine ainda bota mais?

Sim, a Ancine bota mais 10 milhões, em média. Tanto aqui, quanto em Pernambuco, a Ancine bota mais ou menos 10 milhões. Então, em recursos diretos, o DF ultrapassa e se torna o maior edital de fomento direto do Brasil e trouxe essa inovação, o edital de audiovisual aqui também era voltado só pra produção de filmes, era longa e curta-metragem. A gente incluiu agora a difusão, o cineclubismo, que nunca tinha havido incentivo direto do FAC à cineclube, então a gente colocou dez vagas pra cineclubes e teve uma feliz surpresa de que há demanda. Também vai ter projetos de formação, de pesquisa, de difusão, mostra, festival; a gente incluiu tudo no mesmo edital, que inclusive, tá em fase de julgamento e a fase de mérito vai acontecer na semana que vem. A gente se inspirou muito no julgamento de Pernambuco e no julgamento da Ancine, de montar comissões específicas pra julgar o audiovisual com pessoas de todo o Brasil e vamos testar esse formato no DF na semana que vem. Vão vir pareceristas de todo o Brasil e aí, vai ter uma comissão para julgar curta, uma pra julgar longa, uma pra julgar difusão e a gente está com a expectativa muito boa pra esse resultado.