



ESTÉTICAS E MERCADO NO CINEMA BRASILEIRO INCENTIVADO

Miguel Serpa Pereira¹

RESUMO

O texto pretende discutir algumas questões estéticas e mercadológicas do cinema brasileiro recente, aqui conceituado, como um cinema incentivado por mecanismos de renúncia fiscal, e tenta identificar os modelos que tendem a ser hegemônicos. Para isso, aborda questões da estética cinematográfica e elege três duplas de filmes para concretizar a análise pretendida: *Cidade de Deus e Tropa de Elite*; *Olga e Dois Filhos de Francisco*; e *Amarelo manga e Cronicamente inviável*.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, estética, mercado e modelos de produção

1. Quanto ao objeto

Ao analisar as relações entre o cinema de Abbas Kiarostami e a paisagem camponesa, Youssef Ishaghpour evoca Schelling para conceituar o que entende por real na representação fotográfica e cinematográfica. A frase, por ele citada, se refere ao real como o “olhar que contempla” a paisagem. Assim, diz Ishaghpour, “a natureza não tem nada de ‘natural’: é uma função da cultura” (ISHAGHPOUR, 2007: 11). É nesse contexto que se colocam também a estética e as formas de produção de sentido da comunicação contemporânea. Significa dizer que não existe função de gratuidade em nenhum olhar sobre o mundo e as coisas. Portanto, qualquer produto de criação está inserido num campo interpretativo que já dá um determinado sentido ao mundo e às coisas. O objeto contém, em si, essa dupla inscrição: é natural e humano, ou, em outras palavras, cultural, pois jamais pode prescindir do sujeito que olha.

Selecionei seis filmes brasileiros dos últimos dez anos que podem ser classificados, grosso modo, em três categorias temáticas ou de gênero: violência, melodrama e experimental. Pretendo, a partir dessa escolha, discutir a estética, o sistema de produção e

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: serpa@puc-rio.br.

os resultados de mercado de três duplas de filmes que, nos últimos dez anos, se beneficiaram das leis de renúncia fiscal que hoje vigoram no cinema brasileiro. Não posso afirmar que eles se constituem em modelos que são repetidos em outras produções. Apenas que indicam linhas estéticas afinadas a um sistema de produção cada vez mais regrado e exigente no que tange à captação de recursos para produção, distribuição e exibição de filmes no Brasil.

Embora sejam filmes bastante diferentes uns dos outros, foram agrupados em duplas para que se possa verificar o que de mínimo comum pode ser percebido entre eles. Algumas observações dizem respeito a formas externas do processo e outras falam da linguagem, da estética e das estratégias narrativas empregadas por esses filmes. Quero, com isso, pensar este campo como um sistema que se estrutura e está pautando a produção brasileira da última década.

Para efeito da análise que desejo fazer, selecionei os filmes *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, de 2003, e *Tropa de elite*, de José Padilha, de 2007, abordando a temática da violência; *Olga*, de Jayme Monjardim, de 2004, e *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira, de 2005, caracterizados como melodramas; e *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, de 2000, e *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, de 2003, aqui categorizados como experimentais.

2. Quanto às estéticas

No que diz respeito à estética, uma das características que emerge, nesse grupo de filmes, é a sua relação com o chamado mundo real ou empírico de que falava Ishaghpour. Neste sentido, surge o conceito de estéticas do real. O termo é bastante impreciso, mas tem sido acolhido como próprio quando é referido aos filmes e produtos audiovisuais que pretendem narrar histórias que se inspiram na chamada vida cotidiana.

Observa-se na produção contemporânea do cinema brasileiro uma acentuada preocupação com os formatos de representação social identificados com o que se pode chamar de “mundo real”. Significa dizer que os filmes buscam uma estética que tem como modelos o cinema documentário e as fórmulas de dramaturgia da telenovela brasileira.

O pressuposto desta linha de pensamento é que um filme, seja ele qual for, apresenta sempre um modelo de construção imagética que, de algum modo, mimetiza o olhar da experiência empírica. No entanto, as formas de elaboração desse olhar, através da câmera, se diferenciam de filme para filme e de autor para autor. Por isso, não é possível estabelecer num único padrão ou critério que atenda a uma tal diversidade de procedimentos significativos.

A expressão modo de representação (BORDWELL: 1985 e BURCH: 1983) pode ser aqui entendida como uma possibilidade de exploração de algumas constantes estilísticas que, de certo modo, permitem esclarecer os procedimentos estéticos dos filmes e autores que serão analisados neste texto.

Por outro lado, as questões estéticas também apresentam dificuldades teóricas. São muitas as acepções que o termo pode conter. Segundo o AUMONT e MARIE em *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (Papirus, 2003), um campo diz respeito às relações entre o cinema e as outras artes como a música (Gance), a pintura (Bazin, Aumont, Bonitzer), o teatro (Pagnol). Neste caso, ressalta-se um aspecto particular do cinema: o ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade etc. Outro configura o que se chamou de o específico fílmico e abrange movimento, ponto de vista, seqüencialidade, montagem. Pode-se ainda acrescentar a possibilidade poética do cinema. Aumont e Marie destacam “a grande oposição entre poética realistas – o filme como transparência (Kracauer), ‘a língua escrita da realidade’ (Pasolini), o ‘cine-olho’ (Vertov) – e poéticas formalistas – ‘o cinema-linguagem’ (Eisenstein), a fotogenia (Epstein), o filme como grande forma (Burch) etc”. Por fim, alinham ainda o filme como “arte de massa, imposta pela indústria e pela técnica” (Panofsky).

Neste texto, o termo estética diz respeito aos procedimentos estilísticos que podem ser observados nos filmes escolhidos para a análise e às possibilidades de identificação de marcas formais comuns nesse conjunto de filmes. Trata-se de uma proposta que busca estabelecer diferenças entre autores e filmes a partir de um conjunto de procedimentos que também podem se mostrar assemelhados. O elemento central da hipótese é exatamente o mimetismo com a realidade empírica que, se supõe, estar presente nesse conjunto de filmes brasileiros contemporâneos, indicando uma tendência para uma representação focada nas estéticas do real.

Desde do primeiro cinema, a tensão entre o real e o ficcional está presente em todas as formulações práticas e teóricas da sétima arte. Se os primeiros filmes dos irmãos Lumière eram apenas registros de ações do cotidiano, tais como *A chegada do trem à estação* ou *A saída dos operários das usinas Lumière*, entre tantos outros, logo em seguida Georges Méliès inicia suas encenações preparadas para a câmera. O seu *Viagem à lua*, de 1902, pode ser considerado uma espécie de exemplo emblemático dessa elaboração do mundo para a câmera. Mais que uma fábula, o filme de Méliès é uma ficção-científica cheia de truques e malabarismos delirantes. Sua narrativa segue, rigorosamente, os ditames mais elementares desse tipo de relato. Assim, já nos primórdios do cinema aparecem dois regimes de representação que vão se tornando cada vez mais complexos e híbridos: o documentário e a ficção.

Esses dois modelos de expressão ganharam contornos mais elaborados na medida em que a própria tecnologia do cinema foi se desenvolvendo. Assim, por exemplo, pode-se dizer que até o aparecimento do som sincronizado, a pesquisa da estética cinematográfica centrava-se sobre a expressividade do corpo humano e dos espaços onde se passavam as histórias narradas. Não é por outro motivo, por exemplo, que a pintura e a arquitetura exerceram uma enorme influência sobre o expressionismo alemão. Da primeira buscou-se explorar as nuances do claro-escuro e da segunda ambientes menos simétricos e arredondados, só para citar duas possibilidades de criação voltadas para as tomadas da câmera. Além da imagem em si, sempre muito focada nos planos expressivos do rosto ou do corpo próximo à câmera, o texto complementava a ação dramática ou até entrava como seu componente imagético, e a música, tocada ao vivo durante a projeção do filme, sublinhava a atmosfera do drama narrado. Essas estratégias narrativas, de algum modo, determinavam as estéticas dos filmes que tomavam rumos diferenciados e inovadores quando eram criadas por artistas mais inspirados. A poética presente em inúmeros filmes mudos de Charles Chaplin está ancorada nesse tipo de procedimento estético em que o corpo e o gesto são os elementos que movem as emoções e o sentido dos dramas narrados. Talvez o ápice dessa estética do cinema mudo seja *A paixão de Joana d'Arc*, Carl Dreyer, de 1928, em que os primeiríssimos planos assumem um sentido quase metafísico.

Ainda durante o mudo, o documentário torna-se um gênero híbrido, pois deixa de ser um mero registro do mundo para contar histórias reais de uma cultura diferente da dos

grandes centros desenvolvidos da Europa e dos Estados Unidos. *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty, de 1922, inaugura uma estética documental que traz para a sua narrativa os procedimentos dramáticos dos filmes de ficção. Todas essas estratégias narrativas têm ainda uma relação parcial com a imagem “realista”, pois lhe falta ainda o som sincronizado.

A nova tecnologia do som abriu um imenso campo de pesquisas estéticas que se desenvolvem até hoje. No entanto, para o nosso campo de pesquisa o que nos interessa aqui é exatamente a discussão sobre o realismo no cinema na medida em que, tecnologicamente, nenhum obstáculo se coloca para a realização de um drama realista através do cinema.

De qualquer modo, só para nos situarmos num ponto de partida, o texto de André Bazin, *Ontologia da imagem fotográfica* é, seguramente, um elo entre o que se poderia chamar de imagem realista ou não, na pintura, e imagem fotográfica realista ou não, no cinema. Mais, contemporaneamente, Bill Nichols estudou a representação da realidade no cinema documentário. Essa questão da representação vem sendo discutida e muitos autores questionam até mesmo a possibilidade da representação em qualquer forma de expressão. Trata-se, sem dúvida, de um espaço teórico bastante controverso.

Essa forte presença de narrativas cinematográficas que conjugam a representação imagética e sonora com o mundo real tem uma ligação bastante forte com o desenvolvimento do cinema documentário e todas as suas formas de produção. Esse fato diz respeito também às facilidades tecnológicas e ao telejornalismo. Por outro lado, no caso brasileiro, a teledramaturgia mais contemporânea vem se ancorando num processo de criação que busca uma representação mais naturalista do mundo. Assim, nas duas formas mais utilizadas pelo audiovisual no Brasil, parece haver um certa convergência para uma estética do real.

Além disso, as novas tecnologias digitais estão também ampliando essas possibilidades de interferência na representação audiovisual, aproximando-a de um processo estético que, na segunda metade do século XIX, chamou-se de realismo, tanto na literatura quanto nas outras artes. A quebra dos paradigmas românticos se fez em quase todos os campos da arte, exceto na música que surgiu um pouco mais tarde. De certo modo, observa-se, neste novo século, e, obviamente, em outro contexto, algo semelhante ao que foi a revolução realista do romance francês no século XIX.

3. Quanto à análise dos filmes

Os seis filmes escolhidos apresentam diferentes maneiras de conceber suas expressões estéticas. *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* podem ser considerados os mais próximos na forma de relatar suas histórias. Ambos se baseiam em textos preexistentes. Têm um narrador principal e Bráulio Mantovani como um dos roteiristas. Alternam seqüências de intenso movimento e planos rapidíssimos com outras mais lentas e até de planos-sequência. Embora lidem com diversas histórias paralelas, ao estilo das telenovelas, buscam uma certa unidade narrativa através de procedimentos de ligação que ora estão na montagem, ora no texto off dos narradores principais – Buscapé, em *Cidade de Deus*, e Capitão Nascimento, em *Tropa de Elite* - ora ainda na própria elaboração dos planos que definem o ponto de vista dos relatos. Para exemplificar alguns desses procedimentos narrativos basta lembrar as seqüências iniciais dos dois filmes.

Cidade de Deus começa com a corrida atrás de uma galinha até o aparecimento do fotógrafo-narrador que acaba ficando entre a polícia e o bando de traficantes. Nesse ponto, o filme volta ao passado para contar a história da Cidade de Deus e a formação dos grupos do tráfico. Já *Tropa de elite* se inicia com um baile funk e um policial atirando num bandido, seguindo-se a confusão geral até a chegada das tropas do BOPE, quando a ação volta também ao passado, pelo capitão-narrador, para contar a história de sua corporação. Mesmo que narração seja completamente diferente do ponto de vista das ações, vale a pena reproduzir aqui parte dos textos iniciais de cada filme para se perceber as semelhanças de procedimentos expressivos.

Tropa de elite começa com o seguinte texto, narrado em off, por seu protagonista:

“A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes.... É burrice pensar que, numa cidade assim, os policiais vão subir a favela só para fazer valer a lei. Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer. O que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável. O tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência. Afinal, ninguém quer morrer à toa. A verdade é que a paz nessa cidade depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. A honestidade não faz parte do jogo. Quando um policial honesto sobe a favela, parceiro, geralmente, dá merda. No Rio de Janeiro quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite ou vai para a guerra. E, naquela noite, o Neto e o

Matias fizeram a mesma escolha que eu tinha feito dez anos antes. Eles foram para a guerra. O Neto e o Matias não tinham a menor chance de escapar sozinhos daquele tiroteio. Os policiais convencionais não são treinados para a guerra. Eu não sou um policial convencional. Eu sou do Bope, da tropa de elite da Polícia Militar. Na teoria a gente faz parte da Polícia Militar. Na prática, o Bope é outra polícia. O nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra numa favela. E a nossa farda não é azul, parceiro, é preta. O Bope foi criado para intervir quando a polícia convencional não consegue dar jeito, e, no Rio de Janeiro, isso acontece o tempo todo. Meu nome é capitão Nascimento. Eu chefiava a equipe Alfa do Bope. Eu estava naquela guerra faz tempo e estava começando a ficar cansado dela...”

Todo esse longo texto é entrecortado por imagens que, de certo modo, ilustram a fala do capitão, em off, ou se apresentam rápidas, a partir da confusão que se segue ao tiroteio inicial. Ações paralelas e sequenciais vão assim construindo a situação dramática até o aparecimento do capitão Nascimento na tela, quando o Bope assume as operações. Tudo isso funciona como um preâmbulo ao título e créditos do filme. No início, a música que se ouve é a do baile funk e o elenco principal aparece em cartelas de fundo preto e letras vermelhas. No momento em que aparece o título do filme, o que ouve é o chamado “hino do Bope” que até as crianças sabiam e cantavam quando a onda do filme tomou conta do Rio de Janeiro.

Na verdade, este início do filme já divide as diversas vozes que irão compor a narrativa. A primeira e a mais óbvia é a do capitão Nascimento. Mas também aparecem os traficantes, os policiais corruptos, os consumidores de drogas presentes no baile funk e os policiais “honestos”. Todos, de uma forma ou de outra, se apresentam como atores de um drama que se desloca no tempo e no espaço de acordo com as ações que fazem parte da narrativa. Assim, os dados centrais do relato cinematográfico já estão no jogo desde das primeiras imagens do filme. E mais, como em *Cidade de Deus*, a ação dramática que abre o filme se situa, cronologicamente, num tempo bem mais avançado da narração. Esse procedimento é uma estratégia bastante comum nos chamados “filmes de ação” que o cinema americano utiliza à exaustão ao longo da sua história. É também da tradição do cinema americano clássico, um narrador principal, em off, assumindo o papel de uma voz onipresente que, muitas vezes, engana as verdadeiras intenções do relato, pelo simples fato do poder que essa estratégia narrativa lhe confere. Mesmo em situações mais radicais, o poder narrativo nunca está, exclusivamente, nessa voz poderosa. No caso de *Tropa de elite*,

essas estratégias foram usadas numa dosagem bastante calculada, cujo efeito primeiro foi a leitura apressada de que o filme é uma defesa das atitudes de seu personagem central, quando, na verdade, não se reduz a isso, sob pena de jogarmos fora todas as outras vozes do filme, que, aliás, não são poucas. No mínimo, cinco núcleos narrativos estruturam o filme: o do capitão Nascimento, o da dupla dos policiais ditos honestos, o dos corruptos, o dos universitários, o dos moradores da favela e o dos traficantes. Em cada um desses espaços de dramaturgia, outras tramas interagem produzindo a teia de relacionamentos do filme. Ora uma aparece mais forte, ora outra. De qualquer modo, já na abertura do filme esses espaços são definidos de um modo bastante sintomático, com micro manifestações, como a do soldado da PM que se refere a “nada na carteira” para dizer que o Bope não ganha nada a mais para subir o morro.

No conjunto, essas ações, com frequência, são complementadas pela voz off do capitão Nascimento que entra na narrativa sem pedir licença. É lógico que esses comentários conduzem o sentido das cenas, mas não o fecham completamente. Outros pontos de vista se juntam a esses comentários, criando uma certa autonomia dramática. Em parte, o julgamento do capitão Nascimento é dele apenas e não se configura como a totalidade da narrativa. No cinema, as partes gozam sempre de alguma autonomia interpretativa.

O mesmo se pode dizer de *Cidade de Deus*. O narrador Buscapé faz o seu primeiro off, na abertura do filme, quando se vê entre os traficantes e a polícia. Neste caso, seu texto é uma espécie de chamada para o retorno no tempo. Quando a imagem congela, Buscapé diz: “*Uma fotografia podia mudar a minha vida. Mas, na Cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come. E sempre foi assim, desde que eu era criança...*”. A imagem de Buscapé, jovem-adolescente, entre a polícia e os traficantes se funde com a dele criança, como goleiro, entre as traves de um campo de futebol. A partir desse momento, as interferências desse narrador se parecem muito com as *Tropa de elite*. É curioso também um diálogo do início de *Cidade de Deus* que aproxima os dois filmes. Quando um garoto pergunta ao Buscapé o que ele quer ser quando crescer, e ele responde: “*Eu não sei não. Mas, eu não quero ser bandido, nem policial...porque eu tenho medo de tomar tiro*”.

O início desses dois filmes marca já alguns procedimentos estéticos predominantes como, por exemplo, a câmera em constante movimento como se fosse um documentário

jornalístico. A própria narração em off é também uma estratégia muito comum nos documentários. Mas, na atual fase da pesquisa, interessa apenas marcar alguns indícios da presença das estéticas do real nesses filmes, não importa de que gêneros ou estilos.

Se esses dois filmes buscam uma representação cinematográfica à maneira dos relatos fundados na crônica jornalística, isto é, a partir de vivências que podem ser identificadas com o “mundo real”, os melodramas *Olga*, de Jayme Monjardim, e *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira, buscam reconstituir histórias de vida que, de algum modo, se tornam exemplares para o grande público. O acento melodramático passa pela estética da telenovela e um certo heroísmo presente no sacrifício e na determinação dos personagens centrais dos dois filmes. Enquanto a dupla sertaneja de *Dois filhos de Francisco* tem seu talento reconhecido, depois das mais diferentes peripécias do pai no sentido de tornar os filhos conhecidos, *Olga*, militante alemã, cumpre, no Brasil, uma tarefa partidária a serviço da causa do comunismo internacional. O sentido melodramático e novelesco das narrativas dos dois filmes é bastante evidente. Mas, enquanto o filme de Monjardim acentua o romance entre Olga Benário e Luiz Carlos Prestes, deixando em plano secundário a questão política, o de Breno Silveira sublinha a saga da formação da dupla sertaneja e os resultados de sucesso alcançados pela determinação paterna. As viradas melodramáticas do enredo dos dois filmes não deixam dúvidas quanto à filiação estética que os inspira.

Esse modelo da dramaturgia televisiva mostrou-se eficiente no que diz respeito à sua repercussão popular. Ambos os filmes obtiveram excelentes bilheterias. Somaram mais de oito milhões de espectadores, uma audiência invejável para qualquer produção, seja ela nacional ou estrangeira. Portanto, do ponto de vista narrativo e estético, esse modelo desponta com alguma clareza para os cineastas e produtores que se interessam por um produto que deseje boa aceitação do mercado.

O mesmo já não se pode dizer de *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, e *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi. São dois filmes de invenção, sem compromissos mercadológicos. Esses é que fazem avançar a linguagem e a estética do cinema. Por isso, os chamei de experimentais, embora reconhecendo que esse conceito é bastante ambíguo.

Amarelo manga não conta uma história no sentido da construção de uma progressão dramática tradicional. Narra, na verdade, várias histórias paralelas que se entrecruzam por seus personagens viverem em espaços localizados na mesma cidade, Recife. São

basicamente duas locações, um bar popular e um hotel decadente. Nesses lugares de passagem se passa a maior parte do filme. Em cada um, uma figura central atrai as demais personagens. Um terceiro espaço, o matadouro, abriga o personagem do açougueiro, que se relaciona, por profissão, com os outros. Personagens outros assumem um certo destaque na narrativa, mas têm uma participação menor nas tramas que o filme desenvolve.

Já *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, assume um outro ritual narrativo. Em vez dos personagens populares do filme de Cláudio Assis, assiste-se a uma espécie de purgação da consciência burguesa diante do malestar que a realidade social e política provoca em seus personagens. O sentido de família e as relações entre pessoas sofisticadas e bem pensantes entram em contradição com suas próprias frustrações, gerando agressões e rompantes que, aparentemente, não têm fundamento lógico. Assim, o sentido mais presente na narrativa de Sérgio Bianchi é a provocação, o raciocínio à deriva e as emoções à flor da pele. Em paralelo ao que acontece numa metrópole como São Paulo, um estranho personagem percorre o país para extrair denúncias sobre a precariedade das condições de vida dos brasileiros mais pobres. Parece assim opor dois mundos inconciliáveis, sem diálogo, partidos para sempre, ou inviáveis, como diz o título do filme. É essa dualidade assimétrica que se constitui no centro de uma provocação à consciência do espectador que se vê também participante desse drama nacional da inviabilidade.

Enquanto Cláudio Assis toma como referência a vida cotidiana, vista sob o ângulo das paixões populares e nisto busca um enfrentamento com o mundo real, através de uma estética kitsch, Sérgio Bianchi formaliza as relações humanas para extraí-las a sua infâmia e sordidez, no sofisticado tom de ações dramaticamente denunciadoras desse mesmo estado de coisas. Bianchi realiza um cinema de revolta e provocação. Daí resulta o sentimento de insatisfação e de indagação. Com essas marcas, os cineastas, cada um a seu modo, não se acomodam aos modelos do mercado. No entanto, como todos, buscam seu legítimo espaço de produção nesse mesmo mercado.

4. Quanto aos formatos, mercado e modelos

Na tentativa de caracterizar três duplas de filmes como modelos do cinema incentivado brasileiro, pode-se pensar agora numa espécie de definição de formatos e nos

resultados de mercado. Como primeiro dado, apresento abaixo uma tabela com informações sobre recursos captados, público e renda.

Filme	Recursos Federais Captados (R\$)	Público	Renda (R\$)
Cidade de Deus	7.584.935,00	3.370.871	19.066.087,00
Tropa de Elite	6.214.000,00	2.397.843	20.257.730,00
Olga	6.649.216,00	3.078.030	20.375.397,00
Dois Filhos de Francisco	5.746.000,00	5.319.677	36.728.278,00
Cronicamente Inviável	1.206.677,00	69.443	378.287,00
Amarelo Manga	400.768,00	129.021	769.750,00

Fonte público: Database Filme B 2006

Não resta a menor dúvida que essa relação apresenta alguns critérios que tendem a criar uma certa hegemonia num quadro de um cinema incentivado como nosso. Tanto o cinema de ação como o melodrama ganham um espaço de mercado bastante eloqüente. E a tendência dos órgãos que definem essa política é se orientarem por esses modelos que deram certo do ponto de vista do mercado. Estaríamos saindo assim do modelo do cinema de autor para o do produtor. A produção torna-se assim a alma da criação. São controles mais fáceis de se manipular, pois além dos dados objetivos dos projetos, têm os resultados da comercialização.

Na tabela acima, o único filme que tem um resultado inferior aos recursos captados é *Cronicamente inviável*, pois, *Amarelo Manga*, por ter captado bem menos que todos os outros, chegou a um equilíbrio de contas muito salutar. É claro que por ser um filme do Nordeste teve certamente mais dificuldades de integralizar um orçamento que certamente foi muito maior do que o que foi captado pelas leis de incentivo. De qualquer modo, pelos resultados apresentados na tabela acima, é um modelo de características viáveis até mesmo para as regras do sistema mercadológico. Significa dizer que esse espaço deve também ser garantido por essas formas de incentivo à produção cinematográfica brasileira.

Fica também evidente que o roteiro ganha um papel central na produção incentivada, assim como o seu controle e planejamento. Estamos operando agora o modelo hollywoodiano que deu certo nos anos 30 e 40. Foco no produtor ou produtora e sua

história de sucesso. Mas, mais do que isso, os roteiros têm a função de preparar o orçamento e planejar a produção. Pasteuriza-se a linguagem. Acontece, porém, que, como na velha Hollywood, esse sistema também produz fracassos. Evitei citá-los, neste texto, apenas para tentar estabelecer duas linhas de raciocínio. A primeira diz respeito aos formatos da dramaturgia televisiva que, no caso brasileiro, deu certo, mas restringiu a criatividade que, no campo do audiovisual, sempre esteve com o cinema. De certo modo, esse lugar está sendo em parte tomado por algumas experiências inovadoras do ponto de vista estético que estão vindo da televisão. Lembro aqui Luiz Fernando Carvalho que está tendo a chance de numa emissora comercial fazer experimentos de linguagem que dificilmente teriam guarida no sistema hegemônico do cinema brasileiro atual. A outra é a aproximação com o cinema documentário. É como se os procedimentos que na tradição desse cinema transpusessem para a ficção o valor ou a aura de “verdade” que esse filme ainda possuem para os espectadores. Ledo engano. Esse tema será desenvolvido na continuação da pesquisa. Queria, por ora, levantar algumas poucas questões que envolvem o que estou chamando de “estéticas do real”.

5. Conclusão

Não é propriamente uma conclusão. Quero apenas reafirmar a suspeita de que caminhamos, no cinema brasileiro atual, para uma indiferenciação da produção e a pasteurização da linguagem. A força da televisão está mostrando o seu poder e reelaborando as narrativas do nosso cinema. Nunca como agora, essa percepção se torna cada vez mais nítida, fazendo do cinema o que está se convencendo chamar de “audiovisual” que, naturalmente, vai migrar também para os novos modelos que a tecnologia digital vai produzir. Será o fim do cinema? Não creio, pois sua potência continua a desafiar a inteligências e sensibilidades.

6. Referências Bibliográficas

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus Editorial, 1984
- AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus Editora, 1995
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2003
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989
- BAZIN, André. *O Cinema, Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BOSCHI, Alberto. *Teorie del Cinema*. Roma: Carocci, 1998
- BURCH, Noel. *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra, 1987
- . *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- CASETTI, Francesco. *Teorias del Cine: 1945- 1990*. Madrid: Cátedra, 1994
- . *El Film y su Espectador*. Madrid: Cátedra, 1989
- CHARNEY, Leon e SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac y Naify, 2001
- CHATEAU, Dominique. *Cinéma et Philosophie*. Paris: Armand Clin, 2005
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- . *Cinema: Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- . *Conversações*. Lisboa: Fim de Século, 2003
- DUBOIS, Philppe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami: Le Réel, Face et Pile*. Paris: Circé, 2007
- KRACAUER, Siegfried. *Teoria del Cine: La Redención de la Realidad Física*. Barcelona: Paidós, 1989
- LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002
- MACEY, David. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books, 2001
- MÉREDIEU, Florence. *Arts et Nouvelles Technologies*. Paris: Larousse, 2005
- MONTANI, Pietro. *Fuori Campo: Studi sul Cinema e l'Estetica*. Urbino: QuattroVenti, 1993
- MOURÃO, Dora e LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Madrid: Paidós, 1997
- . *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus, 2005
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982

- PRYSTHON, Ângela (Org.). *Imagens da Cidade: Espaços Urbanos na Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006
- QUINTANA, Àgel. *Fábulas de lo Visible. El Cine como Criador de Realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003
- RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. V 1 e 2*. São Paulo: Senac, 2004
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994