

A indústria do cinema: Política de não saber ou do não fazer?

Alessandro José Oliveira¹

¹ Antropólogo, artista e produtor cultural. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (1999), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2004) com estudos sobre cultura popular (matriz afrobrasileira), atualmente, é doutor em Ciências Sociais (Unicamp) com pesquisa sobre pedofilia: abuso sexual de crianças. Atuou como assessor no Programa de Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares (ITCP/UNICAMP), com trabalhos em Economia Solidária voltados para a criação de uma associação de profissionais do sexo de Campinas e de uma cooperativa de portadores de HIV/AIDS. Tem especialização em gestão cultural (ItaúCultural 2013) e Pós Graduação em Produção Cultural – Senac- 2015. Produtor Cultural prefeitura de Itu – assessoria a Escola Municipal de Iniciação Artística Manolo Santoroltu, Assessoria a Centro de Artes e Esportes de Itu (CEU), assistente de produção dos filmes documentário Diário de Exus (2013/2015), Dança da Amizade (2015/2016). Produtor do grupo de teatro Pindorama-Unicamp. Docente ensino superior em antropologia social- Unip/Sorocaba. Pesquisas em Antropologia, Sexualidade, Cultura Popular.
e-mail: oliveira.alej@gmail.com

Resumo

Este trabalho toma como referência o caso do conjunto de equipamentos e infraestrutura de produção audiovisual conhecido como Polo Cinematográfico de Paulínia, com o objetivo de observar como a criação deste espaço colabora para a autonomia da produção cinematográfica. A proposta deste artigo é situar o Polo Cinematográfico de Paulínia no contexto maior da história da produção cinematográfica brasileira. Assim, parte-se de um longo passeio panorâmico por alguns aspectos da história da produção cinematográfica brasileira para observar como o jogo político e a produção cultural se relacionam com o cinema e inscrevem-se numa estrutura que desfavorece o desenvolvimento dessa e outras cadeias de produção cultural. A análise revela, de um lado, como alguns vícios são recorrentes, tanto na macroestrutura como na microestrutura política, econômica e cultural do nosso país; do outro lado, aponta como a incapacidade dos agentes públicos em criar mecanismos eficazes que permitam a continuidade dos projetos de interesse comum, desatrelando-as de suas posições políticas, funciona como cultura política extremamente recorrente no Brasil.

Palavras-chave: cinema, produção, política pública, Polo Cinematográfico

Abstract

This is a case study of the film production project known as Paulínia Cinematographic Pole. The objective is to observe how the creation of this space collaborates for the autonomy of the cinematographic production. The purpose of this article is to situate the Paulínia Cinematographic Pole in the larger context of the history of Brazilian cinematographic production. Thus, the departure point is to develop a panoramic view on some aspects of the history of the Brazilian cinematographic production to observe how the political game and the cultural production related to the cinema are inscribed in a structure that undermines the development of film industry and other chains of cultural production. The analysis reveals, on the one hand, how some vices are recurrent, in macro and micro-structures, in political, economic and cultural realms. On the other hand, it points to the inability of public agents to create effective mechanisms, something that functions as a recurrent structure in our country, which makes the continuity of projects of common interest unfeasible, disregarding them from their political positions.

Keywords: cinema, production, public policy, Cinematographic Pole, culture

Uma amarga história dos enlaces e desenlaces entre mercado e cultura

Segundo Randal Johnson (1993, p.31), na década de 1960, quando a produção cinematográfica brasileira começou a acontecer em larga escala, os equipamentos técnicos empregados na atividade já haviam sido consolidados, de forma que as indústrias cinematográficas estrangeiras acabaram dominando o cenário nacional e fomentando certas expectativas quanto à qualidade dos filmes - ou seja, o estrangeiro apresentou para nós o modelo que deveria ser seguido. O modo de fazer cinema estabelecido fora de nosso país se tornava um padrão no qual todos os filmes passavam a ser julgados. Johnson aponta, ainda, que um dos implicativos fundamentais deste processo foi o público brasileiro, que passou a julgar a produção nacional como inferior e, portanto, não merecedora de apoio. Tal constrangimento levou os cineastas brasileiros a considerar duas possibilidades: ou imitavam os filmes estrangeiros, ou criavam novos discursos fílmicos com base nos que eles percebiam como valores nacionais. Assim, criava-se a base do dilema estruturado entre ideologias opostas: “mercado versus cultura”.

Diante deste dilema, tanto os cineastas como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima – estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes) esforçaram-se para conciliar o lado comercial com o cultural. Os cineastas passaram a acalentar a criação de filmes que falassem ao povo brasileiro e que, ao mesmo tempo, fossem bem-sucedidos nas bilheterias. Já da parte da Embrafilme, o esforço foi no sentido de implantar programas para a produção de filmes culturais e documentais, e distribuí-los via cota em tela para a exibição nacional.

A Embrafilme também se preocupou em financiar novos diretores de filmes de pouco apelo às necessidades comerciais, como Glauber Rocha e Júlio Bressane. Contudo, ao financiar os independentes (cineastas com poucos recursos fílmicos e com forte apelo aos aspectos culturais e sociais, isto é, filmes menos comerciais), a Embrafilme também acabou por fortalecer um modelo de produção autoral ao invés de um modelo de grandes estúdios.

Na década de 70, algumas companhias produtoras com capacidade média haviam conquistado força e poder dentro da Embrafilme, e pressionaram-na para adotar uma postura mais empresarial, favorecendo os filmes de apelo comercial. O resultado dos embates fez com que a Embrafilme perdesse sua direção política. Por isso, apesar de ser expressiva na viabilidade de projetos relevantes (e apesar de ter contribuído decisivamente para que o cinema brasileiro fosse o mais importante da América Latina), sua política clientelista acabou por reduzir as possibilidades de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica autossustentável².

Enfim, na década de 80, a burocratização e os riscos de produção sem retorno (assumidos pelo Estado brasileiro) geraram vícios. O barateamento dos

custos de produção e a aceitação do público deixaram de ser pauta para os realizadores, e a preocupação com a criação de uma infraestrutura industrial foi relativamente favorecida em função do financiamento direto dos produtores, que exigiam uma transformação na relação entre cineastas e Estado. Era o período de crise do cinema brasileiro. Segundo Souza (1993, p. 57, apud MARSON, 2009, 21), a Folha de São Paulo realizou em 1988 uma pesquisa entre o público de cinema e apontou que 49% deste público achavam que o Estado não deveria financiar o cinema brasileiro. Contudo, conforme Marson (2009, 22-23):

O fim do modelo de produção cinematográfica da Embrafilme já era esperado no campo cinematográfico – fato totalmente inesperado foi a ausência de qualquer contraproposta de política cultural por parte do Estado. Havia indícios de que isso poderia acontecer quando Collor nomeou para secretário de Cultura o cineasta Ipojuca Pontes, notório opositor do modelo de financiamento cinematográfico praticado pela Embrafilme (Pontes, 1987) e também defensor da cultura como “problema de mercado”. Mas foi difícil para a classe cinematográfica acreditar que, depois da extinção da Embrafilme, nada fosse colocado em seu lugar, deixando o campo cinematográfico à deriva (...). A crise do final dos anos 80 deixou a classe cinematográfica brasileira desmoralizada, desorganizada e sem crédito junto à sociedade, e as primeiras reações ao desmonte das políticas culturais foram de espanto, inércia e apatia. O setor cinematográfico estava enfraquecido devido às lutas internas ocorridas no período da Embrafilme, impotente diante das acusações e críticas feitas pelas instâncias de legitimação (a imprensa principalmente) e sem o apoio do Estado. Neste momento de fragilidade, o setor não conseguiu reagir à política cinematográfica neoliberal de Collor, que previa que o cinema deveria sair da tutela do Estado e ficar nas mãos do mercado – mas este não se interessou por um cinema que não dava lucros, e cinema lucrativo, só em Hollywood ou em Mumbai.

Com a crise estabelecida os cineastas migraram para a televisão, para a publicidade ou buscam outras profissões. Ainda de acordo com Marson (idem, p. 29), o artigo “A crise do cinema brasileiro e o governo Collor”, de Jean-Claude Bernardet, aponta que o problema do cinema brasileiro não foi determinado somente pela crise da Embrafilme, mas pela postura dos próprios cineastas, sobretudo ao insistir num cinema de autor. Para Bernardet, a retomada ocorreria na medida em que os cineastas (e as políticas governamentais para o cinema) investissem num cinema de produtor. A diferença básica é que enquanto o cinema de autor se

²A questão central aqui é pensar a indústria do cinema se sustentando pela e na própria cadeia de produção, isto é, a partir do completo dado pela produção, distribuição e exibição.

aproximava mais do chamado “cinema-arte”, ou seja, trabalhava a linguagem cinematográfica de forma experimental, o cinema de produtor consideraria mais o tipo de público e o mercado.

Xavier (2011, p. 124) observa que a crise (e extinção) da Embrafilme, delineada durante o governo Collor, em 1990, começou a ser superada com a criação da Lei do Audiovisual, do governo Itamar Franco, em 1994, permitindo as condições necessárias para a retomada das produções cinematográficas brasileiras.

A primeira tentativa de retomada ocorreu quando uma comissão liderada pelo diretor do departamento da indústria e comércio do Ministério da Economia, Luiz Paulo Vellozo Lucas, tratou o cinema como *indústria do audiovisual*, isto é, dentro da lógica da indústria do entretenimento. Sua proposta era que o uso do dinheiro parado derivado da arrecadação das taxas de remessas de lucro dos filmes estrangeiros exibidos no Brasil e da extinta Embrafilme fosse usado para o financiamento de filmes brasileiros por meio de uma linha de crédito do BNDES, com juros subsidiados para a produção de cinema e vídeo (MARSON, 2009, p. 40-41). Ainda segundo Marson:

Os pedidos de financiamento dos cineastas deveriam vir acompanhados de “garantias” de pagamento, como estudos sobre a viabilidade do filme, possibilidade de êxito comercial etc. O chefe da comissão, Luiz Paulo Lucas, declarou ao Jornal do Brasil que: “É preciso não confundir política cultural com subsídios paternalistas para a indústria do entretenimento (CATANI, 1994: 98)”.

Ruy Solberg, o então secretário para o desenvolvimento do audiovisual no Ministério da Cultura, declarou ao jornal do Brasil que era a primeira vez que o cinema e o audiovisual tinham uma lei que permitiria que as atividades andassem com suas próprias pernas, independentes da tutela do Estado (idem, p. 58). A Lei do Audiovisual era uma regra que facultava às empresas o patrocínio das produções artísticas através da isenção fiscal de impostos e participação nos lucros.

Vemos aqui que, apesar de a declaração de Luiz Paulo Lucas apontar para o suposto fim do paternalismo do Estado, na verdade o Estado transferia para o mercado o poder de decidir quais projetos culturais deveriam se beneficiar do dinheiro público, conectando cineastas às grandes empresas - mas o subsídio financeiro continuava a ser gerado pelos cofres públicos via abatimento dos impostos da empresa apoiadora. Portanto, é preciso observar que a retomada não estabeleceu a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira, não houve uma proposta de autonomia e os cineastas tiveram apenas que se ajustar as regras do mercado – pois, segundo Xavier (2011), o cineasta passa atuar e expressar seu pensamento dentro dos parâmetros da economia política do cinema. Vejamos:

cada novo projeto [o cineasta] deve decidir o tema, a forma e o modo de inserção de seu filme no arco da produção. Se resolver atuar no



campo da comunicação em grande escala, será pressionado a adotar fórmulas já testadas e aceitas. Se optar por uma independência maior, seu filme será de “baixo orçamento” e estará inserido no circuito de “cinema arte”. Neste dilema, o que para uns é abertura, para outros é limite, seja de invenção estética, seja de alcance de público, e a história dos sucessos de mercado confirma a convergência das mídias como fator decisivo, como se vê pelo papel da Globo Filmes nos casos de cineastas muito diferentes, como Fernando Meirelles, Hector Babenco, Bruno Barreto, Andrucha Waddington e Breno Silveira. Em descompasso com esse setor mais visível, temos o amplo elenco de autores de distintas gerações que compõem uma dissidência feita de dramaturgias alternativas: Júlio Bressane, Paulo Cesar Saraceni, Carlos Reichenbach, Domingos de Oliveira, Murilo Salles, Ana Carolina, Ugo Giorgetti, Lúcia Murat, Beto Brant, Sérgio Bianchi, Karim Aïnouz, Cláudio Assis, Edgar Navarro, Rubens Rewald e José Eduardo Belmonte, entre outros. (XAVIER, 2011, p. 125-126)

Grosso modo, a relação entre cinema e a política cultural brasileira pode ser resumida da seguinte forma: um Estado que compromete recursos para o desenvolvimento do cinema (talvez por considerá-lo uma estratégia importante para a produção do imaginário e do capital simbólico da população), mas que, ao mesmo tempo, desloca o poder decisório para o mercado na expectativa (até agora malsucedida) de promover uma indústria cultural mais forte e autossustentável (será?). E, do ponto de vista do cineasta brasileiro, ocorre uma tradição que reforça a produção de obras autorais (cinema de arte) em detrimento do cinema “de mercado”. Obviamente, a expectativa do mercado é financiar os filmes que permitam maior visibilidade de suas marcas, e isso pode ser traduzido por investimentos na indústria do entretenimento ou no cinema que usem de linguagens bem-sucedidas³. Um Estado que investe em fragmentos da cadeia produtiva (ora na produção, ora na distribuição, e pouquíssimo na exibição e formação de público), que não pensa de forma sistêmica e que não enfrenta a concorrência estrangeira não promove a autonomia do cinema. Falar em autonomia, aqui, é pensar como a indústria do cinema pode ser alçada à condição de autossustentável sem depender do subsídio público. Contudo, a questão nevrálgica continua sendo a relação mercado *versus* cultura.

As relações entre o Estado, os cineastas e o mercado apontam que a

³ A fórmula do sucesso se delinea com a anexação do complexo cinematográfico à cadeia do audiovisual. A exemplo do filme *O auto da Compadecida*, a retórica da Rede Globo aponta para um modelo híbrido: a literatura vira filme, o filme vira seriado, e este encontro torna os livros rentáveis [vendáveis], ao mesmo tempo que os conteúdos audiovisuais têm a rentabilidade do espetáculo.

questão da institucionalização da cultura passa desde sua mais remota origem por dois grandes vetores: de um lado, o Estado finge estimular a formação de uma indústria cultural autossuficiente, com uma política que corresponde à perspectiva de cineastas filiados às concepções comuns de entretenimento (ganhando facilmente a adesão do mercado) - em síntese, um vetor que se conecta à sociedade do espetáculo e do consumo. Do outro lado, temos também um Estado que subsidia a produção cinematográfica que corresponde ao cinema autoral (cinema experimental, cinema de arte), tido como pouco atrativo para o mercado.

Cabe esclarecer que estes dois vetores não se configuram completamente alinhados. Xavier considera, por exemplo, que alguns cineastas (como Guel Arraes e Jorge Furtado), ao se verem enlaçados com uma política que compromete a produção cinematográfica com o mercado, conduziram suas criações por uma linguagem televisiva⁴, mas nem por isso se submeteram a uma espécie de entreguismo completo. Para Xavier (2011, p. 132), ocorria o cinema possível, isto é, uma produção teatralizada. Neste cinema, o cineasta responde à sociedade do espetáculo espetacularizando metaforicamente a própria relação estabelecida, aflora o cinema que põe em foco a violência social e o grande teatro da mídia. Portanto, nos anos 90, o mal-estar protagoniza a cena como uma espécie de resposta provocativa.

Todavia, e apesar de diferentes leituras da crítica especializada⁵, o fato é que a política cultural do Estado, quando voltada para o cinema, permitiu a viabilidade da produção e estabeleceu uma espécie de reconfiguração estética. Contudo, o deslocamento das decisões a respeito do financiamento dos filmes para o mercado gerou novos dilemas entre a sétima arte e sua possível independência econômica deste setor com relação ao poder público.

Um dos dilemas que acompanharam a (des)institucionalização apareceu

⁴ Enquanto no modelo americano o cinema se integra à TV (as estrelas saem do cinema para a TV, tendo como princípio o entretenimento), no Brasil a TV se integra ao cinema com dificuldade, pois o cinema tem como princípio a arte.

⁵ Esta "forma de conceber o jogo de poder dentro do qual os produtores de imagem estão inseridos" (XAVIER, 2011, p. 132) é apontada pela pesquisadora Ivana Bentes como "cosmética da fome" (*apud* MARSON 2009, p. 110), em que os novos filmes retomariam os temas do Cinema Novo para fazer uma estética "internacional popular", na qual o tema local se prefigura com uma estética internacional. Para ela, ocorre uma globalização do cinema, a exigência de uma linguagem mais palatável ao gosto já consagrado pela televisão e pela publicidade. Já Marson (2009, p. 149) considera que ocorre uma retomada do tema da identidade nacional proposta pelo Cinema Novo "como uma espécie de moeda de troca internacional". No entanto, este "cinema de exportação" que se aproxima da estética televisiva apresenta o popular como chave para a salvação da identidade nacional (por exemplo, o carnaval em *Orfeu*, de Carlos Diegues, 1999, e a redenção em *O auto da*

antes do cinema da retomada. Nos anos 90, o foco da questão girava em torno do que fazer com os fundos arrecadados com a extinção da Embrafilme. Neste período (meados de 1992), os cineastas se posicionaram e se mobilizaram frente à perspectiva de receberem novamente dinheiro do Estado para a produção cinematográfica. Segundo o artigo publicado no jornal Folha de São Paulo (*apud* MARSON, 2009, p. 47-48), o campo cinematográfico dividiu-se em dois grupos: o primeiro (formado pelo produtor Luiz Carlos Barreto, o cineasta Cacá Diegues e outros) defendia a privatização completa do cinema, com transferência dos recursos para as distribuidoras estrangeiras; o segundo grupo (Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane) defendia a transferência dos recursos para a Secretaria da Cultura. Nesta disputa de interesses, o grupo vencedor foi aquele que defendeu a transferência do dinheiro para a Secretaria da Cultura e sua posterior utilização para patrocinar a produção de filmes. Prevaleceu, assim, a concepção de cinema mais autoral, com a priorização da produção em detrimento da comercialização. No entanto, devido a toda a burocratização envolvida no processo de liberação dos recursos, o dinheiro da Embrafilme só foi liberado em 1993, quando foi utilizado na realização do primeiro Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, considerado por muitos o pontapé inicial do Cinema da Retomada.

Cabe apontar que Marson (*idem*, p. 48-49) vê como gargalo desse processo a desobrigação da exibição dos filmes em emissoras de televisão, com exceção das públicas (estratégia usada pelo cinema americano quando estava em crise). Um segundo gargalo foi a manutenção do cinema de autor em vez da produção. Portanto, o investimento na cadeia de produção cinematográfica continuou ficando de fora (sobretudo no que tange distribuição e exibição). Vale observar que, apesar da vitória do grupo que defendia a transferência dos recursos da Embrafilme para a Secretaria da Cultura, o cinema de entretenimento prevaleceu em detrimento do cinema de arte. Ou seja, esta relação se tornava complexa, passávamos a ter um cinema de autor voltado para o entretenimento. Neste contexto, a Rede Globo passava a atuar como principal indústria cultural, inclusive, estabelecendo poder e importância representativa nacional e internacionalmente. Seu investimento financeiro no cinema influencia consideravelmente o modelo de produção, sendo que o principal giro no processo permitiu a existência de um tipo de cinema “de autor” palatável à sociedade do espetáculo. Contraditoriamente, o cinema “de entretenimento” não se preocupou com o consumo, não se entendeu como mercadoria e o filme continuou a ser tratado como objeto cultural e não como

Compadecida, de Guel Arraes, 2000), mas dentro de uma ótica de salvação individual e não coletiva (Marson, 2009, p. 168). Caber-nos-ia perguntar: a adesão do cinema ao mercado ou a problematização da própria mídia devem ser entendidas como clamores à necessidade de se inventar?

produto de uma indústria. Forjava-se, portanto, um hibridismo (ou a ilusão de um hibridismo) entre mercado e cultura que apontava limites (e talvez avanços) para os defensores de uma destas vertentes em particular.

Neste processo, o que podemos observar é que, sobretudo, no jogo de forças entre mercado (cinema “de entretenimento”) e cultura (cinema “de arte”), ocorria uma desarticulação tanto da classe cinematográfica⁶ quanto das políticas públicas que passaram a bailar em prol de uma ou de outra vertente. O vício individualista fazia tanto cineastas como gestores públicos oscilarem em função de seus interesses particulares. Vemos aqui que não havia (e não há) coerência nas políticas públicas para a cultura no Brasil; aqui as políticas culturais oscilam em função dos interesses de quem está no comando e seus acordos com determinados aliados. Aliás, no nosso país, esse eterno “dançar conforme a música” é histórico⁷. Nosso “jeitinho brasileiro” (herança colonizadora) funciona como uma forma de favorecimento e de manutenção de um estado de coisas que, no caso da produção cultural, reforça o individualismo, as vantagens pessoais e, assim, perpetua uma falta de articulação (um investimento no sistema como um todo) que não permite desenvolver nem uma política em prol da institucionalização da arte, ou seja, sua atrelagem plena ao poder público, e nem uma política em prol da desinstitucionalização - tudo fica à deriva. No cinema da Retomada, os alinhamentos históricos ao grande capital permitiam certa sustentabilidade para o desenvolvimento de uma produção cinematográfica, atrelando esta à indústria do audiovisual, mas não permitiam a plena autonomia da cadeia (produção, distribuição, exibição), sobretudo no tocante à detenção do processo nas mãos de empresas nacionais

⁶ No período que foi da extinção da Embrafilme (1990) à Retomada (1992), quando se debatia o uso dos recursos da Embrafilme, a classe cinematográfica atraiu para o debate (e posteriormente, para o financiamento) os investimentos dos estados e municípios. Essa regionalização das produções refletia a própria desunião da classe cinematográfica.

⁷ Conforme se encontra na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000, p. 565): “...com o surgimento também de uma legislação de obrigatoriedade da exibição de filmes educativos (a começar pelo Decreto n. 21.240, de 1932), volta à cena o fenômeno da cavação. Pequenos produtores repentinamente se multiplicam país a fora, tudo para aproveitar a oportunidade oferecida por um dispositivo legal que garantia a exibição antecipada”. Um pouco mais adiante, encontramos: “O primeiro exemplo da tentativa da burguesia paulista para investir na criação de uma empresa produtora foi a Companhia Americana de filmes, fundada em 1937, por um grupo formado por fazendeiros, políticos e um jornalista (...). Graças à ajuda de políticos influentes, como o interventor Adhemar de Barros e Armando Salles de Oliveira, o Governo Federal financiou o projeto através da Caixa Econômica Federal. Trata-se do primeiro caso de participação governamental direta no financiamento de uma companhia cinematográfica, facilitada por interesses políticos e pelo contexto do desenvolvimentista do Estado Novo”.

concorrentes entre si, e um controle rigoroso do Estado sobre a exibição dos filmes estrangeiros. Mas, como observam Amancio e Bahia (2010, p. 116), “o mundo contemporâneo assiste a um inevitável processo de interdependência e complementaridade entre os meios que compõem o campo audiovisual”. Os autores sustentam a ocorrência de “um movimento não usual na formação e construção do campo audiovisual brasileiro, pautado pelo fenômeno da convergência e da narrativa transmidiática”. Ou seja, uma quebra nos discursos que desqualificavam a televisão em prol do cinema e um processo de cooperação complementar entre as diversas mídias que redesenham suas atuações no campo do audiovisual. Os implicativos da globalização e a atuação do mercado mundial do audiovisual convocam a presença firme do Estado na proteção dos bens simbólicos ligados à nação e à defesa da diversidade cultural, mas, paradoxalmente, o modelo híbrido aponta a fusão dos projetos autorais ao cinema de entretenimento.

Enfim, tudo leva a crer que nem cineastas e nem gestores públicos desejaram (nem desejam) construir uma indústria cultural autônoma para a produção cinematográfica (e nem qualquer outra). Ainda não amadurecemos o suficiente para alçar (e ousar) propor novos paradigmas. Da parte dos cineastas, a retomada permitia uma corrida pelos editais de financiamento de seus projetos pessoais. Da parte dos financiadores, a corrida pelo prestígio trazido pela associação de projetos culturais às suas marcas, gerando o marketing em torno da figura do grande patrocinador. Por fim, da parte dos políticos, isto é, dos gestores públicos, a busca se restringia a articular seus nomes aos projetos culturais em vista de votos em futuras eleições. E, assim, nosso cinema continua nadando à deriva dos interesses e conflitos.

A história se repete em outros lugares

De acordo com o IBGE (2009), a pequena cidade de Paulínia⁸, no interior do Estado de São Paulo, ocupa a 63ª posição dentre as cidades de maior PIB do Brasil (9% do PIB nacional, figurando também como a sétima cidade em termos de PIB per capita no país). A cidade também acumula a posição de 13ª no IDH (0,847) do Estado de São Paulo, encontrando-se acima da média nacional. Essas posições estão diretamente relacionadas com os investimentos da Petrobras, que, em 1972 instalou uma refinaria de petróleo na cidade (REPLAN), atraindo uma série de empresas do ramo petroquímico, como a Exxon, Transo, Shell e Rhodia.

Em 2005, os recursos financeiros decorrentes da arrecadação de impostos

⁸ Com população estimada em torno de 81.544 habitantes, situada a 25 km da cidade de Campinas (e a cerca de 110 quilômetros da capital), Paulínia é parte integrante da mesorregião de Campinas, uma das áreas mais ricas e com maiores investimentos do estado de São Paulo - e do Brasil.

do setor petroquímico permitiram ao prefeito Edson Moura (PMDB), no seu terceiro mandato⁹, investir no desenvolvimento da indústria audiovisual, criando o projeto Magia do Cinema (inspirado no projeto da cidade de Melbourne, na Austrália); e, posteriormente, criar linhas de financiamentos através de festivais e premiações para este setor, dando início ao chamado Polo Cinematográfico de Paulínia. De acordo com Gomes (2017, p. 95):

No dia 09/12/2008 o prefeito Edson Moura – PMDB firmou contrato de concessão assinado com a Concessionária Estúdios Paulínias Construção e Administração de Estúdios SPE Ltda., formada pelo conjunto das empresas: AC&F Serviços Técnicos Ltda., Quanta Centro de Produções Cinematográficas de São Paulo Ltda., Técnicas Eletro Mecânicas Telem S.A., Templum Desenvolvimento de Pessoas e Organizações Ltda.

A estrutura do Polo Cinematográfico de Paulínia contava com uma cidade cenográfica, escritórios temporários e cinco estúdios (três deles com 600m², um de 900m² e outro de 1.200m²).

No início, esse quadro institucional era composto pela Escola Magia do Cinema, isto é, um centro técnico-profissionalizante criado em parceria com o SENAC e dedicado à formação de quadros técnicos locais. Na escola, destacava-se o Paulínia *Stop Motion*, estúdio dedicado exclusivamente à produção de filmes de animação, que buscava oferecer técnicas de filmagem stop motion suportadas pelos recursos *LEGO Education*. Lá, crianças de 5 a 10 anos de idade, da rede municipal de ensino, participavam da criação de cenários. O projeto oferecia ainda uma estrutura curricular de formação inicial para habilitação profissional em Animação, Roteiro, Design e Produção Executiva para os alunos entre 11 e 15 anos.

A Escola Magia do Cinema também oferecia aos alunos de Paulínia e região cursos de nível técnico, profissionalizante e especialização; e buscava promover palestras, workshops e seminários abertos ao público em geral. Os alunos também podiam ainda participar como estagiários nas diversas produções audiovisuais selecionadas por uma série de leis municipais. A escola contava com uma área construída de 2000m², salas de aula equipadas com telas e projetores, um estúdio de áudio, um estúdio de vídeo, laboratórios de visagismo, edição, figurino, cenografia, informática, anfiteatro, biblioteca, DVDteca, sala de ensaio para atores e camarins.

Segundo o jornal Folha de São Paulo (2 de dezembro de 2012), o projeto incluía a criação de um parque temático: a “Disney Paulista”.

⁹ Primeiro mandato: 1993 a 1996 pelo PMDB; segundo mandato: 2001 a 2004 pelo PMDB; terceiro mandato: 2005 a 2008 pelo PMDB.

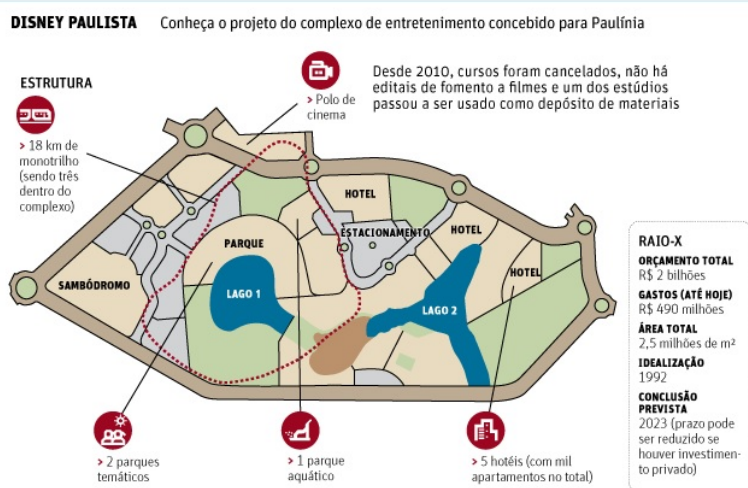


Figura 1: Projeto do complexo de entretenimento concebido para Paulínia. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1193983-apos-declinio-polo-cinematografico-de-paulinia-e-retomado.shtml>

O órgão gestor de todo esse empreendimento, a Paulínia *Film Commission* (membro da AFCI - Associação Internacional das *Film Comissions*) funcionava como articuladora dos cursos, estúdios, oficinas, escolas e museu¹⁰. Ela contava com um banco de dados de locações, figurantes e prestadores de serviço, e oferecia como estrutura e apoio motorhome, trailer, carros elétricos e escritórios temporários. Sua função era facilitar a interlocução entre produtores e setores governamentais na obtenção de autorizações, locações etc. Graças a todas essas iniciativas, o Projeto Paulínia Magia do Cinema constituiu um dos maiores investimentos nacionais em audiovisual, totalizando R\$ 550 milhões.



Figura 2: Vista aérea. Fonte: <http://produtores.tv.br/site/geral/paulinia-ja-e-principal-polo-de-producao-cinematografica-no-pais/>

¹⁰ Estava prevista a criação do Museu da Imaginação, que funcionaria como um Centro Nacional de Cinema, Rádio, Televisão e Mídias para preservação, educação e inspiração sobre as artes, técnica e talentos ligados à produção de imagens.



Figura 3: Estúdio. Fonte: <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2013/05/polo-de-cinema-de-paulinia-que-custou-r-490-milhoes-esta-parado.html>

O projeto foi disparado a partir da criação de festivais, também implicando na construção de um teatro nos moldes do *Kodak Theatre*¹¹, com capacidade para 1.350 pessoas (este teatro também é uma sala multiuso, que se transforma uma sala de cinema com projeção digital de 35 mm e tela de 15m x 6,5m).

Desde então, os principais objetivos do Festival Paulínia de Cinema e da Mostra Paulínia Magia do Cinema foram: formar plateias; homenagear nomes da indústria cinematográfica; revelar novos talentos e premiar os melhores profissionais da indústria. Durante o festival ocorriam sessões gratuitas da Mostra Magia do Cinema, encontros, cursos, seminários e Feiras de Audiovisual.

Ainda segundo Gomes (2017, p. 85), ao longo do processo de construção o empreendimento contou com o apoio de cinco leis municipais (Lei nº 2.836, de 18 de dezembro de 2006; Lei nº 2.837, de 18 de dezembro de 2006, Lei nº 2.842, de 21 de dezembro de 2006, Lei nº 2.844, de 21 de dezembro de 2006, Lei nº 2.845, de 21 de dezembro de 2006). Com a Lei Municipal 2.837, a prefeitura de Paulínia, através da Secretaria de Cultura, criou, por exemplo, o Fundo Municipal da Cultura (FMC), estabelecendo que 10% da renúncia fiscal da receita proveniente do Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN) e do Imposto Sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana (IPTU) seriam destinados para investimentos na área, fomentando a instalação de salas ou complexos de exibição de obras audiovisuais. Com este recurso, a prefeitura passou a incentivar produtoras a filmar na cidade contando com um edital que investia diretamente R\$ 8 milhões no setor (sendo R\$ 6 milhões em filmes para cinema e R\$ 2 milhões para conteúdo de televisão).

O Fundo Municipal da Cultura foi o documento legal responsável pelo financiamento de projetos culturais em até 100% do valor orçado, mediante aprovação da Paulínia Film Commission. Os recursos eram destinados a produções

¹¹ O Kodak Theatre está situado em Los Angeles, nos Estados Unidos, e é nele que ocorrem as premiações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

inovadoras, projetos de aperfeiçoamento e de pesquisa de autores, artistas e técnicos residentes no Município. Os investimentos também se voltavam para a organização, ampliação de equipamento de museus, bibliotecas, arquivos, acervos, bem como iniciativas artísticas e de cunho histórico.

Para participar do concurso público, os produtores deveriam ter seus projetos cadastrados e aprovados pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema) e, em contrapartida, comprovar, durante o período de inscrições e seleções dos projetos, sua intenção e viabilidade de utilização dos recursos (mínimo de 25% da fase de filmagem) em reinvestimentos nas dependências do Polo. Estas produções procuravam admitir estagiários da Escola Magia do Cinema e contratar assistentes, figurantes, técnicos e prestadores de serviços sediados em Paulínia, cabendo ao produtor gastar pelo menos 40% do aporte a ele oferecido na cidade.

Gradativamente, todo esse aparato passou a atrair parte da cadeia produtiva de cinema (serviços de maquiagem, escolas de atores, locadoras de equipamentos para filmagem, distribuidores de película etc.) e mão de obra (atores, dublês, operadores de câmera, fotógrafos, maquiadores etc.) para a cidade que, ao menos por um período, se tornou um dos principais centros de produção cinematográfica do país.

Apesar de todos esses louváveis esforços e dos investimentos servirem para a produção de um conjunto de filmes expressivos do ponto de vista nacional e internacional¹², a política pública não foi capaz de promover o funcionamento desta indústria na cidade. Gomes (2017, p. 85) chama a atenção para o fato de que “desde o começo dos processos de licitação para construção do Polo já existiam contestações via judicial por suspeitas de irregularidades nas possíveis parcerias público-privadas”. Como já observamos, a cidade (considerada de pequeno porte) possui um dos PIBs mais altos do país (em função da arrecadação da refinaria de petróleo); e, segundo Gomes, no período de criação do Polo Cinematográfico a cidade, paradoxalmente, mantinha deficiência em diversas áreas de habitação, segurança, educação, saúde etc.

Esta situação é uma das principais causas do desmonte do complexo cinematográfico, sobretudo porque estes déficits passaram a ser usados como principal argumento da oposição político-partidária para convencer a população a se posicionar contra os investimentos no Polo de Paulínia. Com a vitória da oposição, o cargo do executivo municipal estabeleceu, fortemente baseado neste argumento, o desmonte do complexo.

É mister salientar que a produção cinematográfica é um empreendimento caro. Portanto, sem o apoio público e privado, ou seja, sem um complexo sistema de

¹² Filmes: *Bruna Surfistinha*, *A busca*, *Colegas*, *Confia em mim*, *Corações sujos*, *O homem do futuro*, *O palhaço...*

financiamento que permita ultrapassar as barreiras econômicas para promover uma primeira alavancagem desta indústria como um todo, as produções tornam-se impraticáveis. Não é à toa que depois da extinção da Embrafilme - sobretudo, no cinema da Retomada - a vinculação com uma cadeia do audiovisual (exibição em TV, acordos internacionais de coprodução, parcerias entre distribuidores e produtores etc.) foi fundamental para que a produção se realizasse. Nesta perspectiva, não existe possibilidade de uma autonomia da produção cinematográfica brasileira, pois se trata de uma indústria e, portanto, de relações capitalistas. Contudo, o Polo Cinematográfico de Paulínia significou um considerável avanço em termos de cobrir a carência de espaços de produção com financiamento público. Ou seja: apesar de todas as dificuldades e dos complexos arranjos que envolvem a produção cinematográfica, contar com um espaço de produção é poder estabelecer um princípio de autonomia. Explicamos: se tivesse sido pensado estrategicamente e negociado com os diversos setores da cadeia produtiva do audiovisual, o Polo Cinematográfico de Paulínia poderia ter aberto brechas significativas para os primeiros respiros de um modelo mais autossustentável. O complexo de Paulínia poderia ter forjado mais enfaticamente uma inversão de polos – ou seja: o espaço de produção interno poderia permitir ao produtor uma opção de recursos para a produção dentro do país, e com isso estabelecer diferentes atuações frente aos conglomerados nacionais e internacionais. O gargalo se apresenta quando vemos a falta de habilidade (ou interesse) do Estado Nacional em tomar este empreendimento como base para consolidar numa perspectiva sistêmica as necessidades existentes e promover uma capilaridade por toda a cadeia produtiva - eem síntese, apoiar o Polo Cinematográfico na perspectiva de engajar a todos os setores da cadeia numa rede de atuação e trocas mútuas.

Ocorre que o Polo Cinematográfico de Paulínia se estabeleceu numa profunda dependência do produtor às políticas governamentais, e ao longo do processo este mecanismo instituiu uma inoperância, determinando sucessivos freamentos à sonhada alavancagem dos processos de autonomia da indústria cinematográfica brasileira. Deste modo, cabe-nos uma indagação: de que modo se deu o fracasso do complexo de produção cinematográfica?

Sabe-se que a partir do desenvolvimento do Polo Cinematográfico a cidade virou mercadoria, com uma tendência a favorecer a manutenção das elites locais. Para o poder público local, o projeto era um mecanismo de projetar a cidade enquanto marca - portanto, os investimentos foram acionados para transformar a cidade no próprio centro do espetáculo. Este processo favoreceu a manutenção de determinados gestores públicos nas instâncias de poder local, acentuando uma série de ações da oposição política ao governo local, que reverberaram nas disputas pelo poder local.

O investimento na pompa e no glamour representado pelo tratamento dado



aos astros e estrelas do cinema nacional se delineou frente a certo afastamento da população geral dos eventos. O discurso oficial a respeito do desenvolvimento de um Polo Cinematográfico não articulou as diversas instâncias da sociedade local, mesmo com projetos ligados a formação da população. Parte dos cidadãos compreendeu-se fora do processo. Ou seja, o carro chefe do empreendimento (Festivais e Mostras) acentuou uma pompa que atuou simbolicamente contra o projeto. Ao entrevistar os moradores da cidade a respeito do empreendimento cinematográfico, Pacheco (2009, p. 11-12) revela:

A maioria da população (de Paulínia) reclama dos preços restritivos de peças de teatro (R\$ 70,00), da falta de um cinema na cidade e da falta de atividades culturais com significativos apelos: “A cidade é rica, mas a população é pobre” (Marcia Souza, atendente, em entrevista cedida ao autor em 26 de julho de 2009)”. Ainda conforme a autora, na visita feita ao Festival: “na cerimônia de abertura a participação popular ficou restrita às arquibancadas ao lado do tapete vermelho onde circulavam convidados, artistas e celebridades do evento”. A pesquisadora observa ainda que “nenhum entrevistado foi impactado com a Mostra de Cinema nos bairros (nenhuma citação como forma de popularização gratuita)”. Enfatiza-se, assim, que uma estrutura de tal grandeza deveria também permitir a disseminação da cultura subalterna, com projetos de menor aporte financeiro e temáticas mais populares, não apenas com foco comercial e na perenidade da cultura hegemônica, já que há condições para isso. Isso permitiria uma maior variedade de produção cinematográfica, o fim da ociosidade das instalações e maior participação da população na criação do chamado “hábito cultural”.

As entrevistas da autora deixam transparecer como o Polo Cinematográfico de Paulínia se configurou como um projeto de financiamento de cinema completamente atrelado à projeção dos articuladores locais. As cerimônias pomposas eram um dos ingredientes fundamentais para o marketing político local, mas a pompa não foi suficiente para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica. A referida restrição da população aos eventos desmobilizou a criação de uma relação de familiaridade com o cinema, gerando queixas gradativas e, com o tempo, a proposta voltada para grandes produções ceifou toda a possibilidade de uso contínuo das instalações – transformadas, ao fim do processo, em um grande elefante branco.

É significativo observar que Pacheco aponta esta situação como uma das variáveis que causaram a crise do Polo de Cinema de Paulínia. Contudo, consideramos que sua análise deva ser incluída na perspectiva de fortalecer nossa hipótese sobre a ausência de políticas públicas (ao menos uma política pública robusta nacional) voltadas para a autonomia cultural no nosso país. O projeto de



cinema de Paulínia, ainda que bem-intencionado, tropeça nos interesses da produção voltada para o mercado, e os produtores beneficiados pelos editais não conseguem articular o financiamento ao desenvolvimento local. Embora os cineastas contemplados nos editais tentassem se adaptar à proposta de empregabilidade da mão-de-obra local, o município não foi eficaz em formar ou atrair os profissionais que este tipo de indústria requer. Contudo, sabemos que, uma vez beneficiados com os editais do Polo de Cinema de Paulínia, os cineastas, preocupados com a produção em si, consideraram o local apenas como uma possibilidade de desenvolver seus projetos pessoais; um grau de envolvimento com o município limitado aos editais. Portanto, não houve habilidade suficiente nem da administração local e nem dos cineastas participantes para criar um sistema de apoio mútuo e promover um compromisso mais profundo com o fortalecimento do Polo Cinematográfico. Há que se reforçar aqui as marcas de um Brasil de mentalidade colonizadora, capitalista e individualista.

Cabe observar, ainda, que a fragilidade na construção do referido sistema se envolveu com os vícios da máquina pública, que lançava um olhar técnico insuficiente, na medida em que se voltava unicamente para o mercado (produção de grandes filmes com aporte voltado para os interesses das produtoras). Essa relação de dependência comprometeu o desenvolvimento cultural local, reduzindo não apenas os espaços de formação de público, como o de um desenvolvimento econômico mais atrelado a toda cadeia da indústria audiovisual. Conforme análise de Moraes (2012, p. 31), após as eleições municipais de 2012, o prefeito de Paulínia, José Pavan Junior, declarou que não iria mais realizar o Festival de Cinema da cidade:

O argumento era que os recursos mobilizados no evento – da ordem de 10 milhões de reais – seriam realocados em outras áreas como habitação, saúde, ou meio ambiente etc., segmentos que, de acordo com ele, seriam prioritários em relação aos investimentos culturais. (ibidem)

Gomes (2017, p. 115-116), por sua vez, observa que as disputas eleitorais de 2009 deflagraram um duelo entre as famílias Pavan e a família Moura. As improbidades administrativas e as diversas denúncias levaram os dois candidatos a abdicar em favor de seus respectivos filhos, e as disputas particulares estabeleceram um caos político-administrativo na cidade, criando uma alternância no poder com uma série de liminares jurídicos. Além disso, o Tribunal de Contas do Estado de São Paulo (TCE/SP) não aprovou as contas públicas do município, inclusive indicando irregularidades na licitação envolvendo a Prefeitura de Paulínia e a sociedade de empresas que administravam o complexo do Polo Cinematográfico (Estúdios Paulínia Construção e Administração de Estúdios SPE Ltda).

O projeto de desmonte, atrelado ao desejo de desarticular a imagem e

ganhos políticos dos gestores públicos ligados ao período de esplendor do empreendimento, teria tido amplo apoio da população, que havia sido colocada relativamente à margem dos investimentos culturais. O discurso de um investimento voltado para as necessidades básicas passava a atender ao apelo da população, revelando a falta de visão de continuidade e a profunda desarticulação entre política pública e desenvolvimento econômico e cultural.

Ao longo de seu artigo, Camila Pacheco (2009) identifica um conjunto de problemas que explicam a referida desmontagem. Segundo a autora, (1) o projeto não foi hábil para criar uma articulação mais profunda que sustentasse o desenvolvimento do Polo de Cinema de Paulínia, apesar de ter conquistado o apoio de instituições educacionais de ensino superior, como a Unicamp e a PUCCamp; e (2) não houve preocupação de construir um aparato legal que permitisse a garantia do projeto num cenário apartidário e, portanto, sem leis e regulamentações ligadas diretamente ao Polo Cinematográfico. Portanto, não houve comprometimento com a continuidade do projeto. A autora discorre que parte significativa do trabalho de determinadas lideranças locais consistiu em apagar as marcas deixadas pelo seu opositor e reforçar sua marca pessoal (um dos vícios da politicagem brasileira, que os gestores culturais precisam aprender a desarticular). Como já nos referimos aqui, o projeto pessoal e individualista dos gestores públicos (tal como dos cineastas) continua sendo a cartilha que educa parte significativa dos líderes políticos e agentes públicos e privados da nação, fazendo dos projetos culturais marketing para projetos pessoais.

Diante de tudo isso, com a eleição do novo prefeito, o Polo Cinematográfico de Paulínia entrou em crise, conforme se observa em matéria publicada no Correio Popular de Campinas, em 4 de maio de 2013:

Em 2011, (o número de filmes) caiu para sete, e, em 2012, foram feitos apenas quatro. Neste ano, por enquanto, sem nenhum incentivo, são apenas dois rodados no polo. O esvaziamento reflete em todo o Complexo Paulínia Shopping, administrado pela Pró-Shopping, que ficou com vários espaços ociosos, ocupados por vândalos e usuários de drogas". (...) "No interior do complexo, alguns espaços estão totalmente abandonados.



Figura 4: Abandono. Fonte: <http://correio.rac.com.br/>

Ainda segundo Moraes (2012, p. 31):

(...) após reportagem publicada pelo Jornal Folha de S.Paulo de 19 de abril (...) os estúdios de animação, por exemplo, estavam sendo utilizados como depósito de materiais, e diversos produtores que tentaram valer-se dos benefícios do Polo viram seus projetos logrados, seja pela ausência de mão de obra técnica capacitada no local, seja pelas dificuldades e morosidade da burocracia local.

O autor reafirma como principal problema a criação de um projeto “de cima para baixo”, levando a proposta a gozar de baixo reconhecimento da população local. Outro problema identificado pelo autor foi o projeto ser capitaneado por agentes externos (os produtores de cinema estavam fora da cidade). E, finalmente, ele aponta também a oscilação do projeto em função das disputas políticas.

Tudo isso revela que a construção do Polo Cinematográfico, mesmo prevendo, não foi hábil o suficiente para promover uma articulação entre o financiamento de projetos ligados ao desenvolvimento local. As contrapartidas dos beneficiados se restringiram ao uso de mão de obra local, sem que o poder municipal previsse o retorno do investimento num projeto de formação de longo prazo e de aquisição de mão de obra técnica qualificada para promover uma cidade impulsionada pela produção cinematográfica.

Contudo, a nosso ver, o ponto nevrálgico pode ser identificado pelo fato de o modelo financiador empregado seguir o desenho tradicional de caráter neoliberal. Neste sentido, os editais não ofereceram nenhum tipo de risco financeiro sério aos produtores. Ao deixá-los livres, dificultou-se o atrelamento dos recursos a uma política capaz de promover a própria independência do complexo cinematográfico e do poder público, bem como o reinvestimento no desenvolvimento local. Recordamos aqui a entrevista realizada por Martel (2012, p. 96) com Ken Lemberger, vice-presidente da Sony Pictures Entertainment. Quando Martel

pergunta a Lemberger “quem é o verdadeiro patrão em Hollywood (os bancos? Os estúdios? Ou as agências de talentos?)?”, obtém a seguinte resposta:

Lemberger: Existe um único patrão em Hollywood, ao contrário do que se julga às vezes. Não são os bancos nem os produtores nem as agências de talentos, nem mesmo as estrelas multimilionárias, mas os estúdios. A única pergunta que interessa é: quem assume o risco financeiro? E a resposta, sem margem para dúvidas, no caso de todos os principais filmes mainstream, é: o estúdio. Os estúdios são os risk-takers. Nesse sistema, todos os demais envolvidos, que não são poucos, são remunerados e estão sempre no mesmo lugar, qualquer que seja o resultado de bilheteria. Os únicos que realmente assumem riscos financeiros são os estúdios. Eles podem ser criticados quando hesitam em dar sinal verde, podem ser considerados prudentes demais, mainstream demais ou pouco inovadores. Mas a realidade é que todo mundo é pago no fim, e os estúdios são os únicos a assumir o risco financeiro. Detêm sozinhos, portanto, o poder, e eu acho perfeitamente normal.

Martel desconfia dessa análise. Para ele, os bancos são atores secundários de enorme importância. Contudo, guardando as devidas proporções – que, inclusive, estabelecem o vale entre nossa realidade com a de Hollywood –, é preciso estar atento ao fato de que o chefe fala de estúdio, e assim temos aqui um ponto de convergência. Paulínia, com todos os percalços, financiou alguns eventos cinematográficos do país com seus editais e ofereceu estúdios para as produções. Estudar com profundidade o que sugere a referida entrevista, na busca de uma resposta mais condizente com nossa realidade, implica em pensar a respeito de quem e como assumir os riscos, e isso pode ser estrategicamente importante para construir uma estrutura mais sólida a respeito da autonomia da indústria cinematográfica brasileira.

Vale reforçar que nossa realidade é outra, e mesmo que encontremos semelhanças entre nós e os projetos estrangeiros, podemos (e devemos) trilhar nossos próprios caminhos. Mas nada nos impede de conhecer como o empreendimento bem-sucedido do entretenimento alheio funciona, e dele tirar lições significativas que orientem o que fazer (e, principalmente, o que não fazer), do ponto de vista da promoção de autonomia e desenvolvimento de uma indústria cultural sólida.

Olhando para nossa própria história, podemos recordar, como faz Amancio (2007, p. 177), que, a partir de 1974, quando do surgimento da Superintendência de Produção na Embrafilme, ocorria “de fato o sistema de coprodução, no qual [a Embrafilme] assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto

intervenção estatal na atividade cinematográfica”. Ou seja: a incumbência do Estado em assumir parte significativa dos riscos de produção não é algo novo e, ainda assim, a história se repete, como vemos nos editais de Paulínia.

Mas será que Paulínia não fez a lição de casa, ou será que são os vícios da cultura política de nosso país que funcionam como modelo estruturante do nosso jeito colonizador de ser e agir? Não temos resposta para esta questão. O fato é que estamos longe de uma proposta de indústria cultural forte e amplamente articulada, que contemple o desenvolvimento local e, ao mesmo tempo, possa ser propulsora de uma autonomia para a produção cinematográfica. Não temos (ou não queremos) reajustar o enlace com as mídias (cinema e TV, redes virtuais) e promover um processo de democratização do audiovisual. Sabemos apenas que é preciso que as políticas públicas paradoxalmente promovam o mercado cultural sem abrir mão da prevalência de nossos projetos pessoais. Fugimos das discussões, sobretudo, naquilo que alude Autran (2009, p. 133): “Produção, circulação e consumo de cinema nos *multiplex* formam uma mesma trama vinculada à mundialização”.

É preciso advertir: propor a própria desinstitucionalização da cultura como algo que deve ser pensado como uma política de Estado não significa sugerir que os projetos culturais fiquem entregues ao comando do mercado. A desinstitucionalização da cultura implica num projeto de avaliação do ser Estado (do *ser* Ministério da Cultura, do *ser* Agência reguladora etc.) sobre o que e para quem ele deve trabalhar. É preciso assumir uma reforma política ampla, na qual as propostas que visam à continuidade das ações consideradas fundamentais sejam garantidas, independente de quem governa. Mas este é um acordo tácito que a sociedade e seus representantes ainda resistem em executar.

Ter em vista a possibilidade de financiar a autonomia da indústria cultural também implica em reformas de políticas públicas de arrecadação, mecanismos eficazes de administrar os tributos e produção de fundos financeiros que possam favorecer novos e robustos investimentos em prol dos menos favorecidos. Promover os fechamentos dos buracos que existem dentro dos elos da cadeia produtiva do cinema implica em reestruturar editais de fomento, tornando-os menos paliativos. Enfim, implica em capacidade de articular um conjunto de leis que protejam o bem comum. Implica em garantir tanto o funcionamento de um Sistema Único de Saúde quanto a eficácia e eficiência de um Sistema de Cultura em construção. O grande acerto de Paulínia foi perceber que as fontes de arrecadação da cidade, provenientes de fontes esgotáveis como o petróleo, poderiam ser usadas como um recurso propulsor para implementar alternativas econômicas que garantiriam uma sustentabilidade maior para a própria cidade. Contudo, a falta de habilidade do poder executivo se somou aos inúmeros jogos de interesses, reduzindo os financiamentos ao benefício de algumas produtoras e cineastas. Sabemos que a escolha por fomentar o cinema foi (e continua sendo) estrategicamente importante.

Uma visão histórica mais cuidadosa e uma análise das tendências de convergências das diferentes linguagens audiovisuais poderiam ter ajudado os administradores do Polo Cinematográfico de Paulínia a anexar o empreendimento a uma rede mais ampla, participando ou ajudando a criar mais incisivamente um grande conglomerado audiovisual. Afinal, “É nesta condição de planejamento convergente e transmidiático, de cooperação e entrelaçamento fundamental entre diversas esferas comunicacionais, que os produtos audiovisuais nacionais irão reinserir-se na ‘cultura do consumo’” (Amancio e Bahia, 2010, p. 125). E cultura de consumo não implica necessariamente numa adesão cega ao mercado, nem numa redução do cinema “de arte” ao entretenimento, mas na criação de hábitos que possam favorecer a ambos. Enfim, no caso do cinema, e da cultura em geral, resta torcer para que os diálogos entre os envolvidos sejam produtivos, e que suas capacidades de se beneficiarem mutuamente sejam maiores que as individuais, para compor tanto uma nova retomada para o desenvolvimento local do referido complexo cinematográfico como a virada de página da história das políticas culturais deste país.

Referência bibliográfica

AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. In: *Revista Alceu*, v.8 n.15, jul./dez. 2007. Páginas 173-184. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf#page=3&zoom=auto,-169,652. Acesso em: 01 de dezembro de 2018.

AMANCIO, Tunico; BAHIA, Lia. “Reinventando o audiovisual Brasileiro: algumas notas”. In: *Convergência e Transmidia, Revista CONTRACAMPO*, Niterói, nº 21, agosto de 2010, semestral. Páginas 113-130. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/issue/view/988>. Acesso em 23 de novembro de 2018.

AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. In: *Revista Significação*, nº 32, 2009. Páginas 12-23. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68095>. Acesso em 23 de maio de 2018.

FUCHS, Alexandre. “A Relação da Lei de ICMS com o Município de Paulínia, São Paulo, Contribuindo para a crise da Federação Nacional e Desequilíbrio dos Lugares”. In: *Encontro de Geógrafos da América Latina*. v.12, Montevideu, 2009. P. 1-14. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiapolitica/45.pdf>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

GOMES, Cleber F.; *A Produção de bens Culturais no Brasil: um estudo sobre o Polo Cinematográfico de Paulínia/SP*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo. Orientação: Prof^a. Dr^a Marina Soler Jorge. Guarulhos, 2017.

JOHNSON, Randal. "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990". In: *Revista USP*, nº 19, 1993. Páginas 31-49. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1942>. Acessado em 21 de novembro de 2018.

JUNIOR, Atilio Marchesini. "O Modelo Estratégico Urbano de 'City Marketing' e suas escalas de atuação". In: *Espaço em Revista*, vol. 12, nº 2, jul/dez. 2010. Páginas: 84–101, UFG-CAC. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/espaco/article/view/16858/10280#.UhfTIH-YeWM>. Acesso em: 21 de novembro de 2018.

MARSON, Melina I. *Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine. Indústria Cinematográfica e audiovisual Brasileira*. Vol.1. São Paulo: Ed. Escrituras, 2009.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MIRANDA, Luiz F.; RAMOS, Fernão P. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, terceira Edição. São Paulo: Senac Editora, 2000.

MORAES, J. L. "Cultura e Transformação Urbana: Avaliando o Caso de Paulínia". In: *Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas*. Parte 1: Nº 377, Janeiro; Parte 2: Nº 378, Março; Parte 3: Nº 379, Abril; parte 4: Nº 381, Junho; 2012. Disponível em http://downloads.fipe.org.br/content/downloads/publicacoes/bif/2012/2_BIF377a.pdf. Acesso em: 12 de maio de 2018.

PACHECO, Camila C. C. *Paulínia: Investimento Público em Cinema como Propulsor Cultural, Social e Econômico*. CELACC/ECA-USP, 2009. Páginas 1-21. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/blacc/article/view/155/188>. Acesso em: 18 de maio de 2018.

UCHOA, Gustavo. M. M; DIAS, Reinaldo. "A Instalação de Cluster cinematográfico e o papel do Estado: uma análise da indústria do cinema de Paulínia/SP – Brasil". In: *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*. Universidade de Málaga, outubro de 2012.

Disponível em: <http://caribeña.eumed.net/a-instalacao-de-cluster-cinematografico-e-o-papel-do-estado-uma-analise-da-industria-do-cinema-de-pauliniasp-brasil/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

XAVIER, Ismail. "Cinema Brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses na sociedade do espetáculo". In: SCHWARTZ, L. M.; BOTELHO, A. (orgs) *Agenda Brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

Submetido em 28 de fevereiro de 2018 / Aceito em 30 de novembro de 2018