



Quem quer ser independente?¹

Rafael Pereira do Rego²

Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Diante da atual forte presença de produções independentes no circuito cinematográfico mundial, esse artigo tentará discutir conceitos, noções e perspectivas em torno dessas alternativas de entrada no mercado audiovisual. A partir da articulação dos diversos atores, produtos e processos, em diferentes realidades conjunturais, esse artigo tem como objetivo se tornar um objeto de análise e diagnóstico de relações intrínsecas à sociedade contemporânea, sobretudo no que se refere a políticas públicas culturais.

Palavras-chave

Política do Audiovisual; Indústria do Cinema; Cinema Mundial; Produção; Políticas públicas culturais.

Produções independentes nunca estiveram tão em voga como notamos hoje. É uma multiplicidade de visões, estilos, origens, meios e atores, que refletem a própria diversidade e fragmentação do mundo contemporâneo. Produtos que se fossem lançados há décadas ou anos atrás não fariam sucesso, atualmente e continuamente, despontam nas bilheterias e se tornam competitivos mesmo em frente da *mainstream* cinematográfica. Muitos e mais “querem ser independentes”: aliado ao interesse do público, percebemos o crescente interesse por parte do Estado- que enxerga possibilidades estratégicas na disseminação dessas obras, através de políticas públicas culturais - e das próprias grandes empresas do ramo, que em tese não resultariam em combinação com o termo “independente”, mas que perceberam possíveis e lucrativas “parcerias”.

A partir dessa complexa teia de relações e a multiplicidade de propostas desses filmes, questiona-se: o que é ser independente, afinal? Vemos em artigos, reportagens, entrevistas, sites, a aplicação cada vez maior desse termo para caracterizar um considerável número de produções. Porém, muitos de nós- às vezes, nem os próprios emissores- ao menos param para pensar sobre o seu real significado e as relações envolvidas no uso da expressão.

Assim, a dúvida quanto à definição e aplicação do termo, e assim, quanto à própria natureza de um filme independente, foi o que mobilizou o desenvolvimento dessa investigação. Além disso, há uma escassez de publicações acadêmicas que insiram a produção independente no cinema como objeto central de análise e investigação. Isso foi mais um motivo para considerar esse trabalho como um pertinente material e um meio para adquirir maior autonomia nas diretrizes, além de um desafio-

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Estudante de graduação, Bolsista PIBIC/CNPQ, no Grupo de Pesquisa em Políticas e Economia Política da Comunicação – PEIC, coordenado por Suzy dos Santos, 3º. semestre do Curso de Comunicação Social, ECO-UFRJ, rbandeirante@yahoo.com.br



sobretudo, por este ser meu artigo inicial.

Antecipando uma das conclusões obtidas após o processo de pesquisa e análise de dados para esse tema- desmembrado nesse artigo e, se possível, em outros- é que de fato não há uma definição oficial para a expressão “produção independente”. Existem noções e formas de ver esse tipo de produção, interagidas diferencialmente entre os países, de acordo com os interesses políticos, econômicos e sociais em jogo nos seus respectivos contextos. Sem perder o olhar crítico, não tentarei- até porque não considero possível- responder o questionamento “o que é produção independente?”. Ao analisar os diferentes atores, processos e produtos, procurarei incutir “quem quer ser”, “como ser”, “para que ser” e, sobretudo, “independente de quê, de quem, para quem”. Dessa maneira, espero oferecer instrumentos que ampliem o foco de análise e de interpretação não apenas desse tema particular, mas desde todo o contexto de políticas de Audiovisual e políticas públicas culturais até uma visão indutiva sobre a inexorabilidade dos processos comunicacionais para o entendimento do mundo essencialmente “mediático” vivenciado na contemporaneidade.

Ser ou não ser independente: essa não é a questão!

O que realmente se coloca como questão é quais são as formas, possibilidades e os processos para o desenvolvimento de uma peça cinematográfica a partir de um nicho alternativo, que, pelo menos inicialmente, possibilite a visibilidade de personagens postos em zonas de penumbra pelas produções tradicionais e hegemônicas. A partir daí, diversas noções surgirão para tentar dar conta das necessidades desses “outros” atores culturais da sociedade, de acordo com o contexto econômico, político e social de um determinado país, ou melhor, de uma determinada *cultura*.

Diante da análise dos dados investigados para o desenvolvimento desse artigo, destaco então três vertentes para entendermos o que é independente na indústria cinematográfica: a econômica; a tecno-estética; a político-institucional; por fim, a vertente sócio-cultural. Essas noções, por conseguinte, estarão presentes em todas as indústrias audiovisuais, só que interagidas e com relações de hierarquia variáveis tendo em vista a realidade local e os diversos interesses, relações e disputas de poder postos em jogo. Os aspectos identitários de uma produção independente que serão configurados em um país, dessa maneira, é resultado dessa lógica.

A vertente econômica, sem dúvida, é o ponto de partida para analisar e determinar o que é independente no mercado audiovisual, sobretudo em termos institucionais. Em outras palavras, para os órgãos governamentais a tomada de decisões de políticas públicas voltadas para o setor “independente”³ perpassam diretamente pela avaliação nesse ponto de vista.

³O que já nos fornece subsídios para entender o questionamento: “independente de quê?”



Uma definição de Laurent Creton(1998) em *Economie du cinéma*, indica a expressão “independente” como um qualificativo que se aplica a um artista cuja obra se situa à distância das correntes majoritárias. No espaço cinematográfico, dessa forma, os independentes representam uma produção desvinculada aos grandes conglomerados de empresas que dominam o ramo de comunicação e entretenimento(p.9). Assim, se apresentam como alternativas cujo custo de produção e filmagem são muito menores do que as que são integradas ao sistema industrial dominante.

Na prática, as produções independentes se tornaram sinônimo de empresas de pequeno porte, com filmes de baixo orçamento, os *small studios*. No entanto, conforme poderemos perceber a partir da análise de diferentes contextos, tornaram-se verdadeiras indústrias não necessariamente antagônicas ao regime de produção majoritária, apenas coexistentes- e pacificamente na maior parte das vezes-, e guiadas do mesmo modo pelas leis que movimentam o mercado, além de assumirem relações de dependência com outros atores. Afinal, o desenvolvimento do mercado independente se sucedeu justamente a partir de uma flexibilidade e modificações de relações no mercado, que propiciaram a formação de um espaço preenchido por essas pequenas empresas, mas que cujo objetivo central, dentro de um sistema capitalista de produção, continua sendo o *lucro*- cada vez maiores, cabe salientar. Aplicável com maior precisão aos EUA, mais que pode ser transferido com poucas alterações para a maior parte dos modelos audiovisuais, o trinômio “PROFIT-POWER-PAUCITY”⁴(WASKO, 1999, p.3) é a tendência que mais se evidencia na análise dessas relações econômicas.

A vertente tecno-estética refere-se aos modelos e padrões estéticos, artísticos e técnicos que conferem identidade e diferenciam o produto independente. É uma noção bastante evidente nos discursos relativos a esse tipo de produção nos diferentes países. É de importância elementar, tendo em vista ser diretamente interligada com todas as outras vertentes, já que é justamente a identidade da obra, e a experiência estética associada a ela, que vai diferencia-la dos “construtos estandardizados”. É isso que será levado como parâmetro de julgamento no ponto de vista econômico, político-institucional e sócio-cultural. Como um produto cultural, levando em conta a dimensão simbólica da comunicação, o filme deve atuar sobre o imaginário do receptor, formando características que o distinga e o torne passível do merecimento da atenção do espectador, conquistando seu espaço no mercado.

Nesse sentido, o conjunto simbólico associado à produção independente é de narrativas inovadoras, que fogem dos padrões estéticos tradicionais e assumem riscos que estão fora de questão para a *mainstream*. Assim, enquanto estes optam por não arriscar e repetir fórmulas pré-estabelecidas- sintetizadas nos grandes *blockbusters*- aquela preza pela originalidade artística e

⁴“LUCRO-PODER-ESCASEZ[tradução nossa]”



conceitual⁵. Seria então um cinema de caráter mais experimental e desbravador, se utilizando de procedimentos técnicos e de temáticas menos convencionais, quase sempre direcionado para um público mais sofisticado e “aventureiro”, fornecendo a este uma particularização da experiência cinematográfica.

Cabe salientar, no entanto, que com a massificação desses produtos tais características ficaram mais diluídas e enquadradas, da mesma forma que as produções tradicionais, em fórmulas e receitas de bolo já pré-determinadas, que fatalmente – diante de uma perspectiva adorniana- acaba sendo o destino dos produtos culturais quando integrados ao “sistema”. Diante das redes de disputa estabelecidas na contemporaneidade, é necessário criar dessa forma essa expressão simbólico-cultural que capte o consumidor, sobretudo a partir da disseminação desses ideários no mercado publicitário. Assim, o padrão tecno-estético, noção utilizada por Bolaño(1995,p.32)- como “uma configuração de técnicas, de formas estéticas, de estratégias, de determinações estruturais, que definem as normas de produção historicamente determinadas de uma empresa ou de um produtor cultural”- é bem aplicável na análise dessa vertente e na sua interação com os fatores de ordem econômica, político-institucional e sócio-cultural.

Ao me referir à vertente “político-institucional”, me direciono mais especificamente a uma noção de independente associada a estratégias estatais para a proteção do conteúdo nacional frente ao estrangeiro, a partir de uma lógica nacionalista. Nesse sentido, ser independente é resultante de decisões e interesses do Estado, que atua como “empresário” e agente regulamentador no processo de fomento, financiamento e regulamentação da produção. Cabe então o desenvolvimento de medidas que a estimulem financeiramente, possibilitem sua competitividade e reduzam os entraves para que assumam uma posição relevante do mercado. Dentro dessa lógica, o envolvimento do Estado para o desenvolvimento da produção independente está associado a interesses de ordem institucional, visando a manutenção de posições que garantam sua notoriedade, legitimidade e autoridade.

Assim, variavelmente de acordo com o contexto referido, “independente” é quase sinônimo de “não-comercial” ou, até mesmo, “dispositivo anti-monopólico”. As produções acabam por assumir um discurso de disseminadora da democracia, dos valores e interesses nacionais, da nação, da cultura de um povo, se configurando quase como uma metonímia do Estado. É claro que a intensidade dessas relações irão depender das especificidades político-econômicas do país, sobretudo o grau de intervenção que o Estado exerce na economia. Por conseguinte, nas tendências mais social-democratas, o Estado é o responsável. Nas economias mais liberais, em que a vertente econômica é mais forte e o grau de independência é medido em relação às grandes conglomerados,

⁵Como se de fato fosse possível a inovação sem utilizar o infinito banco de imagens e idéias espalhado no mundo contemporâneo.



a situação se modifica um pouco, mas mesmo assim o Estado cumpre um relevante papel na intervenção - mesmo que de forma indireta. Tais dispositivos referenciados serão mais bem expostos na abordagem dos diferentes contextos, a partir do item seguinte.

A noção sócio-cultural está diretamente vinculada - muitas vezes, resultante - à vertente anterior, já que compreenderia o “ser independente” como uma possibilidade de diversidade e liberdade de expressão, inserindo vozes, atores, enunciados e discursos ofuscados pelas produções *mainstream*. Logo, os produtos, vistos a partir dessa perspectiva, podem ressaltar os valores culturais⁶ de uma sociedade - que, na prática, acabam sendo diretamente associados àqueles vinculados ao enaltecimento da nação, dos valores do povo e de suas manifestações culturais. Assim, acabam não apenas pondo em cena os “bens imateriais da pátria”, mas também em alguns casos mostrando-se como tais⁷.

Dessa forma, as linhas nocionais aqui trabalhadas só podem ser analisadas a partir das relações que estabelecem entre si e com as especificidades econômicas, políticas e sociais de uma determinada indústria audiovisual. A partir dessas interações entre diferentes atores e contextos, as políticas públicas culturais serão implantadas, e estas servirão como termostato para percebemos como se dá essas articulações de poder, e assim, a hierarquização dessas vertentes. Torna-se então mais fácil, a partir dessa lógica, entender “quem quer ser independente”, como, de que(m), por que(m) e para que(m).

EUA

"What emerges in independent film is a counter-reaction against what's going on(...)Indies represent an industry that never goes bust. It comes close. But because of the narrowing of the main part of the industry, that opens up the other part of the industry, which is diversity, which is what independent filmmaking is about"(apud Levy)⁸. O trecho citado, proferido pelo ator e diretor Robert Redford, em uma coletiva de imprensa do festival de Sundance em 1993, indica uma relação de noções sobre o que é ser independente em Hollywood. Embora o discurso seja marcado por um certo idealismo, mostra-se a relevância da questão econômica associada a aspectos sócio-culturais, além indicar a característica organizacional elementar da indústria e a posição ocupada nesta configuração pelos independentes.

⁶Apreendendo o conceito “cultura” vista a partir do senso comum.

⁷Essa diversidade cultural refletida nas produções independentes só pode ser vista a partir de uma análise conjuntural, ou seja, apenas os filmes postos em conjunto propiciarão essa pluralidade. Se tomarmos cada um separadamente, dado a sua especificação em um nicho, os códigos são mais restritos.

⁸ “ O que emerge em um filme independente é uma contra-reação ao que está acontecendo (...) Os *indies* representam uma indústria que nunca irá fracassar. Isso chega perto. Mas o estreitamento da parte principal da indústria abre uma outra parte desta, que é a diversidade, que é sobre o que a produção independente trata[tradução nossa]”. LEVY, Emanuel. Sundance 2005: the mainstreaming of indie. Part two. Disponível em <http://www.emmanuellevy.com/search/details.cfm?id=155> . Acesso em 4 abril. 09



Produtos audiovisuais independentes nos EUA, são aqueles financiados pelo produtor a partir de fontes desvinculadas das sete grandes *majors* (Buena Vista Pictures Distribution/The Walt Disney Company, MGM, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, Inc., Twentieth Century Fox, Universal Studios, and Warner Bros. Entertainment, Inc.). As companhias e pessoas físicas que realizam *cinema of outsiders* (Levy, 1999) assumem assim grandes riscos no processo de produção, venda, distribuição e propaganda de seu trabalho. “It is precisely this financial risk-taking that fosters creativity and makes independent productions unique”- é o que afirma Susan Cleary⁹, da *Independent Film & Television Alliance* (IFTA).

Porém, na prática, no ponto de vista econômico e organizacional, o que realmente determina esse tipo de produção é o seu grau de independência em relação às *majors*. Os *indies* organizam-se paralelamente à produção feita nos padrões tradicionais, sem configurarem antagonismo algum entre si. Desde o surgimento dos *american indies* na década de 80 até hoje, evidencia-se um processo de institucionalização desse tipo de produção, que adquire uma estrutura organizacional própria. Há empresas independentes- como a *Lionsgate*, *The Weinstein Company*, *Lakeshore International*, *Roger Corman's New Horizons Picture Corp.* e *Nu Image*- que passam por uma constante fase de crescimento e lucratividade. Já há um bom tempo, ser independente não é sinônimo de “baixo orçamento”. Embora que minoritariamente, mas em progressivo aumento, há também produções independentes feitas para médios e grandes orçamentos, e muitas que conseguem se tornar verdadeiros fenômenos de público. O filme “Casamento Grego”, por exemplo, arrecadou cerca de 370 milhões de dólares comerciais ao redor do mundo, com um considerável orçamento de \$5 milhões, pondo “A Bruxa de Blair” (\$250 milhões) em segundo plano na lista dos *indies* mais vistos em Hollywood¹⁰.

Assim, apresentam-se duas legítimas indústrias, *indies* e *mainstream*, co-existentes, cada uma atendendo a diferentes segmentos do mercado, e com procedimentos esquemáticos cada vez mais convergentes. Em grande parte dos casos, a distribuição dos “independentes” *dependem* das grandes *majors*, já que por questões competitivas e financeiras, a única saída é tê-las como distribuidoras e, muitas vezes, financiadoras, além de serem submetidos às mesmas estratégias de marketing e publicidade características das produções hollywoodianas.

Essa “cooptação pelo sistema”, ao criar uma “*mainstream* dos *indies*” é alvo de críticas e mobilizador de lutas e de associações pela defesa de um “independente genuíno”, conforme trecho

⁹. “É precisamente esta tomada de risco financeiro que incentiva a criatividade e torna as produções independentes únicas[tradução nossa]”. CLEARY, SUSAN- *Independent Film & Television Alliance* (IFTA). Entrevista concedida a Rafael Pereira do Rego, por email. Mensagem recebida por <rbandeirante@yahoo.com.br> em 20 março 2009.

¹⁰BOX OFFICE MOJO. Disponibiliza um vasto banco de dados econômicos dos filmes lançados até a data pesquisada. Disponível em www.boxofficemojo.com. Acesso em 28 mar.09



de discurso da *Independent Feature Project (IFP)* organização sem fins lucrativos que promove o desenvolvimento comercial dos filmes independentes

A associação envolve uma rede de patrocinadores e outras organizações não-governamentais para suporte administrativo, financeiro e comercial aos produtores independentes. Está impressa em seus discursos a idéia de constituir filmes independentes como uma marca, associando a esta um conjunto de símbolos para a formulação de todo um imaginário sobre o que é ser independente, em que as noções sócio-culturais e tecno-estéticas são fundamentais.

Caberia então a esses filmes assumir um papel político, artístico, social e cultural, introduzindo vozes minoritárias; novas formas de expressão; liberdade e diversidade; inovação e autenticidade formal, estilística e temática; preocupação com “questões contemporâneas”, em todas as esferas- aspectos cada vez mais diluídos diante da “standardização” do independente:

Historically, the most important artistic and political role of indies has been in fostering the cinema of "outsiders," the cinema of the "Other America." Cinema of Outsiders in two meanings: The characters of indies are outsiders (as in most of John Sayles' movies). And the filmmakers themselves are outsiders including women, gays and lesbians, Blacks, Hispanics, and other minorities (...) necessity to explore new forms and styles, and a political need for freedom of expression in a restrictive society. New forms of creativity in film can be seen as a reaction against the oppression of American society and Hollywood mainstream cinema.(LEVY,1999)¹¹

Além da IFP, há outras diversas instituições nos EUA com funções semelhantes, no sentido de fomentar o mercado audiovisual independente, quanto à produção, distribuição, divulgação e no financiamento- tanto por empresas privadas quanto por outras organizações não-governamentais, não necessariamente as vinculadas à cultura. Dessa forma, em um modelo econômico regido pelo liberalismo, o Estado relega a outras associações a intervenção e negociação desses processos na indústria cinematográfica, sobretudo na relação entre as *majors* e as produções independentes- diferentemente do que ocorre com a TV, em que o Estado exerce uma atuação direta. No entanto, posicionamento político-institucional é fonte de protestos e reclamações dos organismos pró-independentes, que clamam por maior visibilidade e diversidade, a partir de uma redução do controle orquestrado pelos grandes oligopólios de comunicação e entretenimento.

FRANÇA

No modelo francês, é evidente a força da vertente político-institucional diretamente interligada com a sócio-cultural. Trata-se de um contexto em que já há uma tradição na defesa da

¹¹ Historicamente, o mais importante papel político e artístico dos *indies* foi em promover o “cinema dos de fora” , o cinema da "Outra América." Cinema “de fora” em dois sentidos: Os personagens de *indies* são “de fora” (como na maior parte de John Sayles' filmes). E os próprios cineastas são “de fora”, incluindo as mulheres, gays e lésbicas, negros, hispânicos e outras minorias (...) necessidade de explorar novas formas e estilos, e uma necessidade política para a liberdade de expressão em uma sociedade restritiva. Novas formas de criatividade no filme pode ser visto como uma reação contra a opressão da sociedade americana e o cinema hegemônico de Hollywood[tradução nossa]” LEVY, Emanuel. Sundance 2005: the mainstreaming of indies. Part two. Disponível em <http://www.emmanuellevy.com/search/details.cfm?id=155> . Acesso em 4 abril. 09



francofonia, dos valores nacionais e do patrimônio histórico-cultural da nação, fortemente legitimada pelo Estado francês. Assim, através do princípio da exceção cultural, em que o conjunto de bens de valor simbólico e cultural devem ser preservados das leis do liberalismo, os órgãos estatais exercem forte regulamentação no setor.

Enquanto nos EUA, os independentes formam uma corrente articulada dinâmica e produtivamente ao setor cinematográfico, na França, conforme afirma Susane Rodes, pesquisadora do *Centre national de la cinématographie*, “independente” pode ser apreendido em um sentido mais radical: “radicalidade em um antagonismo e marginalidade quanto às posições ocupadas no setor”.¹²

A defesa desses pressupostos é garantida pelo principal órgão francês de regulação, o Conselho Superior de Audiovisual, criado em 1989, que, apesar de teoricamente não ser uma agência regulatória, na prática funciona como tal, já que aplica políticas de Estado, regulamenta, normatiza, controla, fiscaliza e sanciona todo setor. Sua autonomia e legitimidade é assegurada por sua direta ligação com o Estado, e tem bases na Lei nº 86-1067/86, que atribui as diretrizes normativas de forma precisa a todo o setor de comunicações. Para o cinema, em 1946, já surge o *Centre national de la cinématographie (CNC)*, estabelecimento público administrado pelo Ministério da Cultura e das Comunicações, mas financeiramente *independente* de verbas públicas. O órgão funciona especificamente para o mercado cinematográfico, com papéis semelhantes ao Conselho superior de Audiovisual- o que faz este ser mais direcionado para os outros meios de comunicação.

O conceito de independente, dessa forma, está associado a todo um ideário político-institucional e sócio-cultural, que compõe um universo simbólico atestado em termos legais, conforme percebemos em trechos da lei sobre a inexorabilidade de uma comunicação livre por vias públicas, como o art.1, Lei nº 86-1067/86.

Para a concretização dos benefícios dispostos, o artigo 71 da Lei nº 86-1067/86, detém dispositivos muito claros e rigorosos para determinar o que será rotulado como independente:

Os decretos previstos nos artigos 27 e 33 especificam as condições em que uma obra cinematográfica ou audiovisual podem ser tidas em conta para a contribuição de um *éditeur de service* para a produção independente, utilizando os seguintes critérios:

1 ° A duração da detenção de direitos de transmissão pelo *éditeur de service* ;

2 ° A extensão dos direitos secundários e dos mandatos de comercialização, realizada direta ou indiretamente pelo *éditeur de service*;

3 ° A natureza e o alcance da responsabilidade dos serviços na produção do trabalho.

Para obras audiovisuais, o *éditeur de service* não pode deter, direta ou indiretamente, as ações do produtor.

Estes decretos também têm em conta os seguintes critérios relativos à empresa que produziu a obra:

¹² RODES, Susane- *Centre national de la cinématographie (CNC)*. Entrevista concedida a Rafael Pereira do Rego, por email. Mensagem recebida por <rbandeirante@yahoo.com.br> em 20 março 2009.



- 1 ° A parte, direta ou indiretamente detida pelo *éditeur de service* na empresa;
- 2 ° A parte, direta ou indiretamente, detida pela empresa com um capital de *éditeur de service*;
- 3 ° A parte, direta ou indiretamente, detida por um acionista ou grupo de acionistas, tanto na capital do *éditeur de service* e do capital social da empresa;
- 4 ° O controle exercido por um acionista ou grupo de acionistas, tanto sobre o *éditeur de service* quanto sua empresa;
- 5 ° A parte do volume de negócios ou o volume de obras realizadas pela empresa com o editor de serviço[tradução nossa].

A partir da aplicação desse artigo- e de outros relativos à questão- o CSA visa "favorecer o desenvolvimento de um setor de produção audiovisual forte e independente dos grandes exibidores, para assegurar a diversidade e o pluralismo de códigos", afirma Susane Rodes¹³. Dessa forma, a noção de "independência relativa"¹⁴, conforme explicitado na legislação, apesar de ser uma demanda cada vez mais recente debatida por certos segmentos, continua sendo algo desconsiderado no ponto de vista legal, produções assim não podem ter os mesmos direitos que as "genuinamente independentes". Qualquer vínculo com os *éditeurs de service* desqualifica uma produção independente como tal para a legislação francesa.

A produção, portanto, "verdadeiramente independente" na França recebe um grande aporte de incentivos e recursos fiscais, federais e regionais, de origem pública e privada. Há fundos e fomento para quase todas as etapas de desenvolvimento do filme, da pré à pós-produção, em destaque os promovidos pela CNC, que também atua fortemente na regulação e controle de todo processo, sobretudo na atuação dos diversos personagens do jogo. Conforme visto no site oficial do órgão, consta-se mais de 30 projetos que beneficiam a direção, produção, exploração e divulgação, todos nos quais os independentes podem se encaixar. Vale destacar as SOFICAS, *Les Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel*, sociedades de investimento destinadas a coletar recursos para produções audiovisuais, em grande parte oriundos de empresas privadas, com regulamentação específica e tratamento fiscal diferenciado. Conforme argumenta Laurent Creton, "a referência à noção de independência é freqüente em um abundante discurso consagrado ao cinema e às suas práticas[tradução nossa]"(1998, p.9). Na linha tecno-estética, o conceito 'independente' já está naturalmente enraizado no imaginário social quando associado ao cinema francês, tendo em vista sua tradicional identidade constituída em torno da inovação estilística e conceitual, com narrativas fortemente marcadas pela não-convencionalidade¹⁵.

CANADÁ

Em decorrência da intensa presença e controle estrangeiro na indústria local, sobretudo

¹³ Idem nota nº13.

¹⁴ Geralmente, são produtores que se tornam dependentes para um exibidor em um determinado trabalho, enquanto em relação a outros trabalhos e para outros exibidores continua sendo "independente".

¹⁵ CRETON, Laurent. *Cinéma & (in)dépendance: une économie polit*



diante da intimidante proximidade com a indústria estadunidense, que orchestra grande parte da cinematografia do país vizinho, esta apresenta um dos mais baixos *market share* do mundo. Por outro lado, desde a sua constituição como país independente, o Estado se preocupou em reafirmar sua soberania cultural e identidade nacional frente ao poderio dos EUA. No prisma econômico, de certa forma, ser independente acaba sendo associado à sua distância e desvinculação com as grandes produtoras estrangeiras, principalmente em relação a Hollywood, dominante nas bilheterias canadenses.

O cinema canadense historicamente se desenvolveu de uma maneira mais ditada pelas forças do mercado que o rádio ou a televisão. Contra essa situação, o governo criou um sofisticado sistema de fomento e apoio às produções locais, sobretudo as independentes, apreendidas assim a partir de sua relevância sócio-cultural e político-institucional. Os dois principais órgãos governamentais para o desenvolvimento e promoção de filmes são o National Film Board of Canada (NFB) e a Telefilm Canadá. Esta última, criada em 1967, é mais voltada para a distribuição de verbas de filmes para serem exibidos na TV, através de um sistema de seleção pública para a distribuição de recursos.

A NFB é uma agência estatal criada em 1939 que tem como aspectos centrais seu caráter de incentivo a produções de forte valor cultural- com grande destaque aos documentários, curtas de animação e vídeos. Ela atua em diferentes frentes de fundos: para a formação profissional; de estímulo a qualidade e diversidade de produção; de distribuição e promoção; de preservação do acervo audiovisual canadense. Além disso, constituem um grande centro, sofisticado e bem estruturado, para a produção e distribuição de produtos audiovisuais, estimulando uma nova geração de diretores, com treinamento técnico e artístico: “the NFB is a unique organization — it provides an environment for filmmaking that is free of the financial pressures that mark independent filmmaking, and allows adequate time to research, develop and complete a film.”¹⁶

Além da notoriedade da noção sócio-cultural como parâmetro de avaliação para um filme independente, está clara a importância dos aspectos tecno-estilísticos na classificação da obra como tal, principalmente se tomarmos como exemplo os dois principais programas de fomento a esse tipo de produção, *The Filmmaker's Assistance Program* e o *ACIC (Aide au cinéma indépendant)*, relativos respectivamente às regiões de língua inglesa e francesa do país. Ambos ressaltam como pressupostos os objetivos sociais e culturais aliados à originalidade e inovação tanto no estilo quanto no conteúdo, além da disseminação narrativa de vozes e pontos de vista sub-representados nos filmes tradicionais. Pode-se observar essas preocupações a partir da análise dos objetivos dos

¹⁶ “a NFB é uma organização única - proporciona um ambiente para produção, que está livre das pressões financeiras que marcam o cinema independente, e permite um tempo suficiente para pesquisar, desenvolver e concluir um filme” *National Film Board of Canada. Strategic Plan 2002-2006*. Disponível em http://www3.nfb.ca/publications/en/strategicplan_2002_2006. Acesso em 24 mar 09



programas, como estes: foco e tratamento das principais questões sociais- únicas, necessárias e pertinentes; foco nas audiências essenciais, especialmente a juventude e o setor da educação; inovar a forma narrativa audiovisual; visão criativa como força da história; descobrir e trabalhar com talentos em todas as regiões do Canadá; nutrir emergentes cineastas; defender vozes interculturais e aborígenes; promover a coesão social através de análise, debate e diálogo; aumento do público.¹⁷

O sucesso desses projetos é atestado nos 174 filmes independentes com produções apoiadas pelo NFB, entre o ano de 2007 e 2008, distribuídas proporcionalmente pelas regiões do Canadá , conforme dados do site da agência estatal¹⁸, que, vale destacar, de forma muito positiva, preza pela transparência na divulgação de estatísticas, estratégias, programas e gastos orçamentários. É um resultado bastante entusiasmante das medidas político-institucionais - que, é claro, em relação às quais não podemos nos iludir e perder nosso ponto de vista crítico quanto às relações de poder envolvidas nesses processos.

REINO UNIDO

A dimensão econômica e comercial na aceção de produções audiovisuais está bem enraizada no modelo britânico. Diferentemente do caso francês, em que se evidencia um relativo antagonismo entre a corrente independente e a dominante, a indústria tem uma perspectiva mais de colaboração e articulação do que enfrentamento, mormente com a produção norte-americana- com quem constitui uma já tradicional parceria.

Outra diferença em relação à França é a delegação governamental, de estímulo a cultura britânica e a competitividade da indústria cinematográfica, a uma empresa de direito privado, a Uk Film Council. Criada em 2000, é uma recente organização estratégica para o desenvolvimento da indústria britânica, financiando quase toda produção local, com um orçamento de cerca de 60 milhões de libras por ano, originados de financiamento direto do governo e, em sua maior parte, da gestão de recursos das loterias, a *National Lottery*.

Os fundos de produção contemplam tanto as *mainstream* quanto os filmes de caráter independente, em programas de financiamento distintos, sendo que o primeiro tipo de produção é o que recebe o maior aporte orçamentário. “Independente” no mercado cinematográfico britânico segue a mesma vertente econômica característica da indústria hollywoodiana. Ao analisarmos alguns filmes classificados como tais, veremos que, em boa parte dos casos, a viabilidade comercial do projeto é sem dúvida um aspecto a ser levado em conta na avaliação, conforme vemos nos critérios das diretrizes dos fundos postos no site da UK Film Council: “Applicants will need to

¹⁷ Idem fonte acima.

¹⁸ *National Film Board of Canada. Annual Report 2007- 2008*. Disponível em http://www3.nfb.ca/medias/download/documents/pdf/NFB_ANNUAL_REPORT_07_08.pdf Acesso em 29 mar 09



demonstrate that their **project is capable of drawing a theatrical audience** and, like all our feature films, we **expect them to have a UK theatrical distributor**¹⁹

Por outro lado, há um discurso imprimido por uma noção sócio-cultural e tecno-estética forte atrelada aos filmes independentes. São avaliados assim a partir de seu papel educativo, cultural, seu caráter inovador e criativo, refletor da diversidade e dos discursos minoritários:

(...) “we're looking for fresh, original and dynamic work in any style or genre, diversity and innovation , new techniques and styles, new and cutting edge filmmaking talent, films from black, Asian and other minority ethnic filmmakers, films from across the UK, scripts that have been substantially developed , films with a secured UK theatrical or high profile digital release – or clear potential to do so”²⁰

Na prática, a relevância das grandes produções é muito maior, do ponto de vista econômico e político-institucional. Elas ocupam mais de 90% do mercado de bilheteria, enquanto que para a produção independente sobra uma fatia menor que 5%.

The existing structure to support independent filmmaking in the UK is incestuous and only supports higher profile (regardless of talent) producers. Finance should be spread more widely... rather than allocating larger amounts of funds to a small number of dreary, unimaginative remakes with very little intellectual or entertainment value ²¹

Assim, não há medidas político-institucionais para a reversão desse quadro, ao contrário do que ocorre com as produções independentes para a televisão, cuja “independência” também depende do tipo de relação entre esse setor produtivo e as grandes emissoras de TV. Nesse caso, o Estado, através de órgãos reguladores, sobretudo o *Office of Communication (OFCOM)*, intervém maciçamente, estabelecendo cotas de exibição nos canais, além de promover suporte e investimento.

Outros dados nos permitem analisar mais precisamente essa conjuntura da indústria cinematográfica: 93,2% dos filmes de *major studios* são lançados comercialmente no mercado, contra 44,4% para os filmes independentes; 100% das produções de grande porte sustentam uma carreira internacional, ao passo que o mesmo só ocorre com 66% das independentes²² Podemos perceber então que os critérios de seleção- e exclusão- dos filmes perpassaram por questões muito mais mercadológicas do que a partir da avaliação de suas dimensões sócio-culturais ou estéticas.

¹⁹ "Os candidatos terão de demonstrar que o seu projeto é capaz de desenhar o público das salas e, como todos os nossos filmes de longa metragem, que esperamos que tenham um distribuidor britânico[tradução nossa]". *UK Film Council. Low and Micro-Budget Film Production in the UK*. Disponível em: http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/m/s/Low_and_Micro_Budget_Film_Production_in_the_UK-17Jun08.pdf Acesso em 22 mar 09 . Dados numéricos e citação retirados deste site.

²⁰ *UK Film Council. New Cinema Fund..* Disponível em <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/newcinemafund> . Acesso em 22 mar 09

²¹ "A estrutura já existente para apoiar cinema independente no Reino Unido é incestuosa , e apenas apóia os produtores com maior visibilidade (negligenciando o talento). Finanças devem ser mais bem distribuídas ... ao invés de atribuição de maiores volumes de fundos para um pequeno número de *remakes* monótonos e sem imaginação, com muito pouco valor intelectual ou de entretenimento[tradução nossa]". Idem fonte indicada na nota n°23.

²² *UK Film Council. 2008 Statistical Yearbook.* Disponível em <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/media/pdf/m/o/FINAL.pdf> . Acesso em 20 mar 09.



ARGENTINA

“Produção independente aqui(o que não se mostra muito diferente ao redor do mundo) é quase o mesmo que dizer 'produção nacional financiada pelo Estado’”, afirma Ívan González²³, assessor de imprensa do *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente(BAFICI)*. Há assim uma noção político-institucional bastante forte e a adjetivação “independente” é no mínimo questionável e contraditória. O aumento do controle do Estado, sobretudo diante de seu contexto político-econômico atual, torna essas produções quase sinônimo de “dispositivo anti-monopólico”.

É visível a força de uma vertente nacionalista nas acepções em torno dos filmes desvinculados das grandes *majors*. Certamente, é uma forma de reação à hegemonia dos *blockbusters* nas bilheterias argentinas, processo iniciado na década de 70 com a abertura dos sistemas comerciais de exibição para o privilégio de um perfil de consumidores de classes mais altas. Em 1994, a fim de se reverter a situação, cria-se por lei do Congresso Nacional o INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), uma autarquia ligada à Secretaria da Cultura, mas financeiramente autônoma. Ela centraliza todo fomento e regulamentação da atividade cinematográfica, através da *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica*, nº24.377.

A lei estabelece novos mecanismos promocionais e incrementa fortemente os recursos que beneficiariam as películas independentes, que necessariamente deve seguir os seguintes pressupostos, conforme artigo 8 desta lei²⁴.

Em termos econômicos, é presente a avaliação das produções independentes a partir de seu distanciamento em relação aos grandes conglomerados, mas é ainda mais forte considerar suas condições financeiras e estruturais, atribuindo-as a etiqueta de “pequenas empresas com baixos recursos, produtoras de filmes de baixo orçamento”. Afirma Ívan Gonzalez:

As empresas de produção independente carecem de estúdios próprios e não tem à disposição uma equipe técnica estável: os lugares de filmagem geralmente são alugados e os técnicos são contratados temporariamente para a realização do filme. Diferentemente das empresas estáveis[ou seja, um dos aspectos que demarcariam a produção independente é a sua instabilidade, outra forma de apreendê-la então], elas não precisam filmar de acordo com custos fixos, que praticamente não existem. As películas de produtoras independentes são geralmente de custo médio ou baixo, financiada pelo INCAA, pelos créditos e subsídios concedidos por fundos de países europeus, prêmios obtidos em festivais e apoios de investidores privados[tradução nossa]²⁵.

Também, conforme indica o assessor de imprensa, é bastante comum a existência de “empresas de produção circunstancial”, espécies de “produtoras independentes em potencial”.

²³ GONZALEZ, Ívan.. Entrevista concedida a Rafael Pereira do Rego, por email . Mensagem recebida por <rbandeirante@yahoo.com.br> em 16 março 2009.

²⁴ “serem faladas em língua castelhana; serem realizadas por equipes compostas por técnicos e artísticos pessoas de nacionalidade argentina ou estrangeiro residente no país; terem sido filmadas e processadas no país; fita de trinta e cinco milímetros ou mais; não podem conter publicidade comercial [tradução nossa]”

²⁵ Idem nota nº27.



Geralmente são companhias que investem ocasionalmente na feitura de um filme, muitas vezes para uma primeira experiência de familiares e amigos, em que a motivação comercial dessa forma aparece em segundo plano. Se houver sucesso- e isto ocorre com bastante frequência- podem ser receber a etiqueta “independente”, e assim usufruir dos benefícios concedidos pelo Estado.

Atualmente, persiste um polêmico embate em torno de qual vertente o cinema independente argentino deveria se apoiar(ou melhor, *ser apoiado*). Parte da crítica intelectual sustenta que os fundos públicos devem ser fundamentalmente direcionados para os projetos “novos”, “diferentes”, ousados, inovadores. São entendidos como aqueles que não poderiam se desenvolver a partir de lógicas mercadológicas, já que há valores culturais e artísticos que devem ser promovidos. A assistência pública, nessa perspectiva, deveria servir para ampliar o espectro de propostas cinematográficas, permitindo a concretização de produções que de outra forma seriam inviáveis. Por outro lado, há os defensores da “soberania das forças do mercado” que alegam que se uma proposta não interessa ao público, o Estado não deve sustentá-la, porque isso significa uma administração ineficiente dos recursos públicos.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Conforme percebemos, há uma ampla gama de atores, produtos e processos envolvidos na questão “o que é independente?”. São constituídas diversificadas relações de poder imbricadas nessa noção e em sua aplicação, que impossibilitam sua resposta exata, já que se trataria de uma perspectiva relativista- tanto em uma análise micro quanto macro, dentro dos diferentes contextos e entre eles em si. Há, como foi indicado, vertentes nocionais e relacionais que são intrínsecas ao universo simbólico retratado, assim como todos os aspectos sociais, econômicas e políticos inerentes àquele. De forma geral também podemos notar como nos diferentes contextos a aplicação do termo “independente” é questionável e contraditória, no ponto de vista econômico, político-institucional, sócio-cultural e tecno-estético.

Economicamente, assistimos a uma crescente “institucionalização” do cinema independente, constituindo uma indústria legítima e paralela à “dominante”- esta que cada vez mais perde espaço para aquela. Lucro, Poder e Escassez mostram-se como três pressupostos que mobilizam todas as produções, não importa o adjetivo utilizado para caracterizá-la.

Político-Institucionalmente, vemos como as produções ditas como “independentes” são na verdade, em boa parte dos casos, estritamente dependentes do Estado. No caso argentino, por exemplo, quase todos os filmes dependem do INCAA para serem viabilizados. O regime de subsídios resulta a condição necessária para a existência de uma produção local independente. As diferenças entre as “grandes” ou “pequenas” estão basicamente na gama de possibilidades de financiamento: umas com uma porção privada maior, outras mais dependentes dos créditos de



instituições estatais. Em muitos casos, tanto “umas” quanto “outras” recorrem ao Estado para obter benefícios.

Tanto no âmbito sócio-cultural quanto em relação aos aspectos tecno-estéticos, podemos questionar: afinal, quem define o que é ser “sócio-culturalmente” uma produção independente? Por que determinadas práticas e aspectos tecno-estéticos devem ser enquadrados em determinados produtos? Quem define as diretrizes? Por quê? Para que? Quais são as relações sociais- e de Poder- envolvidas? Podemos encontrar possíveis respostas nas diversas práticas sociais, disputas de saberes, hierarquias sociais, atributos de valor, nos nossos cânones legitimadores, nas diversas relações de Poder e imposição e em outras pluralidades que refletem as diferenças internas e externas das sociedades.

Assim, antes de tentar falar sobre o nosso contexto brasileiro, a partir de uma análise dedutiva devemos nos dar conta dos diversos contextos em que a temática geral dessa pesquisa se insere. Em todos os casos, o questionamento “o que é independente” deve ser prosseguido com os complementos: “de que(m)”, “por que(m)”, “para que(m)” e/ou outros diversos, até mesmo, “independente: como assim?”

Referências bibliográficas

BOLAÑO, C. Economia e televisão: uma teoria necessária. In: _____ (Org.). Economia política das telecomunicações, da informação e da comunicação. São Paulo: Intercom, 1995.

_____. *Da derivação à regulação: para uma abordagem da indústria cultural*. Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación - Eptic on line, Aracaju, v. 5, n. 3, p. 6, sep./dic. 2003. Disponível em: <http://www.eptic.com.br/numeros.htm>. Acesso em: 05 fev. 2009.

_____; DOMINGUEZ, J.M.M; SANTOS, C.A; . *A indústria cinematográfica no Mercosul: economia, cultura e integração*. Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación - Eptic on line, v.1, nov. 2003. Disponível em: <http://www.eptic.com.br>. Acesso em: 09fev. 2009.

BRITTOS, V. C. . *Oligopólios mediáticos: la televisión contemporánea y las barreras de entrada*. Telos (Madrid), Madrid, v. 1, n. 56, p. 22-29, 2003.

CRÉTON, Laurent. *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, Théorème, P.S.N., 1998

FLICHY, Patrice. *Las multinacionales del audiovisual: por un análisis económica de los médios*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.) *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

LEVY, Emmanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press, 1999

WASKO, Janet. *How Hollywood works*. Londres: Sage Publications Ltda, 2003