

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

Cecília Leão Oderich

Organização Processual de um Novo Cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina

Porto Alegre

2019

Cecília Leão Oderich

Organização Processual de um Novo Cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Administração.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Baldi

Porto Alegre

2019

Cecília Leão Oderich

Organização Processual de um Novo Cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Administração.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora Prof.a Dra. Mariana Baldi

PPGA - UFRGS

Prof. Dr. Fernando Dias Lopes

PPGA – UFRGS

Prof. Dr. João Marcelo Crubellate

PPGA - UEM

Prof.a Dra. Virgínia Osório Flores

UNILA

AGRADECIMENTOS

O período de 2015 a 2019 está vincado na minha memória e na minha história pessoal pela sua intensidade de vida, de viagens semanais, esforço e investimento em estudo, com muita disposição para aprender. Foram quatro anos de expansão de horizontes teóricos, repletos de desafios, crises pessoais, transformações, dúvidas, oportunidades e posicionamentos.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo período que pude contar com a bolsa de estudos para viabilizar a dedicação total aos estudos. Agradeço ao PPGA UFRGS pelo acolhimento neste período tão importante da minha vida, quando após muitos anos de conclusão do mestrado no programa, retornei para uma nova e intensa jornada no processo de doutoramento. Sinto gratidão pelos funcionários e, em especial, pelos professores, amigos e colegas com os quais tive a oportunidade de aprender, discutir, compartilhar, debater, estudar, sofrer e comemorar, em muitas e muitas semanas de encontros e reencontros.

Gratidão que transborda à Prof^a. Dr^a. Mariana Baldi, orientadora criteriosa, ética e amiga, que muito me ajudou neste processo de crises e de aprendizagem, e me desafiou a entrar em novas searas de conhecimento e pesquisa.

Agradeço aos Professores Dr. Fernando Dias Lopes (UFRGS), Dr. João Marcelo Crubellate (UEL) e Dr^a. Virgínia Osório Flores (UNILA) que contribuíram de forma valorosa através de questionamentos e sugestões nos momentos de qualificação e de defesa do Projeto de Tese.

Agradeço aos produtores pesquisados que permitiram minha presença, abrindo espaço para observações e perguntas no decorrer de diversos momentos nos meses dedicados à pesquisa de campo: Felipe Lovo, Maurício Ferreira, Nicolás Gómez Portillo, Thiago Augusto, Marcos Codas e Harumí Martinez. Agradeço, também, as contribuições valiosas dos profissionais da área Isabela Lustosa e Alex Schorsch, do Diretor Presidente da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu, Juca Rodrigues, e do Professor Eduardo Fonseca, do curso de Cinema da UNILA. Também, fico feliz pelos bons momentos na descoberta de uma ótima opção de lazer e cultura ao longo da pesquisa de campo: o Cineclube Oficina Clandestina.

Agradeço, também, aos profissionais que me ajudaram no processo de transcrição de muitas e muitas horas de entrevistas, às amigas que me deram suporte em momentos críticos,

e à querida e dedicada Marlene, por quem nutro muito respeito e amizade, cujo trabalho em casa contribuiu para que eu pudesse fazer tantas viagens e dedicar tempo à pesquisa e à escrita.

E a gratidão chega, enfim, à família: ao meu sogro Orlando, pelos pensamentos e palavras otimistas; à minha sogra Marilza, avó presente e dedicada da Alice e do Bruno, pela compreensão, prestimosidade e apoio nos períodos de viagem e nos momentos críticos para a finalização da tese. À minha irmã Carolina e ao meu cunhado Gustavo, incentivadores deste movimento de doutoramento, com quem pude compartilhar momentos alegres de descontração e troca de ideias. Ao meu irmão Carlos e minha cunhada Thaís que, mesmo distantes, incentivaram-me e foram compreensivos até quando fui “visitá-los” em Pelotas e passei 3 dias em isolamento para dar conta das leituras de Teorias Organizacionais.

Gratidão imensa aos meus dedicados pais, Janice e João Adolfo, que além de proporcionarem a “base física” para os estudos em Porto Alegre, são incansáveis no amor, suporte, apoio, acompanhamento e incentivo aos filhos e netos, além de proverem comidinhas maravilhosas para amenizar a pressão.

E aos meus grandes amores desta vida: Alexander, grande companheiro e pai amoroso de nossos filhos, gratidão pelo suporte, carinho, amor, compreensão, escuta, trocas e posicionamento firme em diversos momentos desta trajetória, em especial quando eu chegava em casa desnorteada e em crise pelas novas leituras e dúvidas existenciais. E aos meus tesouros: Alice, filha amorosa que desenvolveu bastante autonomia e responsabilidade a partir dos seus 5 anos, compreendendo a minha ausência nos dias de viagem e dedicação ao doutorado, e me recebendo de braços e coração abertos a cada reencontro. E ao Bruno, que chegou no meio do processo, participou de aulas do doutorado dentro da barriga, e deu um “upgrade” enorme ao desafio, já que precisei dar conta de um bebê e terminar uma tese!! O mais incrível: por mais cansativo e trabalhoso que seja, percebo que o meu coração cresceu em afeto, e o amor que sinto pelos meus filhos me impulsiona a concluir esta etapa para me dedicar mais a eles e, ao mesmo tempo, poder seguir em frente na minha trajetória acadêmica e de vida, como mulher professora e pesquisadora, agora um pouco mais preparada para conviver com o cotidiano de informações e dúvidas.

Em uma trajetória com tantas oportunidades, aportes, orientações, amizades, inspirações, amparo e ajuda, o sentimento maior que fica é a gratidão, além da vontade de retribuir à sociedade tanto quanto possível, através de um trabalho comprometido, agora na condição de professora na Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

*“O cinema não tem fronteiras nem limites. É
um fluxo constante de sonho.”
(George Orson Welles)*

RESUMO

O cinema é uma arte moderna reconhecida por sua potência tanto para legitimar padrões, quanto como um espaço de expressão e transformação. O cinema se constrói a partir das possibilidades técnicas, e a técnica se expande, também, a partir do querer artístico. O *cinema independente* pode representar uma alternativa para a expressão da diversidade cultural já que, em geral, não está imbuído da forma hegemônica de produção de sentido. A região da tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina é marcada pela multiculturalidade, propiciando um ambiente singular para a produção cinematográfica, principalmente a partir da implantação do curso de Cinema da UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, em Foz do Iguaçu. Este trabalho analisou as trajetórias de grupos produtores de cinema independente na região da tríplice fronteira. Para fundamentar o trabalho, foram construídos capítulos apresentando discussões e referenciais teóricos sobre: a perspectiva processual cooperiana; a arte e a indústria cultural; as bases e as influências das racionalidades instrumental e substantiva; a história do cinema e o cinema no Brasil; o conceito de cinema independente e suas características em estilo e conteúdo; a questão da fronteira e da diversidade cultural. A perspectiva processual foi escolhida por possibilitar a análise das organizações no balanço estrutura-processo, dentro e entre margens e limites, em organização/desorganização e momentos de criação, ou seja, constitui alternativa pertinente para pesquisar, de maneira compreensiva, organizações no campo da cultura. O processo metodológico foi qualitativo e transcorreu através de estudo multicase com três grupos produtores de cinema independente, um de cada país, Brasil, Paraguai e Argentina, todos participantes do *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, em 2017. No decorrer de 2018 foram realizadas entrevistas, observações, contatos por mídias sociais, diários de campo, apreciação de filmes, pesquisa documental, além da busca por contribuições da UNILA e da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu. Realizou-se *análise de conteúdo* e o método de *história de vida*, dada a relevância percebida, no fluxo de pesquisa, dos protagonistas de cada caso. A pesquisa transcorreu considerando o momento e o contexto em que a produção cinematográfica começa a se configurar na região, apresentando aspectos da *organização/desorganização* na dinâmica de alternância e o predomínio de *processo* e busca por *estrutura*, com forte presença de relações e de redes de conexão no fluxo do trabalho. A tese oportuniza visibilidade aos produtores de cinema da região e pretende inspirar formas de apoio, em especial através de políticas públicas culturais voltadas para a fronteira, considerando as diferentes formas de fazer cinema, favorecendo a integração regional, a preservação e a promoção da arte e da diversidade cultural. Destaca-se a importância da universidade como protagonista do movimento, evidenciando a transversalidade de políticas educacionais e culturais. Apresentam-se contribuições para a Administração, no campo dos Estudos Organizacionais, através da análise a partir da perspectiva processual, da construção de conhecimentos integrando Administração e Cinema e pela abertura da reflexão epistemológica sobre a produção do sujeito administrador, no que tange ao entendimento do que significa “ser organizado”. Pensando no devir, sugere-se relevante o movimento da Comissão Fílmica e da representação nas alianças audiovisuais entre os países, a exemplo da Rede de Cooperação Audiovisual Entre Fronteiras e da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul. Com a multiplicidade dos focos de produção artística e cultural e a expansão dos horizontes do cinema, a comunidade da tríplice fronteira pode ter valorizadas as suas características e o seu espaço compartilhado de saberes e fazeres.

Palavras-chave: Cinema Independente, Organização processual, Tríplice Fronteira, Políticas Culturais, Racionalidades, Diversidade, Cooper.

ABSTRACT

Cinema is a modern art recognized for its power both to legitimize standards and provide a space for expression and transformation. Cinema is built through technical possibilities, and the technical expands, also, through the artistic will. *Independent cinema* can represent an alternative for the expression of cultural diversity since, in general, it is not imbued with the hegemonic form of producing meaning. The Brazil-Paraguay-Argentina tri-border region is marked by multiculturalism, providing a unique environment for film production, mainly through the implementation of the Film Course at UNILA - Federal University of Latin American Integration, in Foz do Iguaçu. This work analyzed the trajectories of independent film producers in the triple border region. To base the work, chapters were built presenting discussions and theoretical references about: the process perspective proposed by Cooper; art and the cultural industry; the bases and influences of instrumental and substantive rationalities; the history of cinema and of cinema in Brazil; the concept of independent cinema and its characteristics in terms of style and content; the issue of borders and cultural diversity. The process perspective was chosen because it allows the analysis of organizations in the structure-process balance, within and between margins and limits, in organization / disorganization and in moments of creation, that is, it constitutes a pertinent alternative to comprehensively research organizations in the field of culture. The methodological process was qualitative and was carried out through a multicase study with three groups of independent film producers, one from each country, Brazil, Paraguay and Argentina, all participants of the *3 Margins - Latin American Film Festival* in 2017. Throughout 2018 interviews, observations, contacts through social media, field diaries, appreciation of films, documentary research were conducted, in addition to seeking contributions from UNILA and the Cultural Foundation of Foz do Iguaçu. *Content analysis* and the *life history* method were performed on each case's protagonist, in accordance with the relevance perceived in the research's flow. The research occurred in the moment and the context in which cinematographic production is beginning to form in the region, presenting aspects of *organization / disorganization* in the dynamics of alternation and the predominance of *process* and the search for *structure*, with the strong presence of relationships and networks of connection in the workflow. The thesis gives visibility to film producers in the region and aims to inspire forms of support, in particular through public cultural policies focused on the border, considering the different ways of making films, favoring regional integration, preservation and promotion of art and cultural diversity. It emphasizes the importance of the university as a protagonist of the movement, evidencing the transversality of educational and cultural policies. Contributions to the Administration are presented in the field of Organizational Studies, through an analysis from the process perspective, the construction of knowledge integrating Administration and Cinema and the opening of epistemological reflection on the production of the manager subject, regarding understanding of what it means "to be organized". Considering the future, the movement of the Film Commission and representation in audiovisual alliances between countries is relevant, as is the Network of Audiovisual Cooperation between Borders and the Specialized Meeting of Film and Audiovisual Authorities of Mercosur. With the plurality of artistic and cultural production centers and the expansion of the horizons of cinema, the community of the three frontiers can value its characteristics and its shared space of knowledge and productions.

Keywords: Independent Cinema, Process Organization, Triple Border, Cultural Policies, Rationalities, Diversity, Cooper.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A PERSPECTIVA PROCESSUAL	27
1.1 O CAMPO ABERTO E A ORGANIZAÇÃO/DESORGANIZAÇÃO	29
1.2 A SOCIEDADE DE MASSA E O CINEMA NA OBRA DE COOPER	39
2 ARTE E INDÚSTRIA CULTURAL	42
3 AS RACIONALIDADES INSTRUMENTAL E SUBSTANTIVA: INFLUÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA DO SETOR CINEMATOGRAFICO	52
3.1 BASES DA RACIONALIDADE INSTRUMENTAL	52
3.2 A RACIONALIDADE SUBSTANTIVA	56
4 BREVE PANORAMA DA TRAJETÓRIA DO CINEMA	61
4.1 O CINEMA NO BRASIL	67
5 CINEMA INDEPENDENTE	75
5.1 O CINEMA INDEPENDENTE NO BRASIL	83
5.2 CONTEÚDO E ESTILO NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA INDEPENDENTE	88
6 DIVERSIDADE CULTURAL E O CINEMA NA FRONTEIRA	95
7 METODOLOGIA DE PESQUISA E ANÁLISE	103
8 ESTUDOS DE CASO	112
8.1 BRASIL: A PRODUTORA 3 MARGENS	113
<i>Era uma vez... na margem brasileira...</i>	113
<i>Quem protagoniza esta história?</i>	116
<i>Cinema: o Propósito</i>	124
<i>A Organização pela Perspectiva Processual</i>	129
<i>Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras</i>	144
8.2 ARGENTINA: PUERTO IGUAZÚ	157
<i>Na margem argentina...</i>	157
<i>Em que cenário trabalham estes produtores?</i>	158
<i>Quem protagoniza esta história?</i>	159
<i>Cinema: o Propósito</i>	162

<i>A Organização pela Perspectiva Processual</i>	167
<i>Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras</i>	169
8.3 PARAGUAI: BLACK DOOR STUDIOS	173
<i>Na margem paraguaia...</i>	173
<i>Em que cenário trabalham estes produtores?</i>	174
<i>Quem protagoniza esta história?</i>	177
<i>Cinema: o Propósito</i>	180
<i>A Organização pela Perspectiva Processual</i>	185
<i>Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras</i>	191
8.4 ENCONTROS NA TRAJETÓRIA DE PESQUISA: OUTRAS CONTRIBUIÇÕES	197
9 A ORGANIZAÇÃO PROCESSUAL DE UM NOVO CINEMA: A PRODUÇÃO INDEPENDENTE NA TRÍPLICE FRONTEIRA	209
CONCLUINDO E PENSANDO NO DEVIR	220
REFERÊNCIAS	230

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Imagem do Cineclube Oficina Clandestina	152
FIGURA 2 – Imagem do Cineclube Oficina Clandestina	152
FIGURA 3 - Entrada do Espaço INCAA – <i>Instituto Nacional de Cine Y Artes Audiovisuales</i> , em Puerto Iguazú/AR	166
FIGURA 4 - Fachada do Centro Turístico Cultural de Puerto Iguazú/AR, onde se localiza o Espaço INCAA – <i>Instituto Nacional de Cine Y Artes Audiovisuales</i>	166
FIGURA 5 – Cecília Oderich (ao centro) com Marcos Codas e Harumi Martinez/PY	180
FIGURA 6 – Declaração de interesse distrital da Junta Municipal de Coronel Bogado/PY.....	182
FIGURA 7 – Declaração de interesse governamental cultural do Governo do Estado de Itapua/PY	183
FIGURA 8 – Capa do <i>Comic Book</i> que está sendo produzido a partir do enredo do filme Kurusu Serapio	193

LISTA DE SIGLAS

AIP - *American International Pictures*

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

AVEC - Associação de Vídeo e Cinema do Paraná

BO - Baixo Orçamento

CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica

Condecine – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

CNC - Conselho Nacional de Cinema

DNI – Departamento Nacional de Informações

Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes

ESAMC - Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação

ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing

FAM – Festival Audiovisual do Mercosul

FNC – Fundo Nacional de Cultura

FONAP - Fundo Nacional do Audiovisual do Paraguai

FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual

FUNCINE - Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional

IAAviM - Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones

INAP – Instituto Nacional Paraguayo de Audiovisual

INC – Instituto Nacional do Cinema

INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*

INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo

IPAC - Instituto Paraguaio de Arte e Comunicação

LAFilm – *Latin American Film Institute*

MERCOSUL – Mercado Comum do Sul

MGM - Metro-Golwyn-Mayer

MICA - Mercado de Indústrias Criativas Argentinas

MICBR – Mercado das Indústrias Criativas do Brasil

MICSUL - Mercado de Indústrias Culturais do Sul

M.P.A.A. – *Motion Picture Association of America*

OBMEP - Olimpíada Brasileira de Matemática das Escolas Públicas

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PTI – Parque Tecnológico de Itaipu

RECAM - Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

USP – Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte ostensivamente presente na vida moderna. Os sentidos humanos são provocados, seja através do dito “realismo” cinematográfico ou da criação da fantasia e da ilusão, o que impacta na compreensão, no conhecimento das pessoas, tendo significativa relevância na construção da vida social. A história do cinema tem seu início demarcado pelas possibilidades tecnológicas, a partir da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em Paris, há mais de um século e, desde então, o cinema vem sendo construído e inventado continuamente. Percebido como uma síntese de outras artes, o cinema utiliza aparato tecnológico, constituindo-se com características industriais. Sadoul (1983) alega que é impossível estudar a história do cinema como arte sem evocar os seus aspectos industriais. “O nosso desígnio é, pois, estudar o cinema como uma arte estritamente condicionada pela indústria, pela economia, pela sociedade, pela técnica” (p. 8). Pode-se inferir que o cinema, ainda mais o cinema independente, seja uma arte a ser estudada não *estritamente condicionada*, como o autor define mas, sim, relacionada e permeada, em suas características, por aspectos industriais, econômicos, técnicos e sociais.

Na modernidade, com a crença humana na razão e na sua atuação sobre a natureza e a sociedade, aspectos técnicos foram e são muito valorizados. Desde o início da sua história, o cinema foi pensado, também, como um possível produto cultural lucrativo e, sendo uma arte ligada à técnica, evidencia caracterização moderna. Com a mercantilização da arte e a replicabilidade técnica, tem-se presente nas discussões sobre cinema o conceito de *indústria cultural* (ADORNO e HORKHEIMER, 1947), originalmente atrelado à expressão cultural, quando submetida à lógica da produção industrial.

Atualmente entendido de forma abrangente, tendo em vista as possibilidades de produção audiovisual, o cinema já foi caracterizado pelas grandes telas das salas de cinema. Quando pensamos em cinema, em geral nos vem à mente “um espetáculo que envolve ao menos três elementos distintos: uma sala de cinema, a projeção de uma imagem em movimento e um filme que conta uma história em cerca de duas horas” (PARENTE, 2009, p.2). Mas, conforme alerta Parente (2009), nem sempre há sala, a sala nem sempre é escura, o projetor nem sempre está escondido e o filme nem sempre se projeta, e o cinema cada vez mais é transmitido por meio de imagens eletrônicas, e nem sempre conta uma história, a exemplo de filmes abstratos e experimentais. O autor aborda, também, a complexificação da relação imagem-espectador no cinema interativo, convergindo “o cinema, os panoramas e as interfaces computacionais em obras que unem imersão e interatividade” (p. 13).

A sétima arte é reconhecida em sua potência de influência social, e aí se inicia a questão: a expansão da técnica, da sociedade de mercado e da razão industrial¹ pode levar o cinema a um *modus operandi* pré-estabelecido e à burocratização, prevalecendo a racionalidade instrumental e a lógica de mercado, o que pode impactar ou dificultar a expressão artística e a pluralidade cultural? A construção cinematográfica pode ter dificuldades para se fazer como arte e como representação da diversidade humana, ou arte e indústria cultural tensionam fronteiras em constante movimento?

O cinema hollywoodiano se apresenta no mundo em clara assimetria em relação aos cinemas das diferentes nações, em parte porque o *gosto* do público foi formado ao longo de décadas. As cotas de exibição, ou seja, quando o exibidor se obriga a manter tempo e horários favoráveis para poder apresentar filmes do cinema hollywoodiano, constituem exemplos das estratégias aplicadas para a expansão de mercado e predomínio do cinema estadunidense nas telas de muitos países do mundo. Cooper (1976) argumenta que as informações formam representações, modelos, imagens de mundo, e estas representações adquirem força a partir do aumento ou da diminuição das informações. O modelo cinematográfico fortalecido atualmente leva a padrões específicos de valores e modos de vida que se pretendem “universais”, bem como a um modo de fazer cinema.

A prevalência da racionalidade instrumental e da lógica de indústria cultural pode facilitar a alta produtividade, os avanços técnicos, os efeitos especiais, mas é preciso cuidado pois também pode inibir ou engessar o fluxo do fazer artístico e da expressão da pluralidade humana, limitando as possibilidades do cinema enquanto arte. Então, a partir de qual perspectiva teórica analisar a gestão no campo da sétima arte? O campo dos estudos organizacionais foi historicamente dominado pelas teorias que percebem a organização como uma entidade que possui características sólidas e bem definidas, mas os trabalhos de Cooper, a exemplo o conceito de *campo aberto* (COOPER, 1976), precursor da abordagem processual, passam a estimular uma análise das organizações que precedeu, também, o que viria a consolidar-se como uma vertente que olharia para as organizações e suas práticas com uma perspectiva crítica. O Campo Aberto (COOPER, 1976) parte da dicotomia e da complementariedade de estrutura (estabilidade) *versus* processo (mudanças), sendo que o processo se realiza ao se submeter ou agir sobre a estrutura. A relação acontece entre objetos e pessoas, que também são estrutura pois, segundo o autor, os seres humanos, ao darem sentido

¹ A *razão industrial* aqui é concebida como um tipo de *razão instrumental*, forte na racionalidade ocidental moderna, a exemplo da estrutura de pensamento que privilegia o pragmatismo, a utilidade, os meios com vistas aos fins a serem atingidos, no sentido de conhecer e controlar a natureza.

e propósito às suas vidas constituem a si mesmos como objetos, pois ao pensar em se conhecer e se formar, os seres humanos pensam em limites, ou seja, se delimitam. Outra possibilidade seria o ser humano se perceber em um constante estar *dentro e entre fronteiras*, quando não se é nem uma coisa nem outra, quando o campo de tensões permite a abertura à sabedoria da inconsciência.

A perspectiva processual traz a possibilidade de uma abordagem inovadora para a arte e o cinema, já que permite analisar as organizações sem que sejam delimitadas características sólidas ou bem definidas, o que é especialmente aderente considerando o cinema independente, em geral organizado sem os preceitos industriais. O cinema tem potência pela sua capacidade de transmitir informações, ainda mais na atualidade, quando a comunicação ocorre intensamente através de sons e imagens.

Ao pensar no fortalecimento do cinema como arte que possibilita a expressão, o fluxo e a empatia sobre a pluralidade humana, pode-se conectar com as ideias da racionalidade substantiva, abstrata, apresentada nos trabalhos de Guerreiro Ramos (1989). O autor diferencia *racionalidade instrumental* de *racionalidade substantiva*, que seria uma racionalidade da consciência, abstrata. Evitando dicotomizar, ou entendendo a dicotomia entre as racionalidades como um recurso didático de pensamento em contrapontos, vale considerar aqui a proposta do autor, que defende a base para uma nova ciência das organizações a partir de uma perspectiva humanista não comportamentalista, a qual inclui significados como individualidade, autoestima, autonomia, sentido de vida, senso crítico e criatividade. Ao mesmo tempo, pode-se considerar todo significado como uma redução, Cooper (1976) alerta que, ao pensar em limites para definir algo, acabamos reduzindo e tornando este algo estrutura. Assim, os significados das racionalidades instrumental e substantiva também serão considerados neste trabalho como representações em um balanço de preponderâncias e, havendo resquícios de dicotomia, estes traduzem a minha dificuldade em pensar e me expressar processualmente, algo que me desafiou no decorrer de todo o trabalho, desde a escolha por trabalhar com a abordagem cooperiana, já que minha tendência é “funcionar” com prevalência da racionalidade instrumental.

Apresento neste trabalho, então, a proposta de Ramos (1981) como contribuição à crítica em relação à racionalidade instrumental dominante no Ocidente, alertando ao risco de a sociedade moderna ser legitimada apenas em bases utilitárias. A discussão sobre a presença das racionalidades instrumental e substantiva na produção cinematográfica contribui para evidenciar os desafios de compreender e superar, no campo da arte e das políticas públicas, as dificuldades criadas por modelos de gestão burocráticos e tradicionais permeados de valores da

sociedade moderna de mercado. Se pensarmos no movimento e no fluxo da arte, especialmente no mundo ocidental, podemos analisar o quanto entra em choque com a estabilidade de hierarquizar, sistematizar e fixar, ou seja, o quanto vai de encontro a valores presentes na modernidade.

Refletindo sobre as diferentes possibilidades do “fazer cinema”, infere-se que o *cinema independente* possa representar um espaço de inclusão, no sentido de propiciar um contexto mais favorável para este *fazer cinema* plural e dinâmico, em movimento. Mesmo que as racionalidades estejam presentes a todo momento em um movimento dinâmico, pode-se supor que, por estar “à margem”, o cinema independente se apresente mais desapegado de amarras e valores instrumentais, utilitários e de mercado. O cinema independente, se não for “enquadrado”, no sentido de ser burocratizado, gerenciado dentro de padrões da Administração moderna ou da estética dominante, adequado a normas e controles, ou levado a pensar em termos de lucro e competitividade, pode ter potência para ser mais livre, para expressar de maneira mais explícita o fluxo e a diversidade, sem precisar se enquadrar ou atender ao *mainstream*, construindo opções para fazer e para assistir cinema, além do tão propagado e acessível cinema hollywoodiano.

Em relação ao cinema hollywoodiano, é importante ressaltar que ele conquistou hegemonia ao longo de anos com altos investimentos em tecnologia, na criação do *star system*, na formação de grandes grupos cinematográficos, com estratégias de expansão de mercado, pressão e imposição de cotas em diversos países, definição de estilo e formação do gosto do público. Os cinemas de diversos outros países, por outro lado, têm trajetórias que revelam momentos de muita dificuldade, mas também de avanços, retrações e retomadas. Em uma crítica contundente, Roger Boussinot, citado por Hennebelle (1978, p. 62), apresenta um cenário de cinemas nacionais “asfixiados”, “assassinados”, e a dificuldade de o cinema existir como arte.

O cinema precisa ser astuto para existir ainda como arte, setenta anos após seu nascimento! Porém, desde o nascimento nunca deixou de estar em crise e nunca parou de morrer aqui ou ali. A história do cinema está juncada de cadáveres de cinemas nacionais mortos asfixiados, estrangulados, esvaziados de todos os recursos, assassinados pelo comércio nos antros do lucro. Roger Boussinot, em *O Cinema Morreu, Viva o Cinema!* (HENNEBELLE, 1978, p. 62)

O cinema pode ser sustentável, de qualidade, relevante, sem necessariamente buscar o lucro ou uma estética dominante, ou temáticas “agradáveis” mas, para isso, é preciso respeitar o fluxo da sua produção, além de se propiciarem condições de existência. A autossuficiência

econômico-financeira é árdua quando o trabalho não resulta em um produto ou serviço tangível ou de fácil e rápida percepção de valor, o que faz com que as políticas públicas sejam importantes no campo da arte, no sentido de dar condições de existência mesmo quando o trabalho artístico não é autossuficiente, muito menos lucrativo. Neste ínterim se dá outro desafio, pois é preciso cuidado no uso dos recursos públicos, ao mesmo tempo em que muitas exigências, formatações e prestações de contas podem inibir ou inviabilizar produções artísticas importantes na construção social e comunitária.

O cinema independente vinculado à comunidade pode representar um espaço de expressão de diferentes questões e modos de vida, por ser acessível para que as pessoas em geral, de diferentes países e regiões, possam produzir e ver na tela as suas características, os seus anseios, mostrar o seu modo de vida, seus valores, belezas, medos e problemas, enfim, a sua riqueza plural e diversa. Ao pensar em opções diferentes de produção de conteúdo, de organização, de atuação, de trabalho, de manifestação e de filmes para a construção de novos gostos do público, estabelecendo um cinema plural mais forte, é importante, também, conectar o cinema às possibilidades e escolhas tecnológicas e artísticas de cada época e de cada região, o que tem relação com incentivos e políticas públicas que podem fortalecer os cinemas nacionais ou regionais, em especial fora dos eixos onde a produção cinematográfica se concentra, como é o caso do eixo Rio-São Paulo, atualmente, no Brasil.

Hennebelle menciona trecho de Carlo Lizzani (1978, p. 64), quando faz uma análise relevante para a compreensão do setor cinematográfico em diferentes nações:

A autonomia da linguagem cinematográfica não significa que o cinema se destaque da cultura do seu país. Podemos mesmo dizer que, quanto mais o sintaxe do filme se precisa, mais o cinema se enraíza na tradição nacional dos diferentes povos. Se o cinema é uma conquista geral da humanidade que, na sua marcha para a dominação da técnica, consegue precisamente fazer da máquina um novo instrumento de atividade artística, um meio de aumentar a atividade cultural, o cinema nasce, nos diferentes povos, da coincidência progressiva de uma linguagem cinematográfica sempre mais autônoma e mais flexível com a cultura nacional de cada país. A criação da linguagem cinematográfica não é um processo abstrato, capaz de acontecer em qualquer lugar e sob quaisquer condições.

O trecho ajuda no entendimento do conjunto que abrange a identificação e o fazer cinema do ponto de vista técnico, humano, artístico e cultural, flexível à linguagem cinematográfica de cada país, ou de cada região. Assim, infere-se que o cinema requer condições para nascer e se fortalecer, incluindo capacidade humana e tecnológica. Pode-se pensar no fortalecimento do *cinema independente* como uma alternativa, ou um possível espaço para o cinema artístico, ou comunitário, manter-se e até crescer. Mas é preciso considerar que

seria simplista polarizar ou separar cinema industrial e cinema artístico, por isso a complexidade do tema e o entendimento da importância de olhar para *o estar dentro e entre* fronteiras que se movimentam dinamicamente. O próprio entendimento do que significa ser *independente* no cinema não é consenso.

O cinema independente tem várias possibilidades de definição: aquele que tem pouca ou nenhuma interferência de grandes produtoras; o cinema de autor, quando este tem liberdade na sua realização; o cinema feito por pequenos produtores em oposição às grandes empresas; o cinema que produz obras não comerciais e caracterizadas como *filmes de arte*; o cinema que representa uma alternativa estratégica de afirmação política ou possibilidade de autonomia em relação à ordem social; o cinema comunitário; o cinema geralmente realizado com baixo-orçamento. Para esta pesquisa, entende-se o cinema independente como aquele realizado por cineastas ou grupos que se organizam de diferentes formas e conseguem realizar suas produções de modo relativamente autônomo e livre, sem vinculação direta a grandes produtoras. Do ponto de vista do conteúdo, as temáticas dos trabalhos cinematográficos independentes representam a expressão artística do grupo. Mesmo havendo parcerias ou concessões a financiadores ou instituições, preserva-se a autonomia nas realizações independentes.

Pressupondo o cinema independente como arte que se dá com base em uma racionalidade substantiva predominante, em uma contemporaneidade repleta de mudanças tecnológicas que impactam significativamente na vida das pessoas e, também, nas possibilidades de relação, comunicação, organização de grupos e de produção e distribuição cinematográfica, vem à mente a questão das formas organizativas e dos estudos organizacionais. Poderia este cinema nascer e se constituir, ou seja, organizar-se a partir da administração burocrática moderna, da predominância da racionalidade instrumental e dos valores da sociedade de mercado? Ou, de outro modo, sobre qual perspectiva se poderia analisar esta dinâmica de trabalho e organização do cinema independente? Em entrevista sobre o cinema independente, os cineastas Rosemberg e Borges (2017) afirmaram que hoje em dia é mais difícil fazer cinema. Rosemberg traz a vibração da racionalidade substantiva em sua fala ao colocar que o cinema é “uma carta de amor ao outro”, que é pensamento, é criação, mas alega que atualmente o cinema se depara com muita burocracia, o que dificulta a sua realização. Em entrevista a uma série de curtas produzida pela Cavideo, intitulada *Cartas ao Cinema*, o Diretor Sérgio Ricardo (2017) coloca o cinema como um “espaço criativo infinito” e questiona, saudoso do Cinema Novo, “onde está o cinema que tinha presença filosófica e estética, quando havia envolvimento na transformação que estava em curso no país?”. Estes relatos de cineastas

experientes retratam uma sensação de “perda” de algo no fazer cinematográfico. Em consonância com o cenário que se configura nas falas mencionadas dos cineastas, Migliorin (2016) faz uma análise de contexto para introduzir a sua definição do que seria o *cinema pós-industrial*.

Por vezes, cineastas mais experientes dizem apenas: “Vocês podem fazer esses filmes colaborativos e à margem da indústria agora, mas logo terão que entrar no sistema.” Em Tiradentes, este ano, Cacá Diegues dizia: “A economia do cinema é muito frágil, de repente tudo pode acabar.” Algo parece estranho nesses dois momentos. Por um lado, esse cinema existe, se renova ano a ano, circula, conta com centenas de técnicos, público, tem boas críticas e reconhecimento em festivais nacionais e internacionais. Por outro, há um discurso que atravessa o debate, para o qual isso é insuficiente: eles precisam da indústria. (MIGLIORIN, 2016, p. 1)

A expressão “entrar no sistema” pode significar burocratizar, submeter-se a valores econômico-financeiros, e/ou a uma forma específica e industrial de fazer cinema. Nas temáticas e formas de produção dos filmes nacionais que representam e estão associados ao modus operandi e valores do *mainstream*, possivelmente o modelo hollywoodiano já esteja absorvido, mas em relação ao cinema independente, é preciso considerar novos significados, conteúdos e arranjos organizacionais. Então, cabe repensar o conceito de *indústria* na atualidade, pois a própria tecnologia traz novas formas e novos tempos de produção, de conexão e de relação. Assim, talvez no cinema independente não esteja acontecendo uma “perda” de engajamento ou de criatividade como mencionado por alguns cineastas, ou não seja uma necessidade real de existência a “entrada no sistema”, como acima mencionado. Infere-se que no contexto independente esteja acontecendo e emergindo um novo cinema, ou uma nova forma de fazer cinema.

Migliorin (2016) argumenta que o capitalismo pós-industrial, imaterial, cognitivo, tem o centro de valor no conhecimento, na força de invenção dos indivíduos, na forma de se organizar de uma inteligência coletiva. Enquanto na mentalidade industrial tradicional são geridos sujeitos organizados para trabalhar em linha de montagem com tempo e espaço definidos, na era pós-industrial é preciso “gerir o descontrole”, pois o trabalho se dá em um fluxo de vida, de maior indiferenciação de esferas, quando não há delimitações, definições e atribuições claras. Mesmo com os valores de mercado, o modelo pós-industrial apresenta maior fluidez, liberdade de ação e criatividade. O autor afirma que a manutenção e a exclusividade do modelo industrial no campo do cinema, mesmo que apenas em nível retórico, acaba por excluir dos debates e das políticas públicas os criadores, produtores e espectadores que trabalham em um sistema pós-industrial, quando o trabalho se confunde com a vida. Segundo Migliorin

(2016), “não se trata de dizer que uma era é melhor que outra, estamos, nos dois casos, no interior do capitalismo”, mas, é importante atentar para a singularidade do contemporâneo para fortalecer as possibilidades de criação e circulação do cinema e da diversidade. Respeita-se o conceito e a terminologia do autor neste trabalho, mas cabe a ressalva sobre a expressão “pós-industrial”, já que o “pós” indica a ultrapassagem de um limiar industrial, sugerindo uma noção linear de história, o que não se pretende aqui defender, tampouco ocorre na perspectiva processual. Neste sentido, a expressão pós-industrial é apresentada pelo conjunto de características de uma nova organização do cinema, cinema este que se pretende possa existir sem as amarras dos ditames industriais.

Na contemporaneidade do cinema no Brasil, constata-se que pessoas engajadas na área cinematográfica manifestam críticas, a exemplo dos trechos mencionados (RICARDO, 2017; ROSEMBERG; BORGES, 2017) no sentido da burocratização, da falta de criação ou de engajamento nas transformações do país. Ao mesmo tempo, evidenciam-se estímulos para o cinema independente “entrar no sistema”, o que pode significar ser rentável, bem gerenciado, fazer parte da indústria cultural. Mas existe, ainda, a percepção da existência e da força de um novo cinema que flui de forma relacional, e que pode expressar os anseios e modos de vida da diversidade humana. Então, cabe o questionamento: seria este novo cinema “adestrado”, desmobilizado, que produz itens de consumo na lógica de indústria cultural? Ou poderia ser, sim, um cinema que se constrói através de uma nova dinâmica? Enfim, parece haver dissonância entre a percepção de que o cinema está “adestrado”, mercantilizado, burocratizado, em fórmulas prontas, inclusive estéticas, e a percepção de um cinema que se organiza de forma diferente, e traz a expressão artística e os anseios de uma nova geração. Talvez esteja ocorrendo um momento de transição de um cinema que nasce e flui de formas diferentes, e que pode ser analisado através da perspectiva processual. Supõe-se, assim, que este cinema independente represente a diversidade e a contemporaneidade através de novas formas organizativas, e que tenha envolvimento com as transformações atuais ou futuras do seu povo.

Do ponto de vista da gestão, provavelmente se verifica, nestes grupos produtores, uma configuração organizacional diferente da tradicional, burocrática: pressupõe-se que a análise processual possa contribuir e ser mais coerente na análise destes grupos, os quais possivelmente se organizam de formas alternativas, permitindo uma dinâmica organizacional mais fluida e flexível, com espaços de co-criação, maior aproximação da comunidade, talvez experimentando algo confluyente às ideias do *campo aberto* (COOPER, 1976). Nestes casos de estudo de produtores do cinema independente pode-se observar, mais explicitamente, o movimento das *margens, limites e fronteiras* (COOPER, 1976) da contínua coexistência das

racionalidades substantiva e instrumental, as contradições e as relações de *conjunção e disjunção* (COOPER, 1976) de arte e indústria cultural. Assim, pressupõe-se que o cinema independente e as possibilidades colaborativas de grupos podem ser pensados como trajetos de realização para o desejo de fazer cinema, a partir da perspectiva processual.

Cooper (1976) convida ao exercício do pensamento em termos difusos e processuais, e não como fenômenos limitados a uma realidade constituída, apresentando a base teórica que permite o olhar a partir da perspectiva do processo, do fluxo, o que parece estar mais conectado às características do chamado cinema pós-industrial (MIGLIORIN, 2016), que se constrói através de práticas criativas, espaços colaborativos, arranjos dinâmicos a partir de relações e redes de interconexões, de forma fluida. O fluxo permite a criatividade, a mente aberta, não-naturalizada, observando ações e relações, e as informações descobertas são indicações, pistas, elementos a serem considerados como representações. Karl Weick (1995) também considera a organização como um processo, no caso processos dinâmicos, na abordagem interpretativista, quando os limites, margens ou fronteiras não ficam bem definidos, por exemplo, entre a objetividade, com maior determinismo e previsibilidade, e a subjetividade, com construções sociais fluidas. É um desafio o desprendimento do pensamento cartesiano, determinista, bem definido e sólido de organização e gestão. A perspectiva processual leva a uma análise mais desordenada e, mesmo assim, integrada. Cooper (1976) defende a necessidade de exercitar o pensamento de maneira difusa e processual, em contraponto à visão da gestão previamente constituída, racional e objetiva, e de organização como fenômeno social que apreende a modernidade. A organização, para o autor, surge da alteridade e produz alteridade, em um constante processo que define o modo de vida sociocultural, um meio de representação que apresenta determinada ordem e temporalidade.

Assim, considera-se que os grupos produtores de cinema independente seriam organizações a serem observadas além da sua estrutura, também em seu processo, nas suas relações e nas fronteiras. Pela perspectiva processual, fronteiras, margem ou limites constituem conceitos importantes: separam e integram o dentro/fora, a separação e a junção, em relações constantes de alteridade, sendo que o *outro* é uma instância que não pode ser fixada ou atribuída a um determinado local. Cooper (1976) argumenta que mapeamos o mundo pelas diferenças, e é preciso olhar para as fronteiras e para as diferenças, e nas fronteiras ocorre a zona de indefinição, indeterminação, incerteza, não sendo limites reais de “partes separadas”, as fronteiras são conceitos ativos e dinâmicos. O contínuo conectar e desconectar de uma rede de eventos existenciais acontece a partir das relações e, portanto, da comunicação.

Além de pensar em fronteiras entre a manifestação das racionalidades instrumental e substantiva, de arte e indústria cultural, do cinema independente, este estudo requer considerar outro tipo de fronteira, pois foi realizado em uma região de tríplice fronteira territorial, entre nações, da América Latina, onde se inicia, há poucos anos, a construção de uma trajetória de cinema mais consistente. Trata-se da fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, cujas respectivas cidades são Foz do Iguaçu, Ciudad Del Este e Puerto Iguazú. Fora dos grandes centros, é um local com potencial estratégico por ser marcado pela diversidade. Na região, há a bela confluência dos rios Paraná e Iguaçu que definem as três margens e há pontes ligando as terras destes três países. Desde 1965, a Ponte da Amizade une as terras de Paraguai e Brasil, enquanto a Ponte da Fraternidade une as terras de Brasil e Argentina. As palavras *amizade* e *fraternidade* são fortes na vinculação deste território de natureza exuberante, repleto de diversidade e contradições. O território, ao longo do tempo, se constituiu como um cenário de sociabilidade, como um espaço de coexistência entre guaranis, nativos das cidades fronteiriças, estrangeiros e turistas, com aportes e chegadas de pessoas de diversas comunidades, como brasileiros, paraguaios, argentinos, franceses, uruguaios, orientais, ingleses, libaneses, latino-americanos de diversos países e muitos outros, em um total de cerca de 70 etnias identificadas na região. Desde 1989, a tríplice fronteira possui uma empresa Binacional constituída por Brasil e Paraguai: a Hidrelétrica de Itaipu, e tem dois belos parques turísticos, o Parque Nacional do Iguaçu no Brasil e o Parque Nacional Iguazú, na Argentina.

A região é considerada estratégica em termos geopolíticos devido à relevância de ambos os rios para a comunicação e transporte em territórios até então parcamente ocupados. Até a década de 1950, a região foi pouco povoada. A partir da década de 1960, o contingente populacional local foi ampliado. Na década de 1970, com o início da construção da barragem e da usina Hidrelétrica de Itaipu, a região foi marcada por um intenso crescimento populacional.

Na atualidade, as três cidades juntas somam mais de 500 mil habitantes. Se somadas as conurbações urbanas do lado paraguaio, entre *Ciudad del Este*, Presidente Franco, Hernandárias e Minga-Guaçu, que formam uma Região Metropolitana, a soma ultrapassa os 800 mil habitantes.” (KLEINSCHMITT; AZEVEDO; CARDIN, 2013, p. 4)

Na região, a “história social propiciou a formação de uma configuração cultural específica, marcada por contatos interculturais que permitem pensar hibridismo, interação social e relações interétnicas” (NOGUEIRA, CLEMENTE, 2011, p. 6). A autora Nara Oliveira, em sua obra *Foz do Iguaçu Intercultural – Cotidiano e Narrativas da Alteridade* (2012), apresenta metaforicamente esta cidade de fronteira como um poliedro irregular, no sentido de expressar um fenômeno que tem muitas faces, interpretações e representações, e as faces, além

de múltiplas, são diferentes. Múltiplas culturas, cotidianos, temporalidades e espacialidades, “abandonando linearidades ou fronteiras definitivas” (p. 17). A cidade seria um “lugar não lugar”, situando-se em oposição a lugares identitários e históricos em seu sentido primário.

Em 2010, Foz do Iguaçu foi escolhida para sediar a Universidade Federal Brasileira de Integração Latino-americana, a UNILA, que tem por vocação “ser uma universidade que contribua para a integração latino-americana, com ênfase no Mercosul, por meio do conhecimento humanístico, científico e tecnológico, e da cooperação solidária entre as instituições de ensino superior, organismos governamentais e internacionais” (<https://www.unila.edu.br>). Em 2012 foi iniciado o curso de graduação em Cinema e Audiovisual na UNILA, que busca a “inter-relação entre o fazer técnico e a reflexão teórica; processo ao qual se junta a necessidade de compreender o campo audiovisual na realidade social, política, cultural e artística latino-americana” (<https://www.unila.edu.br/cursos/cinema-e-audiovisual>).

Até recentemente, a produção cinematográfica na região foi muito escassa, e pode-se dizer que o cinema de forma mais concreta está “nascendo e florescendo” a partir do curso de cinema da UNILA e de algumas iniciativas que se desdobram a partir dele e de seus formandos. Aos poucos, tem sido criadas as condições de existência, técnicas e humanas, possibilitando o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica na região. Ou seja, tem-se um momento “ímpar” de ver nascer este espaço cinematográfico, em uma região estratégica para a América Latina e que tem singular diversidade cultural.

Ocorreu na região fronteira em 2017, e a segunda edição em 2018, o *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, com atividades simultâneas em Foz do Iguaçu - BR, Ciudad Del Este – PY e Puerto Iguazú – AR, o qual conseguiu conjugar produtores independentes e comunidade regional em exposições, oficinas e diversas atividades voltadas ao cinema independente.

A proposta do Festival é criar um espaço de difusão, criação e troca de experiências de forma permanente entre realizadores do cinema regional latino-americano. O evento apresenta mostra competitiva de curtas-metragens da região de fronteira e América Latina e mostra de longas-metragens. Além de oficinas, laboratório de projetos cinematográficos, seminários e debates, o evento reúne realizadores regionais e profissionais renomados da área. Sempre buscando priorizar a pluralidade, o Festival fortalece o turismo cultural na Tríplice Fronteira, deslocando para Foz do Iguaçu o circuito do cinema independente. (<http://festival.3margens.com/>)

Evidencia-se a oportunidade de observar, através da perspectiva processual, o cinema independente “florescer” em uma região especialmente marcada pela diversidade

cultural, o que propicia um “recorte” único do ponto de vista de tempo e de espaço, quando as trajetórias se iniciam em um ambiente multiétnico e latino-americano.

A busca por teoria e por formas muito estruturadas pode levar a replicar padrões e distanciar a criação (COOPER, 1976), assim, o desejo de compreender como tem se dado a dinâmica organizativa do cinema independente na região da tríplice fronteira seguiu uma trajetória de pesquisa aberta e fluida, sem buscar generalizações. O cinema requer condições para nascer e se fortalecer, incluindo capacidade humana e tecnológica, ou seja, o cinema em cada local se organiza e se consolida a partir das condições existentes para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica e pelas possibilidades da sua diversidade humana e cultural.

A partir da perspectiva processual, considera-se a coexistência e a dinâmica nas relações de margens, limites e fronteiras do que se conceitua *racionalidades instrumental e substantiva, indústria cultural e arte*, na construção de trajetórias do cinema independente. Presume-se que estas trajetórias acontecem a partir de novas formas organizativas, em especial em uma região multiétnica, onde o cinema independente emerge e constitui a sua linguagem cinematográfica, a partir de grupos representativos da pluralidade humana. Infere-se, portanto, que o *cinema independente* pode propiciar um espaço mais favorável para este *fazer cinema* plural, mais livre de amarras e valores utilitários e mais vinculado à comunidade e à diversidade cultural.

Em uma região fora dos grandes centros que dominam a produção cinematográfica pode emergir um novo cinema, a partir das condições dispostas, como por exemplo, a capacitação técnica, humana e o ambiente oferecidos pelo curso de Cinema da UNILA, além de políticas, eventos e movimentos culturais da região, especialmente se consideradas as possibilidades de integração da tríplice fronteira. Este cinema, caracterizado como independente, muitas vezes de baixo orçamento, é construído a partir de novas formas organizativas, com maior fluidez nos processos, oferecendo alternativas de expressão e de produção ligadas à comunidade, muitas vezes com busca por fontes alternativas de recursos e financiamentos, o que dá flexibilidade e minimiza a imposição burocrática, mas por outro lado pode levar a uma desvalorização da remuneração das pessoas e dificuldades de manutenção, finalização e expansão dos trabalhos realizados. Neste contexto de produção que se configura, o que se evidencia com maior clareza é o fortalecimento de um cinema de fronteira que oferece opções, espaços para a expressão da diversidade cultural, já que não está imbuído da forma hegemônica de produção de sentido e, também, por estar em uma região de diversidade humana, e são criados espaços para o fazer fílmico, novos tipos de filmes são produzidos e se espera, também, divulgados, disponibilizados, exibidos, assistidos, pensados e refletidos.

Assim, chega-se à questão de pesquisa: Como se configura a dinâmica de estrutura, processo, relações, margens e limites na organização/desorganização de produtores de cinema independente na região da tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina?

O objetivo que norteia este trabalho é analisar a dinâmica de estrutura, processo, relações, margens e limites na organização/desorganização de grupos produtores de cinema independente na região da tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina. Seguindo este objetivo, buscou-se: caracterizar o contexto em que se dá a construção da produção cinematográfica independente na região da tríplice fronteira, considerando as relações dos grupos produtores com organizações governamentais, empresariais, educativas e comunidade local; levantar, a partir dos casos pesquisados, aspectos da *organização/desorganização* na dinâmica de *estrutura* e *processo* na produção cinematográfica dos grupos independentes; analisar como o cinema independente na região se constrói, na coexistência de arte e indústria cultural e das racionalidades instrumental e substantiva.

Trata-se de um trabalho que fluiu no sentido de convergência de “tempo e espaço”, por ter sido realizado em um ambiente e em um momento específico, onde e quando se configura a produção cinematográfica, em proximidade e integrada à comunidade de fronteira. O cinema independente, especialmente fora do eixo dominante de produção pode, aos poucos, ajudar em novas expressões culturais, ainda mais aquelas que não costumam ter este espaço acessível para manifestação. O trabalho pode ajudar na compreensão de como o cinema independente se relaciona à diversidade cultural em uma região de fronteira territorial, onde até pouco tempo era rara a produção cinematográfica, pensando o *organizar* enquanto *transformação das relações de fronteira* (COOPER, 1976).

A epistemologia do processo é uma perspectiva para se analisar ações expressivas e criativas, em especial no campo da arte. É uma análise desafiadora, mesmo porque Cooper desenvolveu trabalhos teóricos consistentes e não realizou, ou não publicou, pesquisas em organizações “reais” (SPOELSTRA, 2005). Parafrazeando Griner (2017) quando cita Cooper (1976), existem dois caminhos de “descobrir”: situar-se diretamente na experiência do processo; e/ou, com muito cuidado, valer-se de evidências e relatos daqueles que registraram as formas essenciais dos processos através das metodologias possíveis e pertinentes. Em ambos caminhos nos deparamos com informação, e como esta informação chega e é processada e transformada na construção da tese também é um movimento por vezes mais espontâneo, fluido, e por vezes mais estruturado, buscando validação científica e coerência. Percebo minhas preferências individuais em sintonia com estas abordagens, o que é influenciado pela minha própria trajetória de ampliação de conhecimentos e de transformação. A escolha de uma

ontologia processual vai ao encontro da reflexão sobre as mudanças e transformações que a Administração vive e poderá viver cada vez mais ao questionar suas bases e estruturas sólidas, tornando-se menos determinista e mais fluida, dinâmica, humana.

1. A PERSPECTIVA PROCESSUAL

Este capítulo apresenta o referencial teórico da tese, o qual se inicia com a discussão sobre a *perspectiva processual*, norteando o entendimento sobre conceitos como *organização*, *campo aberto* e a *organização/desorganização*, principalmente a partir dos trabalhos de Robert Cooper (1976, 1986, 1988, 1997, 2001, 2003, 2005). Na sequência, é discutida a relação entre arte e indústria cultural, seguida de uma abordagem sobre os tipos de racionalidade instrumental e substantiva, relacionados a estes conceitos e à modernidade. Dando prosseguimento ao embasamento teórico, é apresentado um breve panorama sobre a trajetória do cinema em geral, configurando a discussão do tema incluindo o conceito e a caracterização do *cinema independente*. Por fim, é abordado teoricamente o tema da diversidade cultural, especialmente devido à compreensão da região onde será aplicada a pesquisa e a aderência e importância à análise do cinema independente.

A palavra *organização* traz consigo a ideia de *ordem*, da *forma* como as partes de um sistema são dispostas, de como os elementos são coordenados, de como se organiza a ação. Falando de *organização de grupos*, logo vem à mente funções coordenadas e controladas para que objetivos comuns sejam atingidos. Na administração, organização também pode ter a acepção de uma entidade social na qual atuam e trabalham pessoas, de forma coordenada, sendo que as inter-relações e as motivações destas pessoas são variáveis relevantes de análise. A construção social, embora emerge no âmbito individual, é socialmente compartilhada em co-influenciações, e novas formas organizativas se apresentam com os novos fluxos, possibilidades, demandas, expressões criativas e contextos sociais.

A organização é aqui concebida como um *organizando*, um *organizar constante*, um *gerundismo contínuo*. O movimento constante do organizar exige o conviver com a dúvida e a reflexão, com razão, intuição, emoção, memória e inteligência perante ambiguidades, contradições, é um fazer-se constante.

As bases conceituais partem de Henri Bergson, filósofo e diplomata francês que trabalhou e teve engajamento político nas articulações da Liga das Nações, embrião das Nações Unidas, foi presidente da Comissão Internacional para Cooperação Intelectual, forma embrionária da UNESCO. Para Bergson, a memória cola os instantes uns aos outros em um contínuo artificial, intercalando o passado e o presente. “O presente não é; ele é devir contínuo, sempre além e fora de si. O elemento próprio do presente não é o ser, mas o útil e o ativo. Ele age. (...) O passado assume caráter ontológico para o ser, relegando o presente a mero momento psicológico.” (HORBACH, 2010, p. 37). O corpo parece fornecer duração no tempo, seria algo

distinto de um instante? Aproveitando a reflexão processual, encontra-se conexão com o interpretativismo proposto pelo teórico organizacional norte-americano Karl Weick, o qual traz novas abordagens para a concepção de organização, reflexão confluyente às contribuições de Bergson. “A pura duração nunca pára” (WEICK, 1995, p. 23) e o “sensível não necessita ser sensato, e aí repousa o problema” (p. 56). Para Bergson, a evolução se faz em um fluxo de três direções: a primeira é o do torpor vegetativo; a segunda é a do instinto; e a terceira é a da inteligência, que caracteriza o homem. Estas direções são tendências, que aceitam bifurcações e reintroduções (HORBACH, 2010, p. 42). Pensa-se na organização como um fenômeno social em termos de movimento e processo, um processo difuso de criação de mundo que abrange diversas instâncias do dia-a-dia.

Robert Cooper foi um professor e pesquisador inglês que problematizou a organização de forma bastante autêntica, contribuindo para a análise crítica ao apresentar conceitos relevantes para os estudos organizacionais, desde os anos 70. Spoelstra (2005) alega que o autor tinha aversão a trabalhar disciplinas de forma isolada, pois sua atenção estava no que se move entre as disciplinas, ou sistemas, ou organizações, ou seja, interessaria o passo além do que está dado, o momento em que a forma se esvazia de sua aparente plenitude e pode ser percebida pela sua relação com elementos exteriores, e não por uma coesão interna. Cooper não aderiu a rótulos e criticava o sistema de especialização acadêmica, que na sua visão propicia uma forma de transformar categorias acadêmicas em itens consumíveis. “Não é surpresa, portanto, que Cooper prefira ser considerado um teórico social a um teórico das organizações, pelo caráter mais generalista do primeiro termo” (CAVALCANTI, 2013, p. 2). A característica difusa do pensamento de Cooper se apresenta, também, na estruturação das suas ideias, a qual foi feita através de artigos e capítulos de livros, à exceção de um livro publicado no início de sua carreira. Spoelstra (2005) argumenta que seus artigos não foram diretamente envolvidos com organizações “reais”, e que os escritos de Cooper não formam um sistema fechado, o que é coerente com as ideias apresentadas por ele.

O autor traz elementos do que se pode chamar uma *ontologia processual*, que se encontra com o entendimento de Bergson, aproximando-se da filosofia constante, e do interpretativismo de Karl Weick (1995), o qual argumenta que o cenário de desordem pode ser uma oportunidade para “engolir a ordem que as pessoas insistem em estabelecer” e, nos momentos extremos, de crise, há o trânsito entre a estrutura e o processo. O processo é constante. O élan vital é a capacidade de realização do ser humano, é o ímpeto vital. “O élan vital é o curso criativo da evolução” (HORBACH, 2010, p. 39).

Assim, os trabalhos de Cooper mudam o foco central da análise que estava na organização, passando-o para as interações entre as várias dimensões que compõem a organização, as quais não podem ser vistas como estruturas fechadas. Para Cooper, a estrutura é a parte com maior rigidez nas relações e que traz a noção de estabilidade, o que ajuda a organizar a complexidade dos sistemas e da vida. Mas, a estrutura não propicia a criatividade e a expressividade, que para Cooper (1976) deveriam ser a base da ação, o que é aprofundado em seus trabalhos, com destaque para *O Campo Aberto* (1976) e *Organização/Desorganização* (1986).

1.1 O CAMPO ABERTO E A ORGANIZAÇÃO/DESORGANIZAÇÃO

Em 1976, Robert Cooper publicou um artigo intitulado *The Open Field*, trazendo uma contribuição inovadora aos estudos das organizações no sentido de pensar a ação humana em termos difusos e processuais, o mundo social se realiza a partir da diferenciação e da intuição de sentido, diferentemente da razão predominante de tratar a realidade enquanto racional, objetiva e previamente constituída. O autor inclusive cita o paradigma da *evolução criativa* de Bergson (1944).

O Campo Aberto (COOPER, 1976) parte da dicotomia estrutura *versus* processo, sendo a estrutura a estabilidade e a conservação, e o processo trazendo mudanças e transformações, em uma dicotomia que se dissolve e na sequência não é trabalhada como tal. O autor destaca estrutura e processo em movimento de complementariedade, alega que o processo se realiza ao se submeter ou agir sobre a estrutura, sendo esta relacional, ou seja, a relação entre “outros”, pessoas ou objetos, que também são estrutura: há o si, o outro e a relação entre estes.

Segundo Spoelstra (2005), os seres humanos, dando sentido e propósitos a suas vidas, constituem a si mesmos como objetos, ou seja, o sujeito se postula como objeto para que possa se conhecer e/ou se formar e, assim, pensa em limites, em delimitar a si mesmo, ao invés de se considerar como um ser que vive em constante relação e em movimento dentro e entre fronteiras. A memória me remete a um dito que li certa vez, atribuído a Machado de Assis: “Se definir é se limitar. Você é um eterno parênteses em aberto, enquanto sua eternidade durar”.

Desde o texto de Cooper (1976), aparece a ideia de disjunção e conjunção, em uma dinâmica *dentro e entre* o chamado intermédio. O conceito de intermédio na ciência remonta ao que permeia, que está entre meio, intercalado, o interlúdio, o intermediário entre partes e

estruturas, no sentido de fazer mediação ou incidir interferência, o *intermezzo*. No caso da perspectiva processual, o intermédio é um conceito relevante que representa a instância que não é nem uma coisa nem outra, há o campo de tensões e a abertura à sabedoria da inconsciência, o fluxo vital, homotrópico, ou seja, efector de si mesmo.

Os trabalhos cooperianos apresentam a ideia de que considerar algo fixo seria equivocada, já que está baseada no conceito de localização simples, de que o que é visto ou o que é sabido é tudo o que existe. A própria ideia de *universal* seria um exemplo de localização simples, representando a parcialidade como totalidade. Spoelstra (2005) afirma que a presença e a ausência em Cooper devem ser entendidas: as possibilidades que envolvem as coisas “reais” que vemos são presentes na ausência deles, o que exemplifica com o grito e o silêncio, pois o silêncio é possível através do grito, assim como o grito é possível através do silêncio. A potencialidade do corpo humano, por exemplo, só pode ser conhecida através da interação com outras parcialidades; sentar-se em uma cadeira significa entrar em relação com esta cadeira, pois corpo e cadeira se co-definem temporariamente.

A percepção é o “encontro do homem com o mundo” (COOPER, 1976, p. 999), mas o autor alerta para as *representações*, as quais regem o pensamento e são fundamentais na linguagem, mas são perigosas quando inibem a expressão criativa e a experimentação dos fenômenos que nos rodeiam, pois a *imagem pré-concebida da coisa* leva a pré-suposições e imposições sobre o seu entendimento. O autor argumenta, por exemplo, que a arte se faz expressiva a partir de um desenvolvimento contingente, de um “mosaico de possibilidades” (p. 1000), enquanto o sistema instrumental desenvolve a linearidade e a formatação. O ser humano vive entre estrutura e processo, e o *campo aberto* propicia o processo, a transformação criativa e possivelmente novos sistemas, o que nos levaria a perceber uma evolução através de novas manifestações.

O *propósito* é o que une e direciona o sistema no balanço entre estrutura e processo: quanto mais rígido o propósito, mais forte a estrutura e menos fortalecido o processo. A classificação baseada em propósitos sugere dois tipos de sistema: o *instrumental*, quando ocorre a busca por meios para atingir objetivos externos a si, predominando a rigidez na estrutura e o desenvolvimento linear, exemplificado por unidades de produção; e o sistema *expressivo*, que busca no ambiente meios para cultivar a sua própria variedade de possibilidades, exemplificado por artistas criativos. “Sua forma organizacional é um `balanço estrutura-processo`; seus propósitos, difusos” (COOPER, 1976, p. 1000). Assim, no sistema instrumental predomina a estrutura, e o propósito é externo ao sujeito, no caso ao conjunto de sujeitos da ação que se inter-relacionam em unidades de produção. No sistema expressivo predomina a busca por meios

para expressar e cultivar a própria variedade de possibilidades através de um processo que tem propósitos difusos, em um balanço entre estrutura e processo.

Cooper aborda os sistemas instrumental e expressivo que, em outra perspectiva, podem ser relacionados a Weber (2004) quando apresenta quatro tipos de racionalidade, com maior distinção para a racionalidade instrumental, formal, utilitária, referente a um fim, e a racionalidade ou orientação da ação referente a valores, segundo a qual o indivíduo age pela sua ética, pela sua convicção do que é moralmente aceitável. No caso, o sistema instrumental de Cooper pode estar relacionado à racionalidade instrumental de Weber no sentido da busca pela estrutura e pelo desenvolvimento linear, formal, possivelmente com um fim estabelecido. Já no caso do sistema expressivo, criativo, se pensarmos em um fluxo de manifestação da espontaneidade, pode-se supor que se relacionaria à orientação dos indivíduos referente a valores.

Cooper (1976) descreve cinco variáveis que são requisitos para pensar através da perspectiva processual, as quais ajudam a compreender o Campo Aberto: a *primazia da ação*, o *acaso*, a *projetabilidade*, a *situação* e o *campo abstrato*. A *primazia da ação* considera que as imagens do passado e do ambiente pautam a ação humana e podem ser tiranas, por isso a transformação criativa exige que o sujeito se coloque frente ao desconhecido. É preciso se libertar da reprodução do conhecimento para poder criar algo novo, a pura ação poderia subverter a tirania da imagem. A mudança social a partir da ação poderia ocorrer a partir de: um *modelo aberto de mudança planejada*, de *crise* ou de *ruptura*. O *modelo aberto de mudança planejada* seria um programa que evitaria soluções pré-determinadas, a partir do desejo de mudar e, assim, se desenvolveria o processo em movimento de transformação mútua entre situação e programa. A *crise* é uma experiência externa que derruba ou questiona os valores centrais de quem a vivencia, levando à perda de controle do sujeito, pois as imagens antigas já não servem e o propósito não está claro. A *ruptura* é quando há quebra de estruturas para libertar o agente do contexto conhecido possibilitando ações livres de imagens antigas, novas formas e sentidos.

O *acaso*, ou *chance*, é a possibilidade de acontecer o inesperado, quando o ser humano amplia a sua capacidade de crescimento, quando a mente adota as estratégias de considerar a ausência de propósito, abdicando do controle e ampliando o processo de apreensão da “verdade contingente”, no lugar da “verdade instrumental”. A desordem induzida acontece quando o agente se coloca em desorganização e se permite o recomeço e a renovação. Cooper (1976), portanto, apresenta a ideia do “nada” que faz emergir a criação, o inesperado que pode

induzir a desordem e o fluxo criativo, a exemplo do poeta Rimbaud que “desordenou a si mesmo para criar um mundo mágico” (p. 1004).

A *projetabilidade* tem o projeto como veículo, e compreende a capacidade humana de projetar suas forças inconscientes no mundo externo, e no poder das formas de darem sentido e substância ao conteúdo do inconsciente. Para Cooper (1976), o projeto é um processo que se move entre a projeção e a construção, sendo que a projeção surge a partir do conteúdo interno e a construção é a forma tomada pela projeção no mundo externo. A capacidade do agente em produzir imagens a partir da ação pura e a sua abertura ao acaso potencializam a projetabilidade, sendo a construção um campo em movimento que dá forma a um conteúdo interior.

A *situação* é o campo imediato percebido da realidade, os objetos, os eventos, definidos e conhecidos, o contexto concreto de vida. A situação é a possibilidade, a concretude para interagir e criar relações entre a vivência do momento e as experiências pregressas, é o aqui e agora. Cooper (1976) alerta que na situação as coisas e os seres humanos são tanto causa quanto efeito, e que as coisas podem acontecer sem uma lógica linear.

A última variável apresentada pelo autor é o *campo abstrato*, que tem como centro a relação, que une muitos em um, em infinitas combinações de relação, o que leva além do óbvio. O *campo abstrato* seria a fonte do sentido na experiência humana, desdobrando-se enquanto um arranjo de relações, ou seja, a base do sentido seria a relação e, nas relações, cada um se torna o todo. O campo abstrato, assim, é um campo de possibilidades que não pode ser diretamente tocado, apenas abordado através da divisão, o todo percebido pela sua divisão, e a interação entre as parcialidades reinventam continuamente nosso mundo.

O ser humano vive entre o campo abstrato e o literal, e Cooper (1976) afirma que para vivenciar o campo abstrato é preciso abraçar as incertezas, suspendendo propósitos e criando a causalidade inconsciente. Pensar nos limites, quadros e divisões é pensar na ação, que ocorre no meio das coisas, então *organizar* é transformar as relações de fronteira. Indivíduos, grupos e organizações podem ser observados no sentido do movimento relacional, dinâmico e da transformação.

Considerando estas variáveis, o autor aborda a questão metodológica sobre o uso do *campo aberto*, o que requer *percepção*, observando sinais, indicações, detalhes de processo presentes nas sensações, reconhecendo que o todo vai além do que se observa, e *consciência de plenitude*, reconhecendo o poder do todo que está nas partes.

Assim, Cooper (1976) propõe algumas questões para a vivência prática do processo: *força*, *meio*, *forma* e *significado*. A *força* é a energia do processo, a qual pode ser aplicada para conduzir o processo a um fim, ou aplicada continuamente como um meio para se

envolver, sem necessidade de completude ou término. O ser humano, através do uso dos seus sentidos, é o próprio *meio* para o processo, unindo percepção, controle e ação, o que é desafiador. A forma acontece a partir da categorização, da classificação, o que reduz o mundo, ou a captura do campo como diferenças justapostas e que se movem em múltiplas direções e se misturam. O *significado* está na completude, quando a psique humana se realiza, mas o desafio é manter a completude e se diferenciar simultaneamente.

Ao iniciar seu texto *Organization/Disorganization*, Cooper (1986, p. 299) cita Paul Valery: “Dois perigos ameaçam continuamente o mundo: ordem e desordem”. Esta abertura dá o tom deste trabalho do autor, no qual aborda a centralidade da análise do organizar/desorganizar nas organizações sociais e na ação social. É apresentada a interdependência entre o organizar e o desorganizar, e a importância das margens e do limite no processo de organização, ou seja, no processo de inclusão e exclusão de elementos de um dado sistema, tem-se o *limite*, ou a *margem*, ou poderíamos ainda utilizar o termo *fronteira*. Mapeamos o mundo pelas diferenças, e o autor traz sua contribuição principal ao lançar o olhar para as fronteiras e para as diferenças, mais do que para o sistema como objeto, como até então acontecia com a teoria geral dos sistemas.

A estrutura complexa e ambígua em torno da qual os processos de organização da vida social estariam centrados muda a concepção de sistema, pois este perde a centralidade na análise teórica, sendo então apresentado como complementar às análises de *limite* e *diferença*. No *limite*, para Cooper (1986), ocorre a zona de indefinição, indeterminação, incerteza. As *fronteiras* são vistas como interações paradoxais constituídas mutuamente por separação e junção. Percebe-se um desdobramento destes conceitos no texto escrito posteriormente, *Interpreting mass: collection/dispersion* (COOPER, 2001), quando o autor aborda os movimentos de compilação ou junção, e de dispersão. Já em *Relationality* (2005, p. 1689), o autor coloca o *relacionar* como o contínuo de conectar e desconectar em uma rede flutuante de eventos existenciais.

Na leitura de *Organization/Disorganization* (COOPER, 1986), ao refletir sobre a relevância da observação das margens e limites e do relacionamento, evidencia-se a importância de conseguir experimentar, observar como se dá esta organização dos grupos produtores de cinema independente em uma região de fronteira entre territórios nacionais, como no caso da Tríplice Fronteira, e da busca por manter o olhar processual e evitar imagens pré-concebidas, ou evitar a tendência de uma mente pré-formatada de administradora na busca por “encaixar” as observações. Nesta concepção, é preciso desfazer formas, é preciso descobrir como dar sentido ao outro, às interações observadas. A abordagem processual convida ao exercício da

intuição, não à concretude de sentido. O autor propõe que os limites sejam considerados um processo ativo de diferenciação e defende que a mente humana organiza naturalmente aquilo que vê, seguindo padrões, muitas vezes inconscientes, então o conceito de fronteira faz parte desta percepção e interpretação gestaltica, quando são selecionadas opções, ou seja, fronteiras não são limites reais ou molduras que unem “partes” separadas de um sistema, como dependem de percepção, interpretação e organização/seleção de informações, as fronteiras e limites são conceitos ativos e dinâmicos. A partir desta perspectiva, as fronteiras situam um sistema em seu ambiente a partir de escolhas realizadas.

O que é desconhecido e estranho a nós é o que Cooper (1986) chama de *Grau Zero*, nível de resistência à ordem e à organização, um além que transpassa o significante, em contraste à redução contida no significado. Esta seria a condição teórica do não significado, da não-forma, da desordem da qual deriva a redução da ordem. A busca da teoria e de formas muito estruturadas, assim, pode levar a replicar opções já vivenciadas e distanciar as alternativas de criação: fora da visão de moldura está um universo de possibilidades, ainda potenciais, não exploradas. É a partir do Campo Aberto que o ser humano pode desenvolver a criatividade e ter acesso às possibilidades implícitas e infinitas do Grau Zero, a reserva de criatividade, uma desorganização fundamental sobre a qual operaria a organização, o suceder criativo de eventos, a ação desestruturada, em um campo de relacionamentos intensivos, no sentido de estarem “em tensão”. O campo abstrato é fonte de sentido da experiência humana, cuja base está na relação, para que as ideias se movimentem, com esforço para descobrir e fazer (COOPER, 1976). O significado, para o autor, está na completude, na realização do indivíduo, o que é paradoxal, em termos de separação e de integração, ou seja, manter-se unido e diferenciado ao mesmo tempo, e ter a fluidez que a completude demanda.

Na interdependência entre o organizar e o desorganizar, tem-se a comunicação na função de margem ou limite, pois coloca os membros em estado de relação. As organizações têm uma complexidade informacional, e as informações formam representações, modelos, imagens do mundo, a partir dos quais a linguagem vai adquirindo materialidade, e a representação adquire força a partir do aumento ou da diminuição das informações. Cooper (1986) apresenta três mecanismos das representações: o *controle remoto*, quando símbolos substituem a necessidade de envolvimento direto na tarefa material, abstraindo o pensamento da ação; o *deslocamento*, associações móveis e não localizáveis que acontecem, a exemplo de ambiente e organização; e *abreviação*, a conversão do complexo em simples, do grande em pequeno, do geral em específico, do invisível em tangível, para que se consiga produzir uma representação.

As organizações podem ser entendidas como organizadoras de informações, como meios de resolução de problemas frente às numerosas informações, considerando a limitação da racionalidade humana, ou seja, organizações produziram ordem, e as informações proveriam respostas para questões. Mas, as organizações também podem ser vistas como produtoras de desordem, e as informações potencialmente confusas, ambíguas e abertas a interpretações. Cavalcanti (2015) analisa as proposições cooperianas em relação a proposições amplamente aceitas, por exemplo, respectivamente: um objeto reflete suas relações/um objeto reflete sua essência; objetos são sensibilidades materializadas/objetos são materialidades; a tecnologia concretiza a luta do corpo humano contra a dissipação e a perda/a tecnologia empodera o ser humano dando a ele o controle do mundo. A análise oferece abreviações para o entendimento, mas pondera-se que a própria perspectiva processual não é afeita a contrapontos.

No texto intitulado *Formal organization as representation: remote control, displacement and abbreviation* (COOPER, 1992), o autor aprofunda os conceitos apresentados em *Organization/Disorganization* (COOPER, 1986), apresentando as organizações como uma forma de complexidade organizacional, argumentando que a experiência passada se sedimenta nas estruturas, funcionando como uma orientação para eventos futuros e, assim, quanto mais as estruturas organizacionais codificam as informações, menor a chance de dúvidas ou de imprevisibilidade. A informação seria um processo de representação cuja função é traduzir algo difícil em uma forma que facilite o controle. Ao mesmo tempo, como as representações do mundo são produzidas, por exemplo, se produzem imagens, modelos, figuras, podemos considerar que não se trata apenas de uma organização de informações, e sim da construção das formas sob as quais aparecem as representações. As informações, portanto, fazem parte do processo de representação e, além de informar, automatizam funções, ou seja, também se constituem como tecnologia.

Cooper (1992) refere-se à função de automação tecnológica como apropriação de habilidades e esforços humanos por parte da máquina, a informatização seria o poder de traduzir atividades, eventos e objetos em informações visíveis, materializando a linguagem. A produção de informações, e aí podemos pensar no cinema, aumenta ou diminui a força de determinadas representações.

Cooper (1992) aprofunda os mecanismos do controle remoto, do deslocamento e da abreviação, já apresentados, afirmando que o mecanismo da abreviação é necessário para se pensar no controle remoto e no deslocamento. “Controle remoto, deslocamento e abreviação

são os mecanismos pelos quais a representação percebe esta economia de movimento mental e físico” (p. 257).

A *abreviação* é a capacidade de converter o geral em específico, o complexo em simples, o grande em pequeno, o invisível em visível, ou seja, sem a abreviação não é possível produzir representação, pois o pensamento escaparia de si mesmo. Cavalcanti (2013) afirma que a noção de abreviação de Cooper pressupõe que exista a possibilidade de converter a realidade numa representação, “a partir do momento em que esta representação é encarada como um ponto temporário, precário, limitado e *em relação* com uma realidade complexa e latente que jamais poderá ser capturada por completo – distante, portanto, de ser um espelho da mesma” (p. 9).

No caso do *controle remoto*, os símbolos abstraem o pensamento da ação concreta, ou seja, as representações em forma de modelos, figuras e padrões ajudam a separar o controle da ação efetiva, permitindo maior controle. Por exemplo, administradores e gestores não atuam diretamente no ambiente, mas com modelos, mapas, números e fórmulas que representam o ambiente, podendo controlar atividades complexas e heterogêneas a distância em um escritório. “isso tem o efeito paradoxal de aproximar eventos remotos e, ao mesmo tempo, mantê-los à distância através da intervenção de representações” (COOPER, 1992, p. 257). O *deslocamento* reflete a noção de limite e as associações móveis, de deslocamento entre dentro/fora, de constante relação de instabilidade, quando não se pode distinguir, por exemplo, ambiente e organização. Não se pode considerar espaços de singularidades mas, sim, de interseções e interações no relacionamento interno-externo, o que ajuda no entendimento da perspectiva do entre e dentro de fronteiras.

Cooper (1992) observa pontos de contato da representação com o trabalho weberiano de caracterização da burocracia, os documentos escritos, a despersonalização, mas reforça que Weber caracterizou a organização burocrática como estrutura político-econômica, e muito do seu trabalho foi resumido posteriormente nas dimensões de formalização e centralização. “Definições convencionais de formalização e centralização podem ser reduzidas a duas ideias básicas: *objetificação* e *controle*” (p. 267). Assim, a função da formalização seria a objetificação de estruturas, e a centralização é o controle de eventos no tempo e no espaço, ou seja, funções que a representação torna possíveis, a conversão do inacessível, desconhecido e privado em acessível, conhecido e público.

Cooper (1976) entende organização como um constante processo de institucionalização tecnocientífico essencial para o entendimento do nosso modo de vida sociocultural. Para Chia (1998), o trabalho de Cooper apresenta quatro questões recorrentes: 1.

o seu comprometimento constante em pensar a organização em termos de processo e movimento; 2. a lógica da alteridade, onde a presença de um ser está implicada na articulação do outro, como as fronteiras que, ao mesmo tempo, separam e integram organização/ambiente, dentro/fora, conceito/objeto; 3. A constante análise da natureza da informação, da escrita, organização e comunicação como formas desenvolvidas de representação, intrínsecas ao processo de construção social do mundo, gerando padrões de regularidades que formam e transformam o complexo e dinâmico mundo moderno, criando identidade, significado e existência; 4. A preocupação em esclarecer que a organização moderna está imbricada a nós, em nossas atitudes e interações. Chia (1998) alega que os quatro temas demonstram a unicidade de pensamento de Cooper para a análise organizacional, incluindo a análise de racionalidade, representação, tecnologia, informação e organização, ou seja, aspectos convergentes à análise proposta nesta pesquisa.

No artigo *O Campo Aberto*, Cooper (1976) argumenta que existiria uma dificuldade em se conseguir pensar o *movimento* no mundo ocidental, pois estaria no contrafluxo das habilidades desenvolvidas para hierarquizar, institucionalizar, sistematizar e estruturar da modernidade, sendo privilegiada a visão estática, separada, fixa. No final da década de 80, Cooper e Burrell (1988) introduzem conceitos vinculados ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo no estudo das organizações. Os autores argumentam que o discurso do modernismo depende de critérios transcendentais e antropocêntricos, a exemplo de conceitos como “progresso” e “razão”. Já o discurso pós-moderno analisa a vida social em termos de paradoxo e indeterminação, e o agente humano não é o centro de controle racional.

No modelo modernista, a organização é vista como uma ferramenta social e uma extensão da racionalidade humana. Na visão pós-moderna, a organização é menos uma expressão do pensamento planejado e da ação calculista, uma reação mais defensiva às forças intrínsecas ao corpo social que constantemente ameaçam a estabilidade da vida organizada. (COOPER, BURRELL, 1988, p. 91)

No pós-modernismo, o dissenso obriga nossa atenção, pois união e desunião, junção e dispersão são tensionados. “A ação humana é, portanto, vista como decorrente de movimentos além do controle humano direto” (p. 99), o que seria uma ideia repugnante ao pensamento racional caracterizado como moderno.

Assim, pensar em termos de movimento é uma dificuldade. Cavalcanti (2013) afirma que Cooper construiu o conceito de *agenciamento* (*assemblage*) no sentido de dar mais precisão ao conceito *representação* como alternativa para pensar em termos de movimento nas ciências sociais e para tratar do tema da tecnologia e seu papel mediador no processo de criação

de mundo, permitindo situar sua relação com a linguagem e com o corpo humano. A *tecnologia* teria o poder de repetir determinada representação no tempo e espaço e estaria em relação com a incompletude do corpo humano que busca ultrapassar suas limitações.

A partir deste conceito o autor analisa a questão da produção em massa, e exemplifica que o fordismo enquanto imagem de linha de montagem seria um passo adiante em um esquema mais amplo de desconstituição e reconstituição do mundo natural em uma série de partes. Além de objetos, produtos nas prateleiras, as imagens de televisão e publicidade seriam exemplos de produção em massa, o que colocaria o mundo em um estado constante de movimento de partes, não chegando a constituir um todo. Assim, a noção de agenciamento de Cooper possui um sentido intrínseco de incompletude que coloca suas partes em movimento, onde se inclui a ideia do corpo humano enquanto um conjunto de partes incompletas. O conceito de agenciamento enquanto um “arranjo provisório de partes” também busca absorver a noção do texto enquanto uma *montagem* de pedaços extraídos do fluxo indeterminado da linguagem (CAVALCANTI, 2013). Em *Relationality*, Cooper (2005) argumenta que considerar a realidade um agenciamento implica no reconhecimento de que objetos não refletem a si mesmos, mas refletem o fluxo de relações, de conexões e desconexões, dos quais eles são parte. Assim, o exercício humano ocorre pelo processo de refletir a si mesmo em conexões com o ambiente externo, um exercício de colocar os objetos em relação seria refletir a agência humana, que não seria atribuída a um sujeito, mas a um estado de latência que escaparia ao pensamento consciente, um tipo de pensamento exterior.

O contexto social visto de tal forma passa a ser um campo generalizado de energia e ação, onde as margens do indivíduo são dissolvidas e, num campo de energia em movimento contínuo, a distância que separa as partes torna possível o exercício da ação humana (CAVALCANTI, 2013). A organização e a tecnologia podem ser pensadas como meios duradouros de representação que apresentam determinada ordem e temporalidade. Cavalcanti (2013) coloca que o autor apresenta a organização como a prática da articulação entre corpo social e cultural a partir da projeção dos órgãos humanos e suas forças no tempo e espaço, ou seja, as organizações seriam agenciamentos de órgãos e sentidos que buscam expandir-se através da construção de meios para a transmissão de suas sensibilidades mentais e físicas. Assim, “a organização seria definida como um processo ontológico contínuo de regeneração da forma a partir da não-forma que se daria por meio de atores humanos desdobrando-se em um processo complexo de repetição” (p. 11). Neste sentido, é preciso desconsiderar a organização como fechada, coesa e neutra, pois ela surge a partir da alteridade e produz alteridade, e o *outro* é uma instância que não pode ser fixada ou atribuída a um determinado local.

Em produção mais recente, Cooper (2003) apresenta o desenvolvimento da teoria social como uma dialética entre pensamento primário e secundário, que poderiam ser correlacionados aos pensamentos conceituados como pós-moderno e moderno. O pensamento secundário seria aquele que vê o mundo cultural e social em termos determinados, positivos e racionais, e o pensamento primário reconhecendo o indeterminado e o irracional. Neste sentido, Cooper menciona as abordagens de Max Weber, a religião, a filosofia pragmática e a psicanálise como ilustrativas da interação dinâmica entre as duas formas de pensamento. Weber (1993) apresenta a ideia de que “(...) jamais pode ser tarefa de uma ciência empírica proporcionar normas e ideais obrigatórios, dos quais se possa derivar “receitas” para a prática” (p. 109), pois o homem da ação pondera e escolhe, entre os valores em questão, aqueles que estão de acordo com sua própria consciência e cosmovisão, e os sistemas de pensamento necessários para a compreensão da realidade “não passam de tentativas para conferir uma ordem ao caos dos fatos que incluímos no âmbito do nosso interesse, e que são realizadas com base no estado atual dos nossos conhecimentos e nas estruturas conceituais de que dispomos” (p. 148).

Cavalcanti (2015) faz um contraste entre proposições amplamente aceitas e as proposições de Robert Cooper. Segundo a autora, para Cooper, um objeto são sensibilidades materializadas que refletem as suas relações, enquanto que se aceita amplamente objetos como materialidades que refletem sua essência. Para Cooper, representações e imagens são abstrações potencialmente tiranas que limitam a experimentação do mundo e a criatividade humana, enquanto é amplamente aceito que representações e imagens são abstrações que facilitam o entendimento do mundo. Para Cooper, a organização produz desordem, a tecnologia é a concretização da luta do corpo humano contra a dissipação e a perda e as informações são plásticas, potencialmente confusas, abertas a interpretações e tendem à ambiguidade. Por outro lado, aceita-se amplamente as organizações como produtoras de ordem, a tecnologia como empoderamento do ser humano no controle do mundo, e as informações como provedoras de respostas a questões. Nesta análise pode-se observar a inovação do pensamento de Cooper e sua contribuição aos Estudos Organizacionais.

1.2 A SOCIEDADE DE MASSA E O CINEMA NA OBRA DE COOPER

Cooper (2001) apresenta as acepções de “massa”, cujo significado popular associa a abundância, no sentido de quantidade e escala, como se pode observar em expressões como massa de consumo, produção em massa, mídia e cultura de massa. O autor afirma que a massa

aparece como circulação sem fim de energia no corpo social em que os indivíduos, sejam palavras, objetos ou agentes humanos são carregados.

Ao abordar este tema Cooper (2001) remete aos trabalhos de Benjamin (1955) e da Escola de Frankfurt. “As tecnologias modernas revelaram o mundo como uma fonte infinita de possibilidades sempre em mudança” (p. 21), e o filme é uma destas tecnologias, que segundo o autor, abre os olhos da massa social para as possibilidades do mundo, a câmera expande o espaço, isola, estende, acelera, amplia, reduz e prolonga o movimento, “o ato rotineiramente familiar de andar é transmutado em um evento estranhamente sobrenatural” (p. 21). E volta ao conceito de coleção e dispersão, abordado anteriormente, pois alega que o filme captura eventos momentâneos em contornos transientes nos fluxos de comunicação, “a produção nesse sentido é resultado de uma ação mútua, ainda que contestatória, entre coleção e dispersão” (p. 21), o filme, além de poder representar um mundo já existente, participa ativamente da produção deste mundo.

Cooper (2001) afirma que a sociedade de massa vê o mundo não com foco, mas como um movimento de formas ambíguas e passantes, como se fosse um devaneio, e a arte seria experimentada marginalmente. O autor menciona que Benjamin contrasta a massa distraída com a concentração do espectador sério da arte, este absorvido pela obra de arte, pelo seu significado e técnica.

O filme contribuiu para a produção do público de massa, e pode ser visto como um precursor do hipertexto no sentido de quebrar a percepção de um mundo de formas estáveis, mostrando percepções, pensamentos e formas flexíveis, além de o usuário participar ativamente. “Ao invés de fundamentos firmes, os sistemas de produção tecnocientíficos do mundo moderno criam um senso constante e universal de dispersão e dissolução” (COOPER, 2001, p. 38).

A organização processual, os conceitos e ideias de Cooper podem ter consonância e ajudar na análise do cinema independente na atualidade. As características do cinema pós-industrial proposto por Migliorin (2016) implicam na consolidação de uma nova forma organizativa de produção diferente do esquema industrial tradicional, através de práticas criativas, espaços colaborativos, arranjos mais dinâmicos e definidos no decorrer de cada projeto, a partir de relações e redes de interconexões, de forma mais descentralizada e fluida, sem um centro específico de organização, hierarquia, normas e outras características presentes no cinema industrial. Vale a ressalva já apresentada sobre a expressão “pós-industrial”, pois não se considera aqui uma noção linear de história com a ultrapassagem de uma etapa industrial;

a expressão deve ser entendida pelo conjunto apresentado de características e formas de organização do cinema.

O trabalho de Cooper traz o campo de co-definição temporária dos limites, margens e fronteiras, o que o torna especialmente interessante para a análise do cinema independente em uma região de tríplice-fronteira física, entre nações, ou seja, o olhar do intermédio que se aplica em diferentes tipos de “fronteira”.

Enfim, Cooper buscou definir uma *epistemologia do processo*, o conseguir refletir a ação humana e o exercício do pensamento em termos difusos e processuais, e não como fenômenos limitados a uma realidade constituída. “Enquanto geralmente somos bons em aprender, ou seja, em encontrar um local simples para coisas “reais”, o que Cooper nos ensina é a renovação” (SPOELSTRA, 2005, p. 116). Esta abordagem pode ajudar no pensar criativo, na força de vivenciar a realidade, de perceber as relações, a dança das coisas e colocar-se no processo, no descobrir e no fazer. Parte-se do princípio de que a arte emerge nas relações e no movimento, no processo, no estar se expressando, fazendo, construindo, pensando entre parcialidades, em relações de alteridade, então a compreensão das relações processuais pode ampliar-se a partir da análise das coisas em si e suas interações.

A partir desta perspectiva, busca-se o entendimento sobre a arte e a indústria cultural, assim como para as racionalidades que as embasam, considerando as diferenças e as fronteiras conceituais como sendo dinâmicas, pois estas separam, juntam e transformam-se a partir das relações.

2 ARTE E INDÚSTRIA CULTURAL

O conceito de *indústria cultural* foi criado dentro de uma discussão mais ampla sobre a razão no mundo; a *dialética do esclarecimento* (ADORNO e HORKHEIMER, 1947) é importante neste debate, pois os autores fazem uma crítica ao projeto iluminista: a dialética aborda o engolfamento da razão no modo de produção industrial. Adorno e Horkheimer (1947) explicitam o modo de produção industrial e positivista relacionado aos domínios do conhecimento humano, no sentido de conhecer e controlar a natureza. Paradoxalmente, por esta abordagem, a racionalidade científica se torna similar à crença que busca refutar, ou seja, a *dialética do esclarecimento* significa justamente a razão que foge do mito e acaba por recair nele ao promover sobre si a crença de legitimidade, pretendendo alcançar o progresso, o que leva ao afastamento da natureza e de si mesmo.

Adorno e Horkheimer (1947) desenvolveram a ideia da *dialética do esclarecimento* em um período no qual os mitos eram combatidos, aliás, qualquer pensamento ou ação não racional era combatido, havia uma busca pela instrumentalização que conduzisse no sentido da liberdade em relação ao medo da natureza oculta, através da razão. Neste período, os autores também presenciavam o nazi-fascismo e o fato de que até a arte estava sendo produzida com racionalização e divisão do trabalho, havia múltiplas possibilidades a partir de meios mecânicos de produção. Grandes mudanças ocorriam em relação às formas anteriores de arte, quando havia uma aproximação entre artistas e público, o que então se tornava mais raro.

A razão iluminista passa a ser cada vez mais valorizada e as possibilidades tecnológicas são ampliadas. Além disso, vale inferir que havia o ambiente propício à valorização do lucro em detrimento do valor e do prazer de criar, executar e usufruir a arte. Pensando neste sentido, não haveria produção artística realmente independente, pois esta estaria continuamente atrelada a uma demanda social para ter público e, com isso, gerar lucro. Neste momento histórico, estrutura-se o debate sobre a indústria cultural, o qual evidencia a força da razão instrumental vinculada à razão iluminista, ou seja, “o ímpeto controlador da razão instrumental aparece dissimulado no que se apresenta como seu oposto: na produção simbólica, na forma da cultura ou como meio de entretenimento (...)” (COHN, 1998, p. 15).

Aqui talvez reside aquele que é talvez o ponto fundamental da tentativa desses autores, e do conjunto daquilo que se convencionou denominar “Escola de Frankfurt”. Tratava-se de formular uma crítica imanente da razão; uma crítica racional da razão, portanto. (...) Está em jogo a noção de que a história não é só avanço linear mas envolve intrinsecamente a possibilidade da regressão. (...) a regressão de uma razão concebida instrumentalmente, como instância de controle eficaz do mundo, à

condição de subalterna ao seu oposto, o mito, concebido como expressão narrativa da subordinação ao mundo. E isto na medida em que a própria razão inadvertidamente carrega em si o mito, desde o momento em que acreditou poder dominá-lo pela sua mera eficácia, irrefletidamente. (COHN, 1998, p. 12-14)

Segundo esta argumentação, o ímpeto controlador da razão instrumental aparece na cultura, no entretenimento, na produção simbólica e, assim, a expressão cultural fica submetida à lógica da produção industrial. Advém, portanto, a indústria cultural, na qual nem a indústria seria inteiramente indústria, nem a cultura seria inteiramente cultura.

Na década de 30, ocorria vasto desenvolvimento da produção em grande escala, também das inovações no som e na imagem, no caso do cinema e da fonografia, e foi neste período que Adorno e Horkheimer (1947) desenvolveram o conceito de *indústria cultural*, chave nesta discussão sobre o cinema. O conceito traz em si a industrialização associada à fragmentação, a insumos que se transformam em produtos através de processos configurados em linhas ou células de trabalho, onde a subjetividade e a criatividade humana são pouco evidentes. Na indústria, em geral, é preciso haver previsibilidade e funcionalidade, além da divisão entre as pessoas que pensam e/ou mandam, e as que operam e/ou executam. Para Adorno (1975), o filme é o exemplo central da indústria cultural, pelas características da sua produção, como a divisão do trabalho e a separação dos trabalhadores dos meios de produção, os procedimentos técnicos requeridos, a introdução de equipamentos, pela valorização da comercialização e da tecnologia, além de não necessariamente requerer esforços intelectuais por parte dos espectadores. “Não é por nada que na América podemos ouvir da boca dos produtores cínicos que seus filmes devem dar conta do nível intelectual de uma criança de onze anos” (ADORNO, 1975, p. 294).

O autor busca desmistificar a eminente dominação técnica progressiva, tendo em vista a possibilidade de indivíduos autônomos e capazes de julgar e decidir conscientemente. A expressão *indústria cultural* é também atrelada à chamada cultura de massa.

Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços tratava-se do problema da cultura de massa. (...) produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. (ADORNO, 1975, p. 287)

Na expressão *cultura de massa*, cultura aparece como um nome, e em *indústria cultural*, *cultural* está na condição de predicado, ou seja, pode-se considerar que a cultura é percebida como um produto não advindo de ações ou vontades das massas e que, portanto, “elas não são sujeito desse processo. E quem é então esse sujeito? Seria fácil responder: aqueles que

controlam a produção cultural em grande escala, dirigida às massas na sua condição de consumidoras e não de produtoras” (COHN, 1998, p. 18). Há temor quanto à perda da individualidade a partir de uma imposição da massificação, além da possibilidade de provocar alienação e a perda do espírito crítico das pessoas. Três aspectos estavam presentes, na visão de Adorno e Horkheimer: a ideia de que antigamente, diferente de agora, a arte popular era legítima; a defesa da criatividade das massas, esmagadas pelas estruturas industriais; o horror da centralização do poder segundo um modelo piramidal, personificado pelo nazismo (PUTERMAN, 1994). Assim, a indústria cultural não seria espaço para a arte.

Adorno e Horkheimer deixam bastante claro que indústria cultural não é arte. E apontam as razões para fundamentar esse ponto de vista. Enquanto a arte autônoma diz respeito à produção da cultura iniciada na época burguesa (mas que não se esgota nesse período), a indústria cultural é mais afeita ao gosto mediano das massas, que constituem o tipo social predominante no capitalismo avançado. Ela está referida principalmente aos meios técnicos de produção e difusão de cultura padronizada. (...) Em outros termos, enquanto a arte autônoma critica a ordem estabelecida, os produtos da indústria cultural ratificam-na sem cessar. Se, por um lado, a técnica permitiu a difusão da cultura para amplos setores da população, representando um ganho e colocando em xeque a ideia tradicional de arte e de seus modos de exposição – como pensava Walter Benjamin –, por outro, sacrificou a lógica intrínseca da arte autônoma, feriu sua autenticidade e pôs a perder sua capacidade de crítica imanente da sociedade. (SILVA, 2011, p. 3)

Temos a contradição de, por um lado, a técnica permitir a difusão da cultura para amplos setores da população e, por outro, sacrificar a lógica intrínseca da arte autônoma. A indústria cultural acaba por reforçar as relações de poder estabelecidas, dentro de uma ordem dada e sem desestabilizar o sistema, agindo de forma a ajudar na “coesão social” e, assim, reforça a passividade diante da realidade, a ausência de crítica e o comportamento submisso. Nesta lógica, geralmente os filmes primam por não exigir esforço intelectual do espectador, o que seria oposto às obras de arte, já que estas requerem concentração e capacidade mental para a sua fruição e compreensão. Portanto, a indústria voltada para a diversão favoreceria a resignação.

No seu argumento, Adorno (1975) também questiona a perda da essência, da “aura” da arte, em sua crítica à indústria cultural. O significado de aura faz parte do *aqui e agora*, do espaço e do tempo, seria algo autêntico, singular, a *presença do não presente*, o que se perderia quando a cultura e a arte são tratadas como mercadoria. Neste caso, parte-se do princípio de que a indústria cultural tem como motivação maior o lucro, não as criações espirituais. Na arte, os relatos indicam e evidenciam uma lógica de fluxo criativo, como também a técnica. O Dadaísmo, por exemplo, foi um movimento de contraposição da sujeição da arte à racionalidade mercantil, sacrificando os valores de mercado intrínsecos em benefício de intenções mais

significativas: os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte do que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. As extravagâncias e grosserias artísticas daí resultantes se manifestam nas chamadas "épocas de decadência" e derivam do seu campo de forças historicamente mais rico. Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos (BENJAMIN, 1955).

Benjamin (1955) expõe a questão da reprodutibilidade de produtos culturais de modo industrial, o que é pertinente a este debate. Neste sentido, Benjamin (1955) alega que, o que por um lado pode levar à perda de características únicas e autênticas, o que significaria a perda da *aura*, por outro pode ampliar o acesso à arte.

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica repercutem uma sobre a outra. Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...) O conceito de *aura* permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua *aura*. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. (...) Em suma, o que é a *aura*? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. (...) Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (...) A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua reprodução. Esta obra não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1955, p. 01-04)

Observa-se que Adorno e Benjamin discordam sobre o papel do cinema como instrumento de potencializar a emancipação das massas, e o cinema é fundamental na discussão da época, já que representava, e ainda representa, o potencial de reprodução técnica, a arte a partir das inovações tecnológicas.

Adorno (1975) percebe a tecnologia como mediadora da consciência humana, inevitavelmente impactando na *aura* da arte, perdida na reprodução mecânica. Adorno e Horkheimer (1947) têm uma visão pessimista: para estes autores, a produção em série

possibilitada pelos avanços tecnológicos rompe a arte, que perde seu potencial transformador, pois os produtos artísticos passam a ser produtos e a cultura entra na esfera de negócio. O filme, neste caso, estaria a serviço de adestrar os espectadores, de entreter, como uma fuga, e não de atizar sua curiosidade e atividade intelectual. Assim, a diversão seria um prolongamento do trabalho, no sentido de distrair e minimizar o sofrimento do trabalho e o cinema, por exemplo, teria uma função apaziguadora dos instintos emancipatórios, divertindo as pessoas e inculcando padrões de comportamento. Benjamin (1955) já tem uma visão mais otimista ao considerar a ampliação do acesso à arte. Para o autor, a perda da aura ocorre a partir da perda da autenticidade e do testemunho histórico da obra de arte, a obra de arte perde sua singularidade quando é massificada, e muitas vezes já é produzida para ser reproduzida, como no caso do cinema. Ao mesmo tempo, acontece a expansão do acesso, o que de certa forma possibilita a democratização da arte. O sentido da obra de arte muda a partir das técnicas de reprodução, não há a mesma contemplação, história ou autenticidade, mas o autor tem a visão de que mesmo essa arte não mais tradicional tem potencial emancipatório a partir de uma nova relação das pessoas com a arte, quando as próprias formas de reprodução, a exemplo do cinema, dão um novo significado à arte. Mesmo com a perda da aura, a obra de arte pode ser difundida em várias esferas sociais e contribuir para a transformação; o significado se dá, também, pelo público. Por esta visão, o cinema pode ser revolucionário, além de ser uma diversão, pelo potencial de prender a atenção e transmitir imagens de realidade.

Adorno foi considerado elitista por alguns de seus críticos, os quais consideravam que ele se opunha à difusão cultural ampla para a população. Como vimos, esta é uma discussão diretamente ligada ao setor cinematográfico, já que este representou uma grande mudança a partir da facilidade de distribuição e de exibição, cada vez maior, pelas possibilidades tecnológicas. Mas, vale ponderar que as inovações tecnológicas, assim como podem facilitar o acesso mais igualitário em uma sociedade, também podem representar novos fatores de distinção e elitismo, quando o acesso à tecnologia ou às constantes inovações depende de elevados recursos financeiros. Ou seja, a distinção pode continuar mesmo com a produção em grande escala, o que em princípio barateia o acesso ao consumo após um período de consolidação de uma nova tecnologia, quando já surge outra para fazer a distinção.

De qualquer forma, infere-se que a indústria cultural pode neutralizar a potência subversiva da arte ao ter suas bases em uma racionalidade instrumental. O exemplo mais óbvio parece mesmo ser Hollywood, já apresentada como referência internacional de cinema industrial voltado ao entretenimento. Mesmo com relação às produções hollywoodianas, depende do ponto de vista para se analisar o cinema como técnica, arte, cultura, divertimento

ou indústria, já que todos estes aspectos estão presentes de alguma forma, mais ou menos, não podendo ser descartados (CINTI, GONÇALVES, SOUSA & ANDRADE, 2007). Pensando na abordagem de margens, limites de fronteiras de Cooper (1976) pode-se supor que todas estas características se fazem presentes no cinema, nas relações contínuas entre a estrutura, a estabilidade, e o processo dinâmico e instável. Conciliar aura e potência da arte com a objetificação e o lucro da indústria cultural pode parecer ambíguo, mas se pensarmos na dinâmica processual, podemos pensar no movimento que altera fronteiras entre objetos, entre o que é e o que não é, ou o que se diz ser ou não, já que o “real” é uma representação. A indústria cultural objetifica, e também populariza a oferta e a facilidade de acesso à arte; o cinema favorece a replicabilidade através da tecnologia, é o movimento constante entre arte e indústria cultural, entre as racionalidades instrumental e substantiva.

Vale, ainda, considerar a relação com o “objeto” espectador, ou público, que pode ser mais ou menos ativo ou consciente na significação e no potencial do cinema. Xavier (2005) comenta o uso da expressão indústria cultural, quando enfatiza que muitos praticantes dos estudos culturais investiram na caracterização da recepção como processo ativo, ou seja, considerando que os espectadores se reapropriam do que a indústria lhes oferece, de modo a haver efeitos de sentido não previstos, não totalmente inscritos na perspectiva do sistema, ou seja, se valoriza o receptor como agente capaz de reapropriação. A atualidade do conceito de indústria cultural considera a importância da noção de complexidade, pois contempla a dimensão dos padrões de consumo e a heterogeneidade que podem introduzir num mercado cultural.

Xavier (2005) alega que Hollywood inventou uma arte sem o princípio da composição em si mesma, eliminando a distância entre o espectador e a obra de arte e criando ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação no espaço ficcional. O autor coloca que, no método clássico, o cinema é inscrito como um discurso de uma estética dominante e, através de necessidades correlatas, muitas vezes atende aos interesses da classe dominante. Por outro ângulo, Bernadet (2008) afirma que os críticos do cinema hollywoodiano o consideram pura alienação, mas que a ida ao cinema não é compulsória, ou seja, algo nestes filmes diz respeito ao interesse e à vida dos espectadores, ou seja, mesmo que haja manipulação e alienação, esta interpretação é insuficiente, até porque pode desprezar o público de massa que gosta destes filmes e encontra neles aspirações, medos, vontade de sonhar.

Vale atentar ao fato de que a expressão *indústria cultural* é, muitas vezes, desvinculada do cunho crítico segundo o qual foi criada, no sentido de representar novas formas de dominação através da cultura. O termo também é empregado de forma descontextualizada,

na descrição de qualquer produção artística voltada ao entretenimento, como a descrição de um “negócio”. Neste ensaio considera-se o conceito de indústria cultural a partir da perspectiva crítica, e se concebe o cinema a partir da visão de Benjamin, ou seja, havendo potencial de transformação mesmo com a reprodutibilidade a partir de uma nova relação do público com a arte; considera-se a possibilidade de espectadores ativos, como mencionado na colocação de Xavier (2005).

Posiciono, portanto, o cinema não como sendo uma, mas várias possibilidades. O cinema se inventa, também, de forma independente de objetivos econômicos. O cinema independente, que será aprofundado mais adiante neste trabalho, constitui-se a partir de grupos que produzem filmes que circulam com maior frequência em festivais, mostras, cineclubes e na internet, ou seja, não predominam como cinema de massa. Mas estar no circuito independente não tem apenas relação direta com o conteúdo dos filmes, de querer ou estar fazendo algo substantivo ou transformador, ou com o fato de estar ou não na chamada indústria cultural. É possível, por exemplo, que em alguns casos, o cinema independente seja visto por alguns cineastas como uma possível experiência, uma alternativa até se atingir o reconhecimento e, talvez, a entrada no cinema de massa.

Como é possível observar ao longo da história, a discussão sobre o cinema e sua preponderância enquanto arte ou indústria tem visões, opiniões e posições diferentes. Uma questão presente e que de algum modo sintetiza parte das discussões sobre cinema e indústria cultural é a do “universalismo” *versus* o “nacionalismo”. Muitas vezes se relaciona o processo industrial ao cinema “universal” ou cosmopolita, e o cinema nacional se vincula à arte e à cultura do país (SIMIS, 2015). Confluindo diversas leituras, percebi que o industrial geralmente é relacionado ao lucro, ao mercado, à indústria cultural, à viabilidade pragmática, ao universal e cosmopolita, enquanto o “artesanal” é ligado ao nacional, ao desejo, à arte, à aura, e muitas vezes a um cinema inviável e amador. As dicotomias geralmente confundem a noção que construímos de realidade, quando, por exemplo, se fala que um artista ou um cineasta trabalha por interesse financeiro, ou então pelo sentido da arte, e pode ser por ambos e variar ao longo do tempo. É um movimento constante de fronteiras, margens e limites entre o industrial e o artesanal, entre o universal e o nacional.

Dahl (2016) ressalta que a dupla natureza do cinema coloca um falso dilema, pois o cinema não é arte *ou* indústria, é arte *e* indústria cultural. Na vida, na política, as fronteiras não são claras, podem ser *ao mesmo tempo e agora*; os filmes são arte e cultura, o cinema são os filmes passando na tela para o público. Por outro lado, pensando no processo de produção, no conjunto de atividades e serviços até a exibição, nos elos da cadeia econômica de produção,

distribuição, exibição e difusão, aí está a indústria. É evidente que a assimetria no mercado cinematográfico mundial é enorme, geralmente havendo divisão entre “o cinema hegemônico e o resto”; por isso Dahl (2016) sustenta que, muitas vezes, os cinemas nacionais têm mais facilidade em produzir filmes do que em estabelecer toda a cadeia cinematográfica, o que dificulta a sua autosustentabilidade.

Se considerarmos que 93% das pessoas recorrem às salas com o objetivo de entretenimento (DAHL, 2016), provavelmente o cinema tem se caracterizado como um lazer que ajuda na higiene mental das pessoas, mais do que na reflexão, transformação ou mudança do estilo de vida. Mesmo assim, os brasileiros ainda frequentam pouco o cinema, ainda é algo elitizado: tomados em conjunto, vão uma vez ao cinema a cada dois anos. Talvez uma busca seja expandir os espectadores de classe média e baixa. Gustavo Dahl (2016) aborda a “inclusão cinematográfica, ampla, geral e irrestrita”, e ressalta que o chamado *cinema de arte*, que pode incluir até realizadores de sucesso mundial como Woody Allen ou Pedro Almodóvar, é limitado àqueles 7% que vão às salas especializadas para verem “filmes espertos”. O autor reforça a ideia de que temos uma força cultural grande para a produção, mas uma fraqueza do ponto de vista industrial, de toda a cadeia cinematográfica.

O cinema passa por um processo industrial, mas permanece sendo uma atividade cultural e artística que inclui possibilidades reprodutivas e forte presença da tecnologia. Como afirma Klotzel (2006, p. 2) “o cinema, como atividade industrial que tem conteúdo cultural, é a conciliação do pensamento objetivo da indústria, com o subjetivo da criação artística”.

A questão que se estabelece é que no sistema industrial o trabalhador não atua com a sua criatividade, pois segue uma linha definida, como já mencionado anteriormente. Os sujeitos são organizados no tempo e no espaço, cada qual tem o seu lugar e a sua função, a linha de montagem é controlável e previsível. Além disso, é uma lógica que segue o discurso da escassez, então é preciso controlar qualquer desperdício. Para Migliorin (2016) a indústria, ao perceber a necessidade de liberdade para produção de valor em áreas que precisam da criatividade, acaba por fazer um movimento de desregrar para mais adiante regular, movimento este que o autor ressalta como sendo pós-industrial. Esta concepção pós-industrial manteria a ordem estética e política aplicando o que poderia ser uma tentativa de gestão do descontrole, dentro de uma lógica de abundância, de recursos, o que ocorre predominantemente nas indústrias chamadas criativas. Assim, os grupos produtores se organizam de forma diferente da tradicional, através de coletivos e não de hierarquias, com posições menos definidas. Nestes grupos, há um trabalho mais criativo e flexível, não há a separação entre quem pensa e quem executa. Importante colocar que esta forma de organização não significa amadorismo ou uma

etapa a caminho da industrialização. Constitui, sim, uma forma diferente de trabalhar, pensando na vida e no trabalho como um processo de criação, não como peças de engrenagem. Mas estes grupos e cineastas, segundo o autor, teriam grande dificuldade para aprovar projetos e/ou terem contas aceitas pelos editais de apoio brasileiros, já que os filmes seguem uma construção e não um roteiro de realização.

Migliorin (2016) coloca o desafio de se pensar em outra natureza, em um cenário que tem abundância de meios, com possibilidades de distribuição digital, na facilidade de trocas de arquivos e cópias, e nas várias possibilidades de festivais e cineclubes. Isto não significa que estes grupos tenham que ficar distantes do mercado ou dos meios tradicionais de distribuição e produção cinematográfica, o pós-industrial seria uma nova forma de produção, mas não significaria pós-mercado. No caso de filmes que circulam em festivais, mostras, cineclubes – e pouco em shoppings – há o debate sobre como fomentar e distribuir estes filmes, ou seja, como expandir este cinema que se caracteriza mais artesanal, ou que está fora das grandes produtoras.

Conjuminam-se argumentos que levam à coexistência de lógicas, da arte e da indústria. A indústria cultural com suas possibilidades reprodutivas da arte, com visão de negócio, buscando lucro, podendo levar à alienação, em contraponto ao prazer de criar, à fruição e à potência subversiva da arte. Ao mesmo tempo, constata-se na indústria cultural a ampliação do acesso à arte, a difusão da cultura, a popularização da oferta, as novas facilidades de produção cinematográfica e a organização alternativa de grupos. Entre convergências e divergências, a não-dicotomia entre arte e indústria cultural se faz presente. Néstor García Canclini (2010), autor referência no estudo sobre novos padrões de consumo e circulação de bens culturais, faz uma discussão neste sentido, alega que nas artes visuais, por exemplo, com recomposições e alianças, se quebrou a sequência de poucas “capitais da arte”, e que na economia, na arte e na política não há bipolaridade, mas uma distribuição completa e instável de focos onde se exerce o poder, dispersão esta que é o primeiro problema para construir resistências, oposições ou alternativas. O autor coloca que “a palavra resistência é escassa, pobre, em relação à multiplicidade de comportamentos que surgem em busca de alternativas” (CANCLINI, |2010, p. 17, tradução nossa). A pesquisa poderá trazer elementos para análise do cinema independente, possivelmente mostrando os movimentos das margens e limites, saindo da oposição estática inclusão/exclusão, hegemônico/subalterno, arte/indústria.

Em uma sociedade de mercado, com forte mentalidade utilitarista, o cinema independente, se tiver como subsistir, pode trazer manifestações de vida e de diversidade cultural com uma abordagem não-utilitária, vinculado à comunidade, sem a necessidade de “agradar” às massas. A menor valorização de objetivos mercantilistas seria supostamente

favorável à expressão e às relações entre as pessoas. O cinema pode influenciar no sentido de maior compreensão das representações interculturais e na busca por relações menos modeladoras e normativas. A visão do movimento, o olhar para as margens, limites e fronteiras, para o intermédio, ajuda na superação da visão sistêmica para a ampliação da visão processual.

3 AS RACIONALIDADES INSTRUMENTAL E SUBSTANTIVA: INFLUÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA DO SETOR CINEMATOGRAFICO

No texto *O Campo Aberto*, Cooper (1976) exemplifica a arte que se expressa a partir de um desenvolvimento contingente, de movimento, de possibilidades, em contraponto ao sistema instrumental que desenvolve a linearidade e a formatação. Pensando e estudando sobre o que influencia as concepções de cinema como arte e/ou como indústria cultural, deparei-me com diferentes possibilidades teóricas que permitem uma visão da construção dos tipos de racionalidade e dos modos de vida na sociedade atual. Optei por incluir algumas abordagens teóricas, as quais considero que se relacionam de alguma forma e contribuem com este debate. Assim sendo, escolhi apresentar alguns autores sem o receio, neste momento, do uso da bricolagem ou da incomensurabilidade paradigmática, mas pensando nas possibilidades de recursos teóricos e dando espaço às inter-relações de abordagens, até pelo exercício do *deixar fluir* que o tema inspira. Neste cotejo de ideias, não se busca uma verdade, mas possibilidades de analisar as informações e as representações.

Diferentes autores abordam, seja pelo viés da burocracia, das relações mediadas pelo dinheiro, ou da sociedade de consumo, elementos que configuram ou caracterizam um tipo de racionalidade que pode ser chamada *instrumental*. A racionalidade *substantiva*, que será apresentada na sequência, fará um contraponto pertinente a este debate.

3.1 BASES DA RACIONALIDADE INSTRUMENTAL

Na sociedade moderna, a concepção de *Homo Economicus* parece predominar, considerando-se uma cultura que teme a escassez e valoriza o dinheiro, a posse e o senso utilitarista. Na obra *A Riqueza das Nações*, publicada originalmente em 1776, Smith (1983) apresenta a argumentação sobre o caráter benéfico do interesse próprio, do ser humano propenso à troca, o que naturalizaria a divisão do trabalho. Assim, há a especialização do trabalho e o desenvolvimento social atrelado ao autointeresse e à acumulação de bens. A partir de construções como o hábito do trabalho e a punição à indolência, um estado de barbárie poderia caminhar para a opulência seguindo um “curso natural”. Este pensamento está nas bases da modernidade e do sistema capitalista, marca e é marcado pela racionalidade instrumental, presente, por exemplo, na divisão do trabalho, na especialização, no utilitarismo.

A reflexão sobre o papel do dinheiro, das relações pautadas pelo dinheiro na sociedade moderna, surge neste momento. Vivemos em um sistema no qual o lucro é estimulado, o dinheiro não é perecível e é considerado normal acumular até mesmo muito mais do que se poderia utilizar. A leitura de Simmel (1976) ajuda no entendimento sobre o papel do dinheiro no contexto do liberalismo econômico, quando ocorre a naturalização da acumulação, o que traz a sensação de potência em relação ao futuro (“posso guardar, querer, ter, comprar”). Esta mudança impactou nas relações humanas, em especial no trabalho, no sentido de contribuir com a valorização da racionalidade instrumental, do senso do utilitarismo e do individualismo. A liberdade individual caracteriza o “não depender da vontade dos outros”, a economia do dinheiro traz relações sociais objetivas e mediadas pelo próprio dinheiro (SIMMEL, 1976). A cultura objetiva de instituições e objetos sobrepõe a cultura subjetiva e isto impacta, também, no fazer e fruir da arte: muito se cria por dinheiro, as relações são mediadas pelo dinheiro e o consumo cultural muitas vezes ocorre a partir do dinheiro. Relações objetivas e mediadas pelo dinheiro na atualidade levam a avaliações igualmente baseadas em questões financeiras, ainda mais no contexto burocrático, enquanto que o “imaterial”, o abstrato e o humano - geralmente evidentes na cultura – não têm o mesmo valor considerado.

O estudo de Baudrillard (1995) contribui nesta discussão ao trazer a reflexão sobre o que se entende por abundância e opulência, e por contrapor a sociedade de crescimento à sociedade de abundância. Podemos pensar: “abundância de quê”? Em uma sociedade de crescimento somos continuamente cercados por objetos, serviços, bens materiais, ou seja, a opulência não está nas relações e na proximidade com outros seres humanos, mas nos objetos, na complexidade técnica e, agora, também nos contatos virtuais. Segundo o autor, na sociedade de crescimento, devido a uma tensão permanente entre as necessidades concorrenciais e a produção, há um condicionamento das necessidades humanas, padronizando-as, inclusive as diferenças; há uma pauperização psicológica. Se pensarmos na indústria cultural, isto pode fazer sentido pela já comentada perda da *aura* da arte e pela replicabilidade técnica. O processo empresarial e burocrático talvez represente a dominação da subjetividade: passa-se a viver com base na disciplina, havendo submissão a uma racionalidade e, aos poucos, ocorre a automatização da vida. Esta lógica propicia um tipo de robotização do humano, em uma sociedade na qual o que interessa é o crescimento do sistema. As sociedades atuais podem ser consideradas como sociedades de consumo, por representarem uma mudança na organização do capitalismo, pois antes as empresas eram organizadas a partir da esfera produtiva e, agora, priorizam a esfera do consumo, onde também se apresenta a concepção do consumo de bens culturais.

É possível que a transformação de uma economia mais pautada em princípios como reciprocidade e redistribuição, não buscando o máximo utilitarismo, para uma *sociedade de mercado*, que conjumina a moderna economia e o moderno Estado-nação, tenham alterado a mentalidade econômica, conforme argumentação de Polanyi (2000). Neste contexto, se considerarmos o desenvolvimento material decorrente desta sociedade de mercado, emerge a questão sobre qual a *opulência*, qual a *abundância* desejada pelo ser humano. Seria o progresso econômico, a tecnologia? Ou a abundância, por exemplo, de tempo, de contemplação, de criatividade, de relações sociais próximas? Seria possível conjuminar estas abundâncias? Mas parece que toda a sociedade atual se organizou em prol da economia. O autor faz uma análise histórica e alega que nas sociedades primitivas não havia a ideia de lucro; princípios como reciprocidade, redistribuição e domesticidade (produção própria), e mecanismos institucionais como simetria, centralidade e autarquia faziam o viver social. “A descoberta mais importante nas recentes pesquisas históricas e antropológicas é que a economia do homem, como regra, está submersa em suas relações sociais” (p. 65), e aí temos os laços humanos contrapondo o autointeresse e a mentalidade utilitária, a reciprocidade contrapondo o lucro, e o *dar* no lugar de *trocar*.

Em uma economia de mercado há a “expectativa de que os seres humanos se comportem de maneira tal a atingir o máximo de ganhos monetários” (POLANYI, 2000, p. 89), “a extrema artificialidade da economia de mercado está enraizada no fato de o próprio processo de produção ser aqui gozado ‘sob a forma de compra e venda’” (p. 95). Ou seja, em contraponto, se pensarmos nas chamadas “sociedades primitivas”, não havia preocupação com o excedente, tampouco o grande desejo (atual) por segurança e progresso, valores construídos socialmente. Não naturalmente, conceitos fazem história e a trajetória humana vai sendo construída, agora com a força de um pensamento utilitarista.

Os autores supracitados e as leituras de Weber (1979, 1989 e 2002) fazem pensar sobre a racionalidade e as múltiplas lógicas, sobre a força da burocracia na modernidade e a ostensiva lógica instrumental. A racionalidade para Weber pode ser: prática, ou seja, no sentido de instrumental; teórica, na busca pela apreensão abstrata do mundo; substantiva, aquela que constrói o modo de vida, que precisa ser teorizada; e a *racionalidade formal*, que busca a relação entre meios e fins em regras e normas, nas sociedades modernas. Pode-se analisar fazendo contrapontos entre a racionalidade referente a fins, formal ou instrumental, a ação prática, racionalidade utilitária, mais comum na ação econômica, e a racionalidade referente a valores, substantiva no sentido de o indivíduo que age de acordo com a ideia do que é moralmente

aceitável, a ética da convicção. O sistema econômico moderno capitalista estaria relacionado ao avanço da organização racional da produção e do trabalho.

Mas o que legitimou a racionalidade instrumental na modernidade, ou qual *ethos* favoreceu este processo de racionalização? Quando discute sobre as atitudes morais ligadas ao utilitarismo, Weber (1989, p. 33) coloca que “o homem é dominado pela produção de dinheiro, pela aquisição encarada como finalidade última da sua vida”, a tendência para a uniformidade da vida contribui fortemente para a padronização capitalista da produção (p. 121). Na obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Weber (1989) analisa a influência da Ética Protestante na racionalização existente nas sociedades modernas. Na obra, há uma busca pela compreensão da racionalidade Ocidental, especificamente, onde o capitalismo tem presença mais forte. Para o autor, a racionalização perde suas bases religiosas e passa a existir um *ethos*, uma legalidade própria, uma coerência interna, “livre de qualquer relação direta com a religião, estando assim, para os nossos objetivos, livre de preconceitos” (p. 29). Quando a vocação é o *trabalho*, metódico e racional (p. 39), *a salvação se dá no mundo*, o *ethos* que se constitui do trabalho visto como um fim em si mesmo, como uma vocação. Sentenças como as de Benjamin Franklin, listadas por Weber (p. 29-30), são bons exemplos deste pensamento: “tempo é dinheiro”, “crédito é dinheiro”, “dinheiro gera dinheiro”, “o bom pagador é dono da bolsa alheia”. O trabalho visto como um fim em si mesmo soma-se ao impulso para o ganho e para o lucro. A vida puritana “favoreceu o desenvolvimento de uma vida econômica racional e burguesa”. Era a sua única orientação consistente, tendo sido o berço do moderno “homem econômico” (WEBER, 1989, p. 125) e, assim, relaciona-se diretamente o *ethos* ao *homo economicus*.

Ao longo de seus textos, Weber discorre sobre o enfraquecimento de formas de explicação mágica, mística e tradicional e o fortalecimento da submissão aos cálculos da razão técnica; a *racionalidade real* teria que ir além de cálculos racionais, considerando valores e fins, seria a ponte entre o real e o empírico, a coexistência, o plural. Clegg (1998) aborda os modos de racionalidade nos estudos organizacionais e busca a superação do olhar dicotômico, considerando os riscos da racionalização do mundo.

O modernismo representacional consistia no esboço de um único conjunto de tendências empíricas, consideradas irresistíveis e inevitáveis, as quais constituíam a famosa “racionalização” do mundo, cujo sucesso seria atribuído à burocracia enquanto mecanismo principal da sua conquista. O processo de racionalização do mundo desembocaria no aprisionamento da humanidade numa masmorra, o colete-de-forças da burocracia, ideia que teve, até os dias de hoje, uma influência enorme e diversificada sobre a teorização das organizações realizada pelos cientistas sociais. (CLEGG, 1998, p. 4)

Esta citação ilustra a disputa de racionalidades, já que o processo de racionalização do mundo desembocaria na burocracia. No caso desta tese, a racionalização e a burocratização da indústria cultural são discutidos em relação ao impacto na liberdade, na potência e na espontaneidade percebidas até então como inerentes à produção artística. No caso da burocracia, pode-se até fazer uma analogia com Frankenstein: a criatura que se volta contra o seu criador. “Na sua análise, Weber quase considera a burocracia como criação científica que se revoltou contra os seus criadores humanos e acabou por devorá-los” (CLEGG, 1998, p. 35). Assim, valores e relações humanas podem ser desnaturalizados por um princípio racionalista unificador. Os modos de racionalidade se referem às tentativas de compreensão da natureza, esta potencialmente ambígua, contraditória e incerta. “Em termos analíticos, os modos de racionalidade correspondem às interpretações-padrão que os agentes podem construir” (p. 8).

Na modernidade coexistem diferentes formas organizacionais, mas pode-se afirmar que a burocracia é uma representação direta da modernidade. A lógica burocrática evidencia a racionalidade instrumental e, quando o “objeto” é a cultura e a arte, pode haver um choque na forma de pensar e de agir. A burocracia tem suas características definidas por Weber, sintetizadas em Clegg (1998, p. 44-46): a especialização, a autorização, a hierarquização, a contratualização, a credencialização, a carreirização, a estratificação, a configuração específica, a formalização, a standardização, a centralização, a legitimação, a oficialização, a impessoalização e a disciplinarização. Analisando brevemente estas características e pensando sobre a dinâmica do campo da cultura, surge a questão sobre o quanto a lógica burocrática está presente na arte, por exemplo, em organizações do cinema independente que tenham novas formas organizativas. Como se dão estas fronteiras e o movimento da produção artística em relação à burocracia? Como se dá o movimento entre racionalidade instrumental e substantiva no intermédio da arte e da indústria cultural?

3.2 A RACIONALIDADE SUBSTANTIVA

Em contraponto ao predomínio da racionalidade instrumental, Guerreiro Ramos (1989) defende a proposta de “homem parentético”, o ser humano percebido a partir de uma perspectiva humanista não comportamentalista, a qual inclui significados como individualidade, autoestima, autonomia, sentido de vida, senso crítico, criatividade. Na dicotomia entre valores e fatos o autor critica que o indivíduo seja concebido como um ser

puramente social, a ordem de sua vida é algo extrínseco, e a “ordem da sociedade é possível na medida em que seus membros, num cálculo utilitário de conseqüências, regulam e limitam as próprias paixões, de modo a não ameaçarem seus interesses práticos. (...) Os valores humanos tornam-se valores econômicos.” (RAMOS, 1989, p. 37-38). Neste sentido, Ramos (1989) diferencia a *racionalidade instrumental*, baseada em uma visão funcionalista, com objetivos pré-estabelecidos, fins específicos, sem necessariamente avaliação dos meios para os atingir, da *racionalidade substantiva*, que demonstra a transcendência do ser humano, uma racionalidade da consciência, abstrata, baseada em um conhecimento lúcido de relações entre fatos.

A teoria corrente da organização dá um cunho normativo geral ao desenho implícito da racionalidade funcional. Admitindo como legítima a ilimitada intrusão do sistema de mercado na vida humana, a teoria de organização atual é, portanto, teoricamente incapaz de oferecer diretrizes para a criação de espaços sociais em que os indivíduos possam participar de relações interpessoais verdadeiramente autograticantes. A racionalidade substantiva sustenta que o lugar adequado à razão é a psique humana. Nessa conformidade, a psique humana deve ser considerada o ponto de referência para a ordenação da vida social, tanto quanto para a conceituação da ciência social em geral, da qual o estudo sistemático da organização constitui domínio particular. (RAMOS, 1981, p. 23)

Ramos (1981) critica a racionalidade instrumental dominante no Ocidente e aborda a racionalidade substantiva como possível base de uma nova ciência das organizações, para que a sociedade moderna não seja legitimada apenas em bases utilitárias. “Antes da sociedade de mercado, nunca existiu uma sociedade em que o critério econômico se tornasse o padrão da existência humana” (p. 127), neste sentido se negligencia a interação simbólica. A razão é um conceito central na vida humana, a *transavaliação da razão* é a distorção deste conceito em algo compatível com a estrutura normativa e de mercado (GUERREIRO RAMOS, 1989). O autor enfatiza que antigamente a razão era entendida como força ativa de discernimento da psique humana para ordenar a vida pessoal e social, enquanto que na perspectiva contemporânea a palavra razão passa a ser atrelada à visão utilitarista. A modernidade, dentre suas características, apresenta a cultura do individualismo, a impessoalidade e até a alienação, em um movimento de reforço ao discurso do autointeresse e da epistemologia positivista, com um “conjunto de tendências empíricas, consideradas irresistíveis e inevitáveis, as quais constituíam a famosa “racionalização” do mundo (...)” (CLEGG, 1998, p. 4). Exemplificando do ponto de vista da Administração, Taylor aceitou as exigências psicológicas do sistema de mercado como algo equivalente à natureza humana, prescreveu normas baseado na presunção de que competição, cálculo, interesse pelo ganho e características puramente econômicas

resumiam a essência da natureza humana (RAMOS, 1989), assim, o ser humano é visto como condicionado por recompensas e punições, como um item de custo, um ganhador de salário, é o *homo economicus*. Já Guerreiro Ramos (1989) apresenta a atitude parentética que tem o caráter de ir além dos condicionamentos para o “agir autônomo”; por exemplo, a autonomia do cientista social seria imbuída de postura transformadora, de atuação no contexto social, postura afastada do *self* egoísta e hedonista que busca apenas o autointeresse. Assim, pode-se supor que o autor considerava possível a predominância de uma racionalidade substantiva. O homem parentético traz uma perspectiva antropocêntrica, a afirmação do *self*, no sentido da liberdade, da autorealização e do exercício da racionalidade noética (AZEVEDO, ALBERNAZ, 2006), ou seja, uma racionalidade da mente, da consciência, da vida, da dimensão espiritual humana, com perspectiva filosófica e científica. O homem parentético, ao contrário de alienado em seu mundo, talvez viva em catexis, no sentido psicanalítico de uma energia que se une a uma representação ou grupo de representações, fazendo parte de um todo. O ser humano se diferencia da máquina na capacidade de meta-análise, na criatividade, na transcendência. Seria o homem parentético uma utopia em uma sociedade de mercado? E se considerarmos o campo da cultura e da arte?

Pensando as relações sociais como também decorrentes de estruturas e processos de interação, há a coexistência contínua de lógicas. A lógica da acumulação é tão presente na sociedade atual que é preciso desnaturalizá-la para pensar em algo diferente, em diferentes formas de vida. Assim, a arte pode ser um espaço de “utilidade do inútil” (ORDINE, 2016), na condição de não submissão às necessidades funcionais, pelo menos quando não está no *mainstream*, ou quando se mantém em esfera de não sujeição à dominação da lógica instrumental, quando isso é possível. “Contrariamente ao que pretendem nos ensinar as leis dominantes do mercado e do comércio, a essência da cultura está baseada exclusivamente na gratuidade”, afirma Ordine (2016, p. 108), mas o comentário do autor pode estar pautado em uma visão ideal ou, ainda, buscando realizar um contraponto ao destacar o conhecimento humano livre de vínculos dinheiristas e utilitaristas. Do ponto de vista da intenção, do que mobiliza a ação, considera-se que possivelmente a gratuidade esteja presente no cerne de muitas atividades culturais, ou que estas tenham sua manifestação mais genuína na gratuidade, não que estas tenham na gratuidade sua base exclusiva. Comentando sobre a utilidade do inútil e a inutilidade do útil e a não compreensão da arte, Ordine (2016, p. 96-97) argumenta que “o homem moderno, que não tem tempo para se dedicar a coisas inúteis, está condenado a se tornar uma máquina sem alma”; prisioneiro da necessidade, “o homem que não compreende a arte torna-se escravo e autômato, um ser que sofre, incapaz de rir e de se alegrar” e presa fácil de

fanatismos delirantes, religiosos, por exemplo. O autor afirma que é cada vez mais generalizada a tendência de considerar útil o que produz lucro, e diz que se educarmos gerações sem contato com o que é gratuito e desinteressado, sem amor pelo bem comum, criaremos um mundo de bárbaros.

Indo ao encontro desta reflexão, ao comentar sobre a obra *A Metamorfose*, de Kafka, Albuquerque Jr. (2009) traz a questão dos modelos muitas vezes impostos para uma suposta normalidade ou sucesso.

Como na própria vida do autor, havia cada vez menos lugar para a arte, para a criatividade, para o devaneio, para a fantasia, numa sociedade do ponto e da contabilidade, do emprego a salário, de um Estado cada vez mais presente e gigantesco, se espalhando por todas as fimbrias do social através de seus agentes. O ser animal permite ao personagem de Kafka o estranhamento absoluto diante dessa identidade que pesava cada vez mais sobre todos: a de ser Homem, o que implicava, cada vez mais, em ser europeu, em ser branco, em ser homem, em ser heterossexual, em ser burguês, em ser trabalhador, em ser produtivo, em ser belo, em ter sucesso, em ser racional, em ter família, em ser um atleta, em ser esperto, em ser rico. (ALBUQUERQUE Jr., 2009, p. 109-110)

Vivemos em uma sociedade de mercado, com o princípio da mentalidade utilitarista permeando fortemente as esferas sociais. Talvez a arte seja uma esfera de vida com maior possibilidade de presença ou até predomínio de uma racionalidade não-utilitária. No campo de forças da arte e da indústria cultural, a menor valorização de objetivos mercantilistas, sem a necessidade de “agradar”, pagar ou prestar contas, seria favorável à presença da racionalidade substantiva, no sentido da expressão da vida e das relações entre as pessoas.

Vale ressaltar o alerta de Clegg (1998) de que a falsa dicotomização pode ter reflexo na perspectiva de racionalidade, nas formas organizacionais, nas pequenas *versus* grandes narrativas, na incomensurabilidade paradigmática, e pode limitar os estudos organizacionais. A superação do olhar dicotômico, da visão dualista, pode favorecer, nos estudos organizacionais, uma perspectiva que reconheça o movimento, o fluxo, a coexistência, alternando as prevalências, sem buscar uma única verdade. Pensando na coexistência e na complexidade, a perspectiva processual foi a abordagem teórica mais confluyente para a análise do cinema independente. Cooper (1976) definiu o que se considera como uma epistemologia do processo, ao fazer o exercício do pensamento em termos difusos e processuais, e não como fenômenos limitados a uma realidade constituída. O fluxo permite a criatividade, a mente aberta, a busca pela intuição de sentido, não a concretude; Cooper (1976) defende a abertura ao processo, no sentido de uma “tela em branco”, considerando o sucedâneo criativo de eventos impulsionado por ações e relações, e assim se pode explorar e descobrir as possibilidades, sendo que as

informações descobertas são indicações, pistas, elementos a serem considerados. O autor traz uma concepção alternativa àquela dominante nos estudos da administração, de estruturas e objetivos bem delimitados, pois traz a possibilidade de olhar a desorganização e a indecidibilidade, e a organização como instituição organizadora de uma complexidade de informações, de um campo aberto. A interdependência entre o organizar e o desorganizar e a ideia de que os objetos e os seres humanos não refletem a si mesmos, mas um fluxo de relações, conexões e desconexões (COOPER, 2005) inspiram a análise das relações.

No embasamento teórico, segue-se situando e discutindo o “objeto” desta tese, ou seja, o cinema, suas origens históricas, as principais questões tensionadas no campo cinematográfico e sobre o conceito de cinema independente.

4 BREVE PANORAMA DA TRAJETÓRIA DO CINEMA

A definição de cinema é abrangente, dentre as possibilidades atuais de produção audiovisual. O cinema já foi caracterizado pelas grandes telas das salas de cinema, mas hoje também é estudado pela produção de filmes que podem ser acessados através de diferentes meios, como a televisão, o computador, o celular, o *tablet*. Na atualidade, a produção cinematográfica já pode ser facilmente divulgada na internet e o público pode alugar, adquirir ou gratuitamente assistir filmes através de arquivos digitais e da própria internet. Assim, as possibilidades de divulgação, compartilhamento, trocas e de acesso em geral se ampliam com as novas tecnologias, as quais impactam significativamente nas formas de se fazer e exibir cinema. A chamada indústria cinematográfica se constitui em um conjunto de atividades que abrange desde a produção até a comercialização, neste caso, a distribuição e a exibição de filmes.

Historicamente, os primeiros filmes foram rodados ao ar livre e não comportavam nem encenação, nem argumento. Na trajetória do cinema, alguns personagens se destacam: além dos irmãos Lumière, na França, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos, é importante destacar Georges Méliès, produtor de mais de 400 filmes até 1914. Quando George Méliès falou a Lumière que desejava adquirir um cinematógrafo, foi desencorajado, já que Lumière percebia o aparelho apenas como um instrumento científico, sem futuro para o espetáculo. Mesmo assim, Méliès seguiu na produção de filmes. No início do cinema, uma mesma pessoa ou um pequeno grupo pensava o filme, filmava-o e montava-o. Algumas técnicas cinematográficas desenvolvidas por Méliès são utilizadas até os dias atuais (BETTON, 1984). Aos poucos, o processo foi se complexificando e tomando dimensões industriais.

Ao explicar o motivo de o modelo engenhoso de Thomas Edison não ter prevalecido sobre o dos irmãos Lumière, Brasil (2008) alega que Edison era um inventor genial e dinheirista, já que suas invenções eram voltadas para o lucro. Os irmãos Lumière, de família muito rica, tinham uma relação mais desportista, de desbravadores e não de empreendedores em relação à invenção. Tudo indica que desde o princípio o cinema tenha tido diferentes perspectivas na sua concepção. Segundo Brasil (2008), não passou pela cabeça de Edison projetar os filmes em uma tela grande de modo a serem compartilhados por muitas pessoas: ele criou o *kinetoscópio*, uma caixa fechada dentro da qual o filme rodava, a partir de uma moeda colocada pelo espectador. Já os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo em 1895, em Paris, com o filme projetado em uma tela, dentro de uma sala escura, ou seja, se constituía o

cinema como um espetáculo público. A primeira contraposição que se deu foi entre o cinema concebido como exibição privada *versus* concebido como exibição pública.

Posteriormente, Thomas Edison, já tendo adaptado a tecnologia para a exibição pública, associou-se a grandes industriais e organizou um grupo de empresas que detinham a maioria das patentes relativas à realização de cinema nos Estados Unidos. Nos primeiros anos do século XX, a polícia norte-americana passou a auxiliar Edison e seu grupo empresarial no sentido de impedir produtores independentes a realizarem seus filmes em Nova York, Chicago e Nova Jersey. Assim, um grupo de produtores que queria atuar de forma independente foi para a Califórnia, um local distante e com boas condições climáticas. Paradoxalmente, foi a partir da produção independente que foi fundada Hollywood (BRASIL, 2008).

Curioso que, em 1919, quatro grandes personalidades de Hollywood, Charlie Chaplin, D.W. Griffith, Mary Pickford e Douglas Fairbanks escolheram a independência para lutar contra a exploração dos *major studios* e fundaram a *United Artists Corporation*, cuja missão pode ser apreendida no seguinte trecho, anunciado por Griffith: “A nossa finalidade não consiste em ganhar dinheiro; nós queremos fazer bons filmes. A nossa única recompensa será a glória e também esse passo em frente que poderemos dar livremente na arte cinematográfica” (BETTON, 1984, p. 22). Mesmo com a presença marcante de “independentes” na sua história, rapidamente Hollywood se transformou em uma grande e lucrativa fábrica de sonhos.

Marson (2012) analisa os fatores históricos e as disputas que levaram Hollywood a conquistar as telas dos cinco continentes e ter forte expressão no campo cinematográfico, até os dias atuais. A autora considera a representação de *campo* com base em Bourdieu, então se pode pressupor, de forma simplificada, que o campo cinematográfico seria como uma estrutura de relações objetivas de determinado tipo de produção cultural, no caso, o cinema, que permite compreender as especificidades do seu funcionamento. Assim o cinema, surgido no final do século XIX, já no início do século XX estava bastante desenvolvido nos EUA, na França, na Inglaterra e na Alemanha. Mas os cinemas europeus ficaram enfraquecidos após a segunda guerra mundial, ao mesmo tempo em que havia forte investimento na indústria cinematográfica nos EUA.

No início do século XX o cinema norte-americano sofreu um processo de industrialização radical, através de mudanças estruturais no modo de produção dos filmes, mudanças essas que fizeram com que a nova forma de fazer cinema nos estúdios americanos fosse comparada ao fordismo, um sistema de produção industrial utilizado em fábricas de automóveis. O cinema norte-americano se industrializou, e os estúdios tornaram-se verdadeiras fábricas de filmes, trabalhando com linhas de produção e uma consistente divisão do trabalho. (MARSON, 2012, p. 24-25)

Nos EUA, o primeiro passo para a industrialização se deu através da integração vertical, ou seja, a reestruturação da cadeia cinematográfica a partir de 1907, quando cada empresa passou a controlar a produção, a distribuição e a exibição de seus filmes. Assim, as *majors*², grandes empresas cinematográficas, produziam, distribuíaam e exibiam seus filmes em suas próprias salas de cinema. Estas grandes empresas firmaram acordos e formaram um oligopólio, operando em conjunto para controlar o mercado e inviabilizar empresas menores e o cinema estrangeiro, evidenciando a prevalência do princípio da competitividade. Na sequência, reorganizaram o modo de produção de filmes, primando pela redução de custos e pela eficiência, com operários funcionando sob um comando central. “Passou-se do ‘sistema de câmera’ (no qual o realizador exercia as funções de câmera, diretor, roteirista e montador – isto é, fazia todo o filme) para um hierarquizado sistema de produção, com uma elaborada divisão do trabalho” (MARSON, 2012, p. 25).

O próximo passo foi a criação do *star system*, que consistiu no investimento em publicidade para transformar atores e atrizes em “estrelas”, promovendo festas, eventos, revistas de fofoca e campanhas publicitárias. Na sequência, as *majors*, juntamente com o governo estadunidense, passaram a investir em marketing e estratégias políticas para exportar seus filmes para o mundo, estes com estilo, narrativa e estética próprias. “O cinema clássico norte-americano é um cinema totalmente subordinado à lógica do mercado, um produto da indústria cultural, concebido enquanto uma forma de entretenimento – e não uma forma artística” (MARSON, 2012, p. 26), ou seja, é um cinema que obedece aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado.

Na visão do cinema como resultado de técnicas industriais, no elenco das “matérias primas universais” estavam “mulheres atraentes, homens bonitos, higiene, saúde, natureza fotogênica, ambientes de luxo, certas situações dramáticas de fundo psicológico-sexual, a luta do bem contra o mal” (SIMIS, 2015, p. 83). E na fórmula secreta de sucesso estavam a ideia (plano de execução), o tempo (necessário à realização), o trabalho (transformação do plano em realidade) e a publicidade (cria a necessidade de consumo, vence a concorrência).

Hennebelle (1978), em seu livro *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*, aborda sobre a gravidade da devastação do eurocentrismo e da inadequação do cinema hollywoodiano às reais necessidades dos povos de diversos países. Ao abordar o surgimento de Hollywood, o autor alega que a metrópole californiana, financiada pelos grandes trustes estadunidenses,

² A exemplo das empresas: Fox, Paramount Films, Universal, MGM - Metro-Golwyn-Mayer, Warner Brothers, First National e Columbia (SIMIS, 2015). Por volta de 1922 foi fundada a M.P.A.A. – *Motion Picture Association of America* que chegou a formar uma espécie de cartel das companhias cinematográficas (HENNEBELLE, 1978).

recebeu a missão de reforçar a potência por meios ideológicos, ou seja, o cinema hollywoodiano seria uma fonte essencial para a dominação americana, através da imposição do consumo maciço de seus filmes através de cotas mínimas de horas de projeção e, assim, do condicionamento gradativo de diversos povos ao *american way of life* ou ao *american dream*. O autor coloca esta questão pela imposição de quotas preferenciais exigidas pelo cinema norte americano aos cinemas de diversos países, dominando o tempo de projeção. Como se pode presumir, a grande questão é que um cinema que predomina fortemente nas telas pode acabar por impor uma uniformidade de linguagens, de transmissão cultural do ponto de vista mercadológico, de estilo de vida, de estética ou até mesmo de posição político-ideológica. O imperialismo econômico estaria, portanto, diretamente vinculado ao imperialismo cultural.

Mas, finalmente, o que você quer dizer – perguntam (geralmente num tom irritado) – com essa noção de “cinema hollywoodiano”, que afirma ser o “ópio do povo”? Um conjunto de vários milhares de filmes baseados em códigos formais, geradores de uma alienação multiforme e quase sempre sutil, que constitui o principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana. (HENNEBELLE, 1978, p. 38)

O autor, na obra escrita em 1978, critica os métodos através dos quais operava o cinema hollywoodiano, agrupando-os sob quinze ideias plausíveis a este debate, as quais serão sinteticamente apresentadas a seguir, em seu conjunto (HENNEBELLE, 1978, p. 43-46).

1. Envernizamento da realidade, no sentido de ser um cinema caricaturado, com heróis, mitos e uma psicologia rudimentar baseada na divisão entre bons e maus.
2. Embelezamento da realidade, “mecanização da criatividade que divide abusivamente as diferentes funções do trabalho artístico em benefício de uma taylorização estética” (p. 43).
3. Construção de universos de sonho, maquiando a realidade, criando um mundo onde a ilusão é mais real do que a realidade e a imagem têm mais dignidade do que o original.
4. A perpetuação do sonho americano, segundo o qual todos teriam os mesmos trunfos para ter sucesso na vida e se dividiriam ao longo da escala social somente devido à sua coragem e competência.
5. Realce exacerbado do individualismo.
6. A complacente exposição das frustrações, desmobilizando causas sociais.
7. Ambiguidade ideológica pois, segundo o autor, os problemas não são apresentados de uma perspectiva real, evita-se evidenciar conflitos para o espectador, e as soluções são reformistas, na maioria das vezes.

8. A manipulação das emoções, sendo um cinema de efeitos e não de causas, com bastante sentimentalismo, sexo e violência.
9. A falsificação histórica, neste caso, o autor, que defende o marxismo, critica a falta da representação da luta de classes.
10. Adoção de uma estética falsa, no lugar de uma visão política séria.
11. A opressão da mulher, pois geralmente o homem desempenha o papel principal.
12. O racismo, considerando os papéis historicamente destinados aos negros.
13. A mitridatização contra a violência, já que transmite uma sociedade que se acostuma à opressão.
14. O primitivismo das situações através de narrativas que invariavelmente levam ao *happy end*.
15. A inadequação dos temas em relação às problemáticas reais, já que há a mítica da redenção e a solução individual de problemas coletivos.

Assim, o autor argumenta que a função tradicional do cinema hollywoodiano era alimentar os americanos e, na sequência, outros povos, com produtos de distração padronizados. Mas, houve diferentes movimentos no mundo, por exemplo, o neo-realismo italiano, que para Hennebelle (1978) foi a primeira afirmação coerente de um cinema nacional, popular e progressista, e por isso teria relevância histórica em contraposição ao cinema hollywoodiano.

Hennebelle (1978) tende a seguir uma linha crítica em sua análise sobre o cinema. Assim como critica o cinema hollywoodiano, o autor também o faz aos cineastas em geral: alega que a origem social destes é, na sua maioria, de burgueses e pequenos-burgueses manifestando temores e fantasmas de seu tédio existencial, “privados de uma tomada de consciência modelada por uma ideologia coerente” (p. 83). Também, coloca que há filmes “cretinizantes” e filmes “libertadores”, partindo de um julgamento que define o que cretiniza e o que liberta. Penso que há maior complexidade na análise da questão do cinema, ainda mais nos dias atuais e quando se questiona *o que* ou *quem* define o que *é a verdade* ou o que *é o bom*. Penso que a análise requer aprofundamento, o que aparecerá no desenvolvimento deste trabalho e das questões colocadas, em especial, sobre os movimentos de arte e/ou de indústria cultural.

Evidentemente, pelas influências políticas, econômicas e sociais, a trajetória do cinema é também marcada pelo debate sobre a ideologia econômica, por exemplo, sobre o quanto a arte se sujeita aos valores capitalistas. Costa (1989) alega que o cinema se constituiu como indústria e trabalha no sentido de “encher as salas”, por isso busca o que atrai as pessoas, aquilo que tem relação com o desejo, com o imaginário e com o simbólico, na psique e nos

jogos de identificação humanos, o que o tornaria uma atividade atrativa e lucrativa. “O cinema é antes de mais nada uma indústria: esta ampliação das possibilidades reprodutivas do cinema, como as outras inovações tecnológicas por acontecer, foi buscada, concretizada e imposta, segundo uma lógica puramente econômica” (p. 87).

Costa (1989) destaca alguns movimentos de cineastas contrapondo esta lógica, além do neo-realismo italiano, destaca a *nouvelle vague* francesa, na década de 60, quando um grupo de cineastas decidiu exprimir suas inquietações e o próprio malestar, ou seja, houve “a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral” (p. 121). O cineasta Godard é mencionado como exemplo deste movimento, entre outros. Betton (1984) descreve este período da *nouvelle vague* como um momento de filmes de baixo orçamento, de reação de jovens cineastas buscando liberdade, autenticidade e a realização de produções que modificassem a sétima arte e a linguagem cinematográfica.

Nos Estados Unidos, no final da década de 1940 houve o impacto de uma legislação de combate à formação de oligopólios, desencadeando o enfraquecimento temporário das grandes empresas cinematográficas, as quais passaram a competir com produtoras independentes. Na década de 70, houve a disseminação da televisão, competindo com o cinema pelo filão do entretenimento de massa. Foram décadas de adaptação das grandes empresas: como já mencionado anteriormente, as *majors* passaram a descentralizar a produção de filmes, flexibilizaram a estrutura organizacional e fizeram associações, inclusive firmando alianças com empresas televisivas, buscando manter o domínio através do controle da distribuição de filmes. Nas disputas do mercado do entretenimento, a televisão, inicialmente vista como competidora do cinema passou a ser vista como aliada. Conforme Marson (2012, p. 28-29), na década de 70, com as alianças entre as empresas e o surgimento dos *high concept movies*, conceito que se refere a filmes com “narrativa simples, facilmente assimilada e baseada em estereótipos, com ênfase na trilha sonora e nos produtos correlatos e precedidos por um investimento publicitário massivo”, constituiu-se uma estratégia de sinergia, também chamada de convergência midiática, na qual cada produto cinematográfico passa a envolver televisão, vídeo, CD, jogos de computador, brinquedos, roupas e o que mais puder ser comercializado. As empresas cinematográficas estadunidenses assim reagiram e se transformaram em grandes conglomerados de entretenimento.

Em uma visão bastante otimista, Sadoul (1983) afirma que não há mais espaço para monopolização do cinema, que cada vez se tornará uma arte viva para a maioria dos homens, pois a arte do filme tornou-se um meio de expressão e de cultura, tais como as artes milenares.

Com seus bruscos desenvolvimentos e as suas crises súbitas, com o seu incomensurável público, os seus grandes criadores e o seu esforço coletivo, com a sua diversidade constantemente multiplicada, o cinema tornou-se a primeira das artes hoje. E a sua recente evolução demonstra que será, melhor e mais completamente ainda, a arte por excelência de amanhã. O cinema ainda não atingiu senão a aurora do seu futuro. (SADOUL, 1983, p. 591)

Mesmo que o cinema ainda não tenha atingido senão a “aurora do seu futuro”, sua história até aqui evidencia a sua potência e a conjectura de diferentes visões que se encontram e desencontram, com conotações mais artísticas ou mais industriais, desde as diferentes visões sobre cinema pelos irmãos Lumière e por Thomas Edison, ou na fundação de Hollywood justamente por cineastas independentes, no movimento de busca pelo cinema artístico não dinheirista por grandes personalidades de Hollywood, no cinema percebido como distração ou no cinema de realismo. A seguir, apresenta-se um breve panorama da trajetória do cinema no Brasil.

4.1 O CINEMA NO BRASIL

Faz-se importante especificar sobre o cinema brasileiro nesta discussão, já que o entendimento histórico sobre o setor no país ajuda a situar os principais posicionamentos na construção do objeto de pesquisa, no caso, o cinema independente.

O cinema chegou ao Brasil em 1896 com a máquina chamada *omniographo*. As exhibições ocorriam em uma sala na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. A partir de 1897, diversas máquinas começaram a surgir no Brasil, em diferentes cidades. A primeira sala fixa foi chamada *Salão de Novidades* e, logo depois, de *Salão Paris no Rio*, esta instalada na Rua do Ouvidor. No Paraná, a primeira exibição do cinematógrafo aconteceu em Curitiba, justamente no ano de 1897, no Teatro Hauer. A exibição aconteceu junto à apresentação de cães e macacos amestrados, “pode-se afirmar que o cinematógrafo entrara à cidade como uma espécie de show de espantos” (GALIGNIANA, 2012, p. 23). A frequência das apresentações foi aumentando aos poucos, com filmes e, praticamente em totalidade, através de operadores estrangeiros.

Ao iniciarem as produções de filmes no Brasil, por volta de 1908, predominavam os enredos de crime, as comédias e os filmes patrióticos. Desde então, a produção cinematográfica no Brasil passou por diversas fases e crises, proliferando-se gradativamente

por muitos estados brasileiros, mantendo predominância no estado do Rio de Janeiro (GOMES, 1980).

Por volta da década de 30 o governo percebeu a importância cultural e social do cinema, em especial do cinema educativo. Uma contribuição do cinema seria oportunizar ao público de poucos recursos “conhecer” outros mundos (SIMIS, 2015) e, assim, teria uma presença forte na ação cultural formativa e educativa, já que pode apresentar imagens concretas e “desperta interesse, excita a curiosidade e prende a atenção dos estudantes” (p. 27), assim, o cinema teria grande importância como veículo educativo. O INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo foi criado em 1937 para promover a utilização do cinema na educação popular. “Humberto Mauro constituiu uma equipe que permitiu ao INCE uma produção ininterrupta de filmes por mais de 20 anos” (p. 34).

Mas nas salas de cinema, a presença de filmes estrangeiros impactou na exibição dos filmes nacionais, já que na competição que começou a se configurar, os filmes nacionais passaram a ser exibidos em horários e localidades mais difíceis ao público: havia cotas para exibição de filmes estrangeiros desde esta época, ou seja, a questão da imposição de cotas especialmente pelo cinema norte americano se apresenta como problema antigo que impacta na formação do público para o cinema nacional. Além disso, os cineastas nacionais reforçaram suas referências estrangeiras, valorizando os festivais internacionais, a exportação e a aprovação internacional, conforme coloca Paulo Emílio Sales Gomes.

Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e conseqüente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. Uma das conseqüências dessa situação injusta é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiro. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas. Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais. (GOMES, 1980, p. 69)

Para Paulo Emílio Sales Gomes (1980), no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, os cinemas europeu, norteamericano e japonês nunca foram subdesenvolvidos, enquanto o cinema brasileiro, o hindu e o árabe nunca deixaram de ser. “O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes” (GOMES, 1980, p. 75). Passadas décadas desta

colocação permanece o questionamento sobre a condição do cinema nacional nos dias atuais, em especial nas suas relações de dependência e independência ao capital e à aprovação internacional.

O cinema vai tendo sua trajetória atrelada ao cenário político. Em 1945, alguns meses antes da queda de Getúlio Vargas, foi criado o DNI – Departamento Nacional de Informações que tinha uma Divisão de Cinema e Teatro, com atribuição de censura, estímulo à produção de filmes nacionais e concessão de prêmios. A partir de 1946, com a posse de Eurico Gaspar Dutra, foi mantida a estrutura intervencionista do Estado Novo, com rígidos controles sobre o que era produzido e veiculado, e por quem. Com a redemocratização do Brasil, no final da Segunda Guerra, a oposição procurou suprimir os órgãos que expressavam o caráter ditatorial. Em 1947, Jorge Amado, então deputado federal pelo PCB - Partido Comunista Brasileiro, propôs a criação do CNC - Conselho Nacional de Cinema e havia um movimento pela livre manifestação do pensamento. O projeto foi muito alterado nos anos seguintes, mas conseguiu estimular a produção de longas-metragens no país. Analisando a história do cinema no Brasil, Simis (2015) afirma que era impossível a atividade artesanal competir com a industrial, e que o estilo artesanal foi o estilo brasileiro de produzir filmes por muito tempo, já que os produtores nacionais trabalhavam por amor à arte, quase *dilletantis* (p. 103). Nos anos 40 e 50, com o projeto do INC – Instituto Nacional do Cinema houve a tentativa de tirar o cinema nacional da condição de subdesenvolvimento. Mas para a autora, variáveis políticas interferiam e reforçavam a dependência internacional, pois jungido aos interesses do imperialismo, “a proteção cultural e econômica ao cinema nacional está condicionada à liquidação dos monopólios de distribuição e exibição, que um governo com base no latifúndio e na colaboração com o imperialismo não pode realizar” (p. 152).

Em contraponto, críticas às estruturas empresariais no cinema levaram a projetos alternativos. Então iniciaram as coproduções nacionais-internacionais, o que representava e representa um dilema, pois as coproduções trazem recursos que reforçam o cinema, mas também trazem a dominação estrangeira ao mercado nacional.

“Depois de criado o INC, aumentou o temor de que a coprodução sufocaria “uma forma de luta” (SIMIS, 2015, p. 248), que muitas vezes está no cinema independente. No caso, o INC foi alvo de um manifesto, citado por Simis (2015, p. 254): “temo que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto, deixará de ser livre e leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso pedinte, subvencionado por burocratas”.

O aspecto levantado neste manifesto permanece atual, conforme veremos no decorrer deste ensaio, em especial na apresentação sobre o cinema independente. O cinema

muitas vezes se submete a uma existência de subvenção à burocracia estatal ou ao capital, e o impacto mais ou menos expressivo na sua liberdade, o jogo de forças que se estabelece nos remete ao argumento da disputa de racionalidades presente nesta trajetória do setor cinematográfico.

O pensamento anti-industrial no Brasil se apresentou de forma significativa no movimento chamado Cinema Novo, quando alguns cineastas queriam “purificar o cinema do comércio” (FRANCO DE SÁ, 2004, p. 34). No campo cultural, houve alta valorização do cinema independente, os cineastas almejavam fazer cinema autoral, comprometidos com o que consideravam os grandes problemas do seu tempo, o que será aprofundado mais a frente, neste ensaio, tratando sobre cinema independente. Franco de Sá (2004) questiona o posicionamento anti-industrial deste movimento e afirma, também, que a oposição à indústria levou ao endividamento dos produtores, dificultou ao Cinema Novo lançar filmes no exterior, além da resistência dos distribuidores internos, a sonegação de renda dos exibidores, enfim, alega que na sequência houve uma série de problemas e que, posteriormente, os cineastas passaram a buscar soluções econômicas menos idealistas. Na prática, a dificuldade neste momento parece ser a viabilidade do cinema independente quando este não reforça a lógica dominante, ou seja, se evidencia uma disputa entre a lógica do capital e o cinema que pode ter a liberdade de contrapor, ou de não reforçar este sistema.

Em 1964, com o Golpe Militar, a produção cinematográfica foi preservada em um primeiro momento; a partir de 1966 houve a volta da censura em âmbito federal, além de uma série de medidas como exhibições compulsórias, apoio ao curta-metragem e a instituição de ingresso único com retenção de receita justificada como contribuição ao desenvolvimento da indústria nacional. Curiosamente, filmes publicitários ficavam isentos desta contribuição, provavelmente pelo apoio militar à lógica capitalista. No final de 1969 foi criada a Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, para fomentar a produção e a distribuição de filmes brasileiros (SIMIS, 2015).

Entre os anos 60 e 70, além do Cinema Novo já mencionado, houve no Brasil o chamado Cinema Marginal e, entre os anos 70 e 80, o chamado cinema da Boca do Lixo (MARSON, 2012). O Cinema Marginal teve similaridades e diferenças em relação ao Cinema Novo: similar no baixo orçamento, na busca por fazer cinema autoral e incluir personagens desesperançosos nas tramas; diferença porque no Cinema Marginal os cineastas queriam subverter a linguagem do cinema, mas sem um ativismo político direto. O cinema da Boca do Lixo, alusão a uma região da cidade de São Paulo, caracterizava um reduto do cinema

independente no país que produzia, em sua maioria, filmes baratos e com forte apelo sexual, sendo um cinema desvinculado de incentivos do governo.

Em 1990, no governo Collor, a Embrafilme foi extinta. Assim, um momento marcante na trajetória do cinema nacional deu-se neste governo, quando o cinema brasileiro sofreu um baque pelo desestímulo e pela apatia, resultando na desmobilização e na busca por soluções individuais; na ausência de políticas de apoio, o setor se desestruturou. O campo cinematográfico no Brasil transformou-se em um “salve-se quem puder” (MARSON, 2012, p. 32), alguns cineastas buscaram outras atividades, outros conseguiram parcerias e iniciaram coproduções internacionais.

Houve a retomada da esperança com a entrada de Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria da Cultura de São Paulo, em 1991, pois Rouanet reeditou medidas de incentivo cultural com dedução de imposto de renda. Os bens culturais poderiam ser financiados através do FNC – Fundo Nacional de Cultura (patrocínio direto do Estado), dos Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (vendas de cotas de patrocínio) e através do Incentivo a Projetos Culturais, patrocínio este dedutível do imposto de renda (MARSON, 2012). Mesmo assim, seguiram-se anos difíceis: o campo cinematográfico tinha um grupo de cineastas experientes almejando grandes produções e outro grupo, pequeno, querendo delimitar o orçamento visando beneficiar um maior número de produções, ou seja, havia um dilema entre superproduções e produções de baixo orçamento. A falta de integração entre cinema e televisão também gerou dificuldades, o que mudaria apenas em 2011 com a lei 12.485, sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado.

Este período de instabilidade é considerado de significativa crise do cinema brasileiro mas, gradualmente, nos anos seguintes, a produção foi sendo retomada. A partir de 1995 entraram em cena várias distribuidoras independentes que atraíram empresas distribuidoras norte-americanas, e a Lei do Audiovisual permitiu investimentos no cinema brasileiro, porém, o lucro da maioria dos filmes não cobria o custo de levá-los às telas (FRANCO DE SÁ, 2004). Ou seja, a melhoria ocorria, mas ainda com dificuldades financeiras e com base na dependência internacional.

Mesmo considerando as dificuldades, de 1995 a 1998 houve uma fase de euforia com a nova política cinematográfica e o chamado *cinema da retomada*, com destaque para o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati (MARSON, 2012). De certa forma, o cinema aos poucos incorporou técnicas, linguagens, padrões estéticos e houve a formação de um mercado cinematográfico no Brasil. Neste momento, o cinema se tornou um bom negócio e começou a

se caracterizar como indústria cultural, em especial com a fundação da Globo Filmes, lançada em 1998. Em 2001, a partir da criação da ANCINE – Agência Nacional do Cinema, vinculada ao Ministério da Cultura, foram retomadas algumas ações que ajudaram o cinema nacional, como a fixação mínima de exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema e o controle da arrecadação de impostos de obras audiovisuais estrangeiras no mercado nacional. Houve a aprovação da Condecine – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, que se tratava de uma taxa cobrada das produtoras, revertida para a produção cinematográfica (MARSON, 2012).

Marson (2012) destaca que, de 1999 a 2002, houve um período de repolitização do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que se configurava uma crise de distribuição e exibição de filmes nacionais, o que levou à busca pela autosustentação do cinema e a volta da ideia da industrialização.

O que era uma grande esperança tornou-se uma ameaça: imaginava-se que a Globo Filmes poderia comprar filmes dos produtores independentes e organizar uma distribuição internacional e nacional em maior escala, aproveitando a visibilidade da emissora, mas ao desistir de investir na distribuição as produções da própria emissora é que ganharam terreno. Segundo a empresa (Globo) seria impossível competir no mercado da distribuição, dominado pelas grandes distribuidoras internacionais. A Globo não estava disposta a investir fortemente na distribuição, pois isso seria muito dispendioso, e adotou o pensamento comum do campo cinematográfico brasileiro: priorizou a produção. (MARSON, 2012, p. 134-135)

Ou seja, a distribuição de filmes nacionais estava dificultada, a Globo Filmes, mesmo sendo parte de um forte conglomerado, optou por investir apenas na produção, e esta produção buscava um enfoque industrial, não de repolitização do cinema. O reconhecimento do cinema nacional enquanto parte da indústria audiovisual comprometeu a repolitização. “Os discursos sobre a identidade nacional e projetos de nação foram diluídos, e o que sobressaiu foi o cinema internacional popular, como um produto comercial para exportação que simultaneamente carrega uma “brasilidade” criada em padrões mundiais” (MARSON, 2012, p. 176). De qualquer forma, foi uma fase de produção cinematográfica: entre 1990 e 2002 mais de 200 longa-metragens foram produzidos e exibidos, inclusive alguns sendo premiados ou concorrendo em premiações como o Oscar, e em festivais com premiação como o de Veneza e o de Cannes. Neste período, ganhou força o discurso da diversidade como característica do cinema nacional, agora globalizado, internacional. Tanto agentes e instituições atuantes no campo cinematográfico quanto o Estado procuraram privilegiar o caráter comercial do cinema. A globalização do cinema nacional foi tão evidente que “dois dos mais premiados diretores da

Retomada, Walter Salles e Fernando Meirelles, já dirigiram produções internacionais dos grandes estúdios hollywoodianos” (p. 182).

Ruy (2009) alerta que o cinema brasileiro não fica fora das diretrizes que guiam, implícita ou explicitamente, o comportamento das indústrias culturais contemporâneas.

Observando a natureza dos agentes envolvidos com as maiores bilheterias alcançadas por filmes nacionais entre 2003 e 2008, parece claro que a indústria do cinema brasileiro vem adaptando às possibilidades locais um padrão de “fazer cinema” consolidado nos Estados Unidos e responsável pela hegemonia hollywoodiana no segmento. (...) Quando sabemos que as maiores bilheterias do cinema nacional nos últimos cinco anos levaram o carimbo de distribuidoras estrangeiras como Fox, Columbia Tristar e Universal, parece evidente que o papel desse tipo de associação vem se tornando determinante para abastecer o filme brasileiro com um algum grau de competitividade. (RUY, 2009, p. 70-71)

A associação com empresas de grande capital financeiro e midiático, ou seja, as *majors*, é significativa para garantir a distribuição, e as megacorporações do entretenimento concentram a circulação de produtos culturais. No caso do cinema brasileiro contemporâneo, as lógicas das indústrias culturais ganham destaque quando se observa o papel que a Globo Filmes vem assumindo no mercado cinematográfico nacional, pois tem ampla capacidade de exposição midiática. “Braço do maior grupo de comunicação do país no cinema, ela aparece como co-produtora em 18 dos 19 títulos nacionais que fizeram mais de um milhão de espectadores entre 2003 e 2008 – a exceção é *Tropa de Elite*, que teve a Zazen como única produtora” (RUY, 2009, p. 72). Podemos inferir que o cinema nacional que tem visibilidade está aos moldes hollywoodianos, aos moldes de indústria cultural. Ruy (2009) alerta ao cuidado de não deixar o carimbo de cinema nacional sombrear a reprodução de um modelo assimétrico capaz tanto de inviabilizar quanto de tornar invisível a pluralidade da criação cultural permitida pelo cinema.

Como abordado, na história do cinema é forte a presença de Hollywood e a imposição de cotas de exibição: os espaços das telas de cinema em muitos países do mundo são tradicionalmente ocupados, na maior parte do tempo, por filmes que seguem o modelo hollywoodiano. Mesmo considerando as últimas décadas, Marson (2012) se contrapõe a Ruy (2009) ao alegar que o cinema brasileiro não se industrializou nos moldes estadunidenses, ao mesmo tempo em que enfrentava a hegemonia desse cinema. Para a autora, o cinema brasileiro é mais um produto artístico, não sendo encarado como produto de indústria cultural.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a concepção de cinema que orienta o fazer fílmico no Brasil é a de produto artístico, enquanto a concepção de cinema que norteia a indústria cinematográfica dos EUA é a de produto de entretenimento. O campo

cinematográfico brasileiro, grosso modo, não encara sua atividade enquanto parte de uma indústria cultural – portanto dependente do mercado – mas sim como arte – portanto dependente do reconhecimento dentro do próprio campo cinematográfico. (MARSON, 2012, p. 29)

Evidencia-se a discussão presente sobre arte e indústria cultural no cinema nacional. Neste ponto, a partir do panorama composto sobre o campo cinematográfico, observa-se a imposição do cinema estrangeiro no país, em especial o estadunidense e, também, os movimentos buscando liberdade e politização, contrapondo a censura e a sujeição à burocracia ou à necessidade de recursos, enfim, aparecem os movimentos de diferenciação, conjugação/separação na dinâmica convivência entre a arte e a indústria cultural, em diferentes movimentos e momentos de maior ou menor dependência ou independência no cinema brasileiro, o que requer o aprofundamento sobre o *cinema independente*, especificando ainda mais o “objeto” de pesquisa deste projeto.

5 CINEMA INDEPENDENTE

De forma geral, entende-se o cinema independente como aquele que produz filmes com pouca ou nenhuma interferência de grandes produtoras ou estúdios, geralmente filmes com baixo orçamento se comparados ao cinema das *majors*. A exibição ocorre em poucas salas de cinema, ou em circuitos alternativos, em festivais, cineclubes e através da internet. Mas, também, há distinções do ponto de vista de conteúdo e linguagem cinematográfica, e geralmente o cinema independente permite a presença mais ostensiva da visão dos cineastas. O conceito de cinema independente não está claro na escassa literatura sobre o tema, havendo diferenças perceptíveis no uso do termo por diferentes autores.

Na prática, no campo cinematográfico, o cinema independente movimenta um grupo significativo de pessoas ao redor do mundo. Há organizações e até um prêmio anual internacional aos melhores filmes independentes e respectivos profissionais envolvidos, o *Independent Spirit Awards* (<http://www.filmindependent.org>). Nos Estados Unidos, em artigo publicado na *American Film* em 1981, Annette Insdorf defendeu como independentes as obras não comerciais e caracterizadas como *filmes de arte*. Em publicação mais recente, ela reafirmou o seu ponto de vista sobre a influência do cinema de autor e do estilo europeu na concepção de cinema independente (GERBASE; RUY, 2015). Geralmente, nestes casos são filmes que se apresentam em circuitos alternativos de produção e distribuição. A *AIP - American International Pictures* foi uma das primeiras produtoras a voltar a sua atuação para a lacuna deixada pelos estúdios, privilegiando filmes com temáticas de apelo juvenil, de terror ou eróticos, por exemplo, geralmente filmes de baixo custo. Assim, muitas empresas similares encontraram circunstâncias favoráveis no mercado. Mas muitos produtores independentes acreditavam que para conseguir espaço no mercado e/ou para fazer um trabalho com sentido, deveriam se colocar na contramão cultural do que Hollywood oferecia ao público.

Ainda no contexto norte-americano, outro episódio emblemático do cinema independente foi o lançamento do Festival de Sundance, atividade mais conhecida do Instituto Sundance, criado em 1981 por Robert Redford. Em um resort localizado nas montanhas de Utah, os laboratórios de desenvolvimento de projetos voltados para diretores e roteiristas tinham o claro objetivo de se constituir como um espaço alternativo ao sistema de produção dominante, como anunciado na historiografia oficial do Instituto: “No remoto cenário natural e livres da pressão do mercado, cada artista emergente era encorajado a se arriscar criativamente e a realizar filmes verdadeiros para sua própria e única visão” (<http://www.sundance.org/about/history/>). Não tardou, contudo, para que a qualidade artística dos filmes passasse a chamar a atenção dos principais distribuidores e os independentes de Utah fossem percebidos como um segmento com potencial de exploração no mercado cinematográfico. (GERBASE, RUY, 2015, p. 4)

Assim, a expressão *cinema independente* pode estar vinculada à oposição ao sistema dominante, ou simplesmente fazer referência à autonomia que alguns cineastas e produtores têm sobre suas obras, a autonomia artística do sujeito autor diante do sistema de produção.

No Brasil, a ANCINE define o cinema independente, legalmente, através da Medida Provisória Nº 2.228-1, de 06 de Setembro de 2001. Conforme o Artigo 1, inciso IV:

Obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Do ponto de vista histórico, Melo (2011) afirma que o cinema independente no Brasil surgiu, principalmente, a partir de realizadores e críticos ligados em sua maior parte ao PCB, com forte atuação em São Paulo e no Rio de Janeiro, que pretendiam atuar em contraposição aos núcleos dos estúdios paulistas e das chanchadas carnavalescas, em especial na década de 50. Realizaram alguns filmes emblemáticos, por exemplo: *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Alameda da Saudade, 113* (Carlos Ortiz, 1953), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1959).

Os independentes no Brasil associavam o modelo industrial importado pelos grandes estúdios ao imperialismo estrangeiro para dominação econômica e cultural, em especial no caso do modelo estadunidense, ao mesmo tempo em que procuravam uma forma brasileira e realista de fazer cinema, incluindo aspectos culturais e sociais, a exemplo da música popular, da favela, do folclore, da vida do homem comum. Nesta concepção, um cinema verdadeiramente independente significaria um compromisso ético e estético no sentido de contribuir com reflexões sociais, econômicas e culturais do Brasil. Uma pessoa importante nesta história, segundo Melo (2011), foi o produtor e diretor Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Ele desligou-se desta empresa e constituiu sua própria produtora, a Cine-Produções Fenelon, assumindo e propagando ideologicamente que era um “produtor independente”, e chegou a ser eleito presidente do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro. Fenelon propagava a ideia de autonomia e independência e, de certa forma, delimitou um novo espaço no mercado de trabalho. “Definir-se como “independente” era afirmar-se a um só tempo como *profissional técnico, homem de idéias e produtor executivo*” (MELO, 2011). Portanto, nesta concepção, os “independentes” seriam os

produtores “avulsos”, sem estúdios, que conseguiam levantar recursos de diferentes formas para produzir. Neste caso, a terminologia *independente* se refere às *relações de produção*.

Melo (2011) argumenta que o empresário Severiano Ribeiro era como um símbolo contra o qual os produtores independentes lutavam politicamente, já que este representava uma concorrência desigual. Interessante é que os recursos para o cinema independente, neste período, advinham frequentemente do chamado *sistema de cotas*, através do qual os agentes ou corretores vendiam cotas de participação, muitas vezes a amigos “capitalistas”, industriais, comerciantes ou pessoas que queriam investir em cinema. Este sistema é similar ao que vemos hoje nas redes sociais, o chamado *crowdfunding*. O Estado legislava e disciplinava o mercado de exibição, mas começou a substituir o financiador privado a partir de um gradativo processo político que culminou no atrelamento de parte significativa da produção cinematográfica após a criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, conforme abordado anteriormente.

Como já descrito no panorama do cinema no Brasil, nos anos 60, o período de luta contra a ditadura militar abrangiu o cinema e surgiram as primeiras tentativas de quebra das tradições que tentavam repetir a fórmula norte-americana, seja no conteúdo, seja no modo de produção, conforme alertam Viana e Martins (2012). Na trajetória do cinema independente no Brasil, portanto, temos no Cinema Novo as primeiras manifestações significativas desvinculadas de grandes produtoras. Neste mesmo período, também, ocorreram movimentos similares em outros países.

Houve, nesta década, tentativas esporádicas de quebrar a rotina imposta pelo sistema de produção dos grandes estúdios. Foi precisamente nos anos 60 que chamou atenção a “revolução dos independentes”. Surgiram então, fora dos grandes estúdios, produtores que desejaram constituir seu próprio esquema de roteiros, estrelas e diretores, e obter fundos da parte de investidores privados ou bancos para produzir filmes fora do sistema. (...) se os “independentes” eram capazes de produzir com sucesso seus próprios filmes, eram inevitavelmente dependentes dos grandes estúdios no que concernia à distribuição. (...) por isso, que entre o início e o final dos anos 60 muitos estúdios foram comprados por enormes conglomerados como a Gulf and Western (Paramount), a Transamerica (United Artists), a Kinney National (Warner Bros) e a M.C.A. (Universal). (HENNEBELLE, 1978, p. 52)

Assim, o cinema independente geralmente é designado como aquele que surge fora dos grandes estúdios, com roteiros, temas e equipe definidos com maior autonomia, buscando financiamento através de recursos públicos, de investidores privados ou de bancos. No país, o movimento do Cinema Novo foi, em parte, a consolidação das ideias de cineastas que defendiam a busca pelo realismo brasileiro, contemplando a crítica social e o engajamento político. Este cinema encontrou financiamento em bancos públicos e na CAIC - Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, criada em 1963, a qual beneficiou filmes importantes,

citados por Gerbase e Ruy (2015), tais como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

A concepção de *cinema de autor* é relevante quando se trata de cinema independente. Cinema de autor significa “produção independente, libertação dos esquemas temáticos e estéticos impostos por Hollywood, mas significa também a predominância da inspiração e do estilo do artista” (Hennebelle, 1978, p. 130). O cinema de autor muitas vezes é colocado como sinônimo de cinema independente, no sentido de o diretor poder expressar suas ideias livremente, neste sentido, o “independente” significaria liberdade de autoria, não considerando o sistema de produção, ou onde é feito o filme, apenas se há sujeição dos autores à empresa ou não, o que é algo bastante difícil de avaliar, até porque realizar filmes com temas diversos ou divergentes do pensamento dominante das grandes empresas cinematográficas estando dentro delas seria paradoxal. Já o chamado *cinema popular* é definido pelo conteúdo de seus filmes, pode ou não ser independente mas, geralmente o é, por ser caracterizado pelo conteúdo que conduz o espectador a uma tomada de consciência que abre caminho à ação. Cita-se o exemplo do Manifesto de Glauber Rocha, de 1965, intitulado *Uma estética da fome*, no cenário do Cinema Novo da América Latina, “um conjunto de filmes em evolução que proporciona ao público a consciência de sua própria miséria” (p. 130).

No momento em que, sob o domínio de uma estética da expressão individual, a indústria do cinema é acusada de antiartística devido à padronização e impessoalidade dos seus produtos, esta atitude crítica manifestou-se na direção de uma política de valorização de cineastas particulares ou de filmes particulares, apontados como, essencialmente, algo mais do que manifestações das tendências do sistema (XAVIER, 2005, p. 43).

Melo (2014) apresenta a produção cinematográfica independente como uma alternativa estratégica de afirmação política de produtores frente aos exibidores e distribuidores, frente às formas de produção e difusão dominantes. Estes cineastas teriam o entendimento do cinema como arte, e buscariam formas alternativas de sustentação econômica, como ações entre amigos, financiamento privado e até contratos diretos com possíveis produtores e exibidores.

Tirando a Globofilmes, toda a produção brasileira contemporânea poderia ser encaixada na expressão “independente”. No limite, se levarmos em consideração o mercado em seu sentido macro, a conclusão a que se chega é a de que *todo* o cinema brasileiro é independente, como afirma ironicamente Walter Lima Jr. no documentário *Suíte Bahia: Reencontro com Agnaldo Siri* (Roman Stulbach, 2007):

“Não tem mercado, não tem distribuição, não tem dinheiro... O cinema brasileiro é *independente* de qualquer coisa...!” (MELO, 2014, p. 42)

Mas o autor ressalta que fazemos parte de um jogo ainda não de todo conhecido, rumo ao capital ou à utopia, “plenos de certezas e importâncias, a alimentar nossos egos e o apetite quase infinito de magnatas e conglomerados transnacionais” (p. 45). Penso pertinente esta colocação, o “jogo” ainda não é totalmente conhecido, e nesta conjuntura se dá o tensionamento entre racionalidades, entre indústria cultural e arte, sendo a visão processual requerida para olhar as fronteiras em movimento e as formas alternativas que surgem na organização do cinema.

Como então pensar essa produção brasileira mais radicalmente independente (incluindo aquela que mantém a inventividade mesmo quando o orçamento beira a zero) a partir desse cenário caótico no qual as imagens e sons reinam independentes de quem filma ou neles se inserem? Como refletir sobre um cinema à margem dos sucessos de bilheteria, esse cinema que, às vezes por razões que ele não controla, outras vezes por opção mesmo, nem chega a circular como deveria nos festivais ou nos circuitos alternativos e que, portanto, consegue a proeza (ou a condenação) de ficar à margem da margem? Como pensar esse cinema que, *ele sim*, existe *independente* de qualquer coisa, mas se afirma como forma, pensamento, intuição, risco? (MELO, 2014, p. 46).

O autor ressalta o cinema que existe mesmo à margem da bilheteria ou do grande público, um cinema “radicalmente independente”, que estaria até mesmo fora de festivais e circuitos alternativos, seria a “margem da margem”, ou seja, este cinema não buscaria necessariamente o reconhecimento público, seria de uma forma de expressão, o que se pode correlacionar a uma tentativa de representação duradoura que apresenta certa ordem e temporalidade, pela abordagem da organização/desorganização (COOPER, 1986).

Há distintas formas de conceber o cinema independente, com elementos que convergem e que não convergem nas definições. Destaca-se nesta discussão conceitual e histórica o artigo *O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente*, de Maria Rita Galvão, publicado em 1980 nos Cadernos de Cinema da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, trabalho este decorrente de doutorado da USP, orientado por Paulo Emílio Salles Gomes. No referido artigo, o cinema independente é definido como aquele feito pelos pequenos produtores em oposição ao cinema das grandes empresas, ao mesmo tempo em que havia uma conotação de que o cinema independente brasileiro tinha relação ao conteúdo dos filmes, a um conjunto de características como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana, da vida, dos problemas e dos hábitos do brasileiro. Portanto, fica uma

definição caracterizada hora pelo meio de produção, hora pelo conteúdo dos filmes, ou por ambos.

Galvão (1980) destaca que a ambiguidade da dicotomia cinema independente/cinema empresarial se evidencia quando o cinema independente busca garantias financeiras de produção e distribuição, pois acaba se vinculando a grandes empresas ou financiadores. As dificuldades dos pequenos produtores levam à busca pelo vínculo com grandes capitalistas e com grandes estúdios para poderem, por exemplo, alugar estrutura e materiais na busca por uma boa qualidade de produção, e este vínculo pode ou não levar a ingerências sobre o filme. A autora analisa o cenário que se configurava na época de modo a demonstrar as contradições inerentes à busca pela independência no cinema. Os cineastas percebiam as desvantagens da industrialização, como o perigo da “comercialização dos argumentos dos artistas e diretores”, o pensamento na direção de fazer dinheiro ao invés de fazer filmes artísticos (GALVÃO, 1980, p. 14). Pensava-se inviável um cinema autêntico, no sentido de ser voltado criticamente para a realidade, advindo de grandes estúdios. Por outro lado, os grandes estúdios tinham qualidade técnica e de produção. “A visão crítica da realidade brasileira, para a qual a literatura brasileira já havia contribuído com o romance nordestino, só poderia chegar ao cinema com a produção independente, porque as grandes empresas são parte do sistema que se critica” (p. 14).

Galvão (1980) discorre sobre as contradições do cinema independente e chega à questão sobre o que significaria de fato ser *independente*, pois para um cinema completamente independente não poderia haver qualquer espécie de vinculação de dependência com grandes empresas. Apresenta-se o dilema: ter recursos e estrutura para realizar produções de um bom nível técnico e artístico e, ao mesmo tempo, ter independência.

Assim, um problema que se colocava aos independentes era a falta de estúdios e estrutura, algo considerado muito importante na época. Uma solução aventada era a união de independentes em grandes cooperativas de produção, juntando recursos de todos e tendo uma boa estrutura de uso coletivo, com revezamento para o uso de estúdios, equipamentos e materiais. As questões além da estrutura, como financiamento produção, montagem, equipe, ficariam a cargo de cada um. Falava-se na época em chegar a cooperativas de crédito, de fornecimentos de materiais, de formação de equipes e até de distribuição (GALVÃO, 1980). Ou seja, a ambiguidade se mostra na busca por uma organização industrial do cinema brasileiro.

Galvão (1980) menciona um texto de Nelson Pereira dos Santos, no qual afirma que o cinema brasileiro será livre e independente quando, “ao invés de um filme brasileiro para oito programas estrangeiros, se faça a colocação em mercado da proporção inversa” (p. 19), ou seja,

se considerarmos esta afirmação, a independência não seria indicada pela forma de produção ou pelo conteúdo trabalhado nos filmes, mas sim pela distribuição e exibição, seria preciso conquistar o mercado exibidor. Se fizermos um estudo das grandes salas atualmente, provavelmente chegaremos à conclusão de que o cenário, no sentido da proporção, é muito similar ao de décadas atrás. Assistindo filmes estrangeiros com tamanha preponderância pode haver uma despersonalização, como cita a autora: o cinema americano acaba por ser um “alimento cultural enlatado” dos povos (p. 21).

Seria possível um cinema ao mesmo tempo *industrial e independente*? Pensando de forma binária, um cinema industrial sem as características do cinema industrial parece um contrassenso, além da questão do significado do conceito *independente*.

Ou se faz um cinema industrial para que se possa ter condições de concorrer em mercado com a produção estrangeira, e neste caso se faz um cinema falso e cosmopolita, ou se faz cinema independente para que se possa refletir sobre a realidade brasileira, e neste caso não se tem condições de vencer em mercado a produção estrangeira. (GALVÃO, 1980, p. 21)

É um impasse na conotação ambígua independente/industrial, que de alguma forma também luta contra o cinema voltado à diversão, quando não há uma forma de expressão a serviço da cultura autenticamente brasileira. Havia um “anseio muito grande de autenticidade e acuidade psicológica e sociológica no retratar do povo brasileiro no nosso cinema” (GALVÃO, 1980, p. 23). De alguma forma, assim também parece haver a negação da arte como mera fruição, pois se deseja que ela exerça também um papel de fazer questionar a realidade; este relacionamento e interação com a realidade brasileira seria critério de valor artístico. Mas o cinema brasileiro, “além de estar à procura de sua forma e da sua verdade, estava ainda à procura do seu público, de um mercado que não lhe pertencia” (p. 23). Gerbase e Ruy (2015) afirmam que o conceito de cinema independente corresponde à possibilidade de autonomia em relação à ordem social, econômica, cultural e simbólica, ou seja, perpassa uma série de condições além da dicotomia sistema – contra-sistema. Mas talvez o conceito de cinema independente, se pensado com rigor, seja ficcional, já que vivemos relações interdependentes e fluidas, o que converge com a perspectiva processual.

Para a concepção de cinema independente, é relevante ainda considerar o conceito de produções chamadas BO, significando *baixo orçamento*, as quais muitas vezes têm novas lógicas e arranjos produtivos, geralmente realizadas na contramão do sistema industrial. Ruy (2016) coloca que definir o que significa baixo orçamento depende do ponto de referência, por exemplo, o que é baixo orçamento no Brasil é diferente do que é baixo orçamento nos Estados

Unidos, mas “tomando como ponto de partida o edital para filmes de baixo orçamento da Secretaria do Audiovisual, poderíamos entender que a média de custo para esse modelo de filmes é de R\$ 1,5 milhão” (p. 27).

Em um trabalho recente, Costa (2016) traz relevante contribuição à discussão ao apresentar a noção de cinema independente relacionada às esferas política, econômica e estética, incorporando, segundo a autora, “dinâmicas de trabalho cada vez mais fluidas e porosas, quando situadas no contexto globalizado de produção e consumo de produtos audiovisuais na contemporaneidade” (p. 1). A autora faz uma analogia com a independência do Brasil, e a noção do sentido de alteridade. Pressupõe-se que para haver independência é preciso *autonomia*, agir por si próprio e ser capaz de suprir as próprias necessidades. “Aos independentes, é fundamental que não precisem abrir mão de sua ideologia, em relação ao mundo e à forma de fazer cinema. Uma espécie de “independência, ou morte” (COSTA, 2016, p. 4).

Geralmente, a etiqueta de *independente* está relacionada à esfera econômico-financeira e à linguagem cinematográfica. O senso comum é entender que a cinematografia independente é aquela que difere das formas clássicas da indústria cinematográfica, corporificada por Hollywood, mas não exclusiva a ela.

Foi nos Estados Unidos que a palavra foi predominantemente utilizada para designar um movimento de cineastas que se recusavam a – ou não tinham condição de – produzir seus filmes por meio do *studio system*. Se seguirmos a historiografia *indie* nos EUA, por exemplo, cruzaremos diversas vezes com as palavras orçamento, mercado, *majors* e público, e as veremos dos dois lados da calçada: autores (diretores e roteiristas) que começaram fora da indústria e do sistema de estúdios, empregando formas de produção autônomas, com pouca ou nenhuma verba, improvisos, autofinanciamento, sistema de produção de guerrilha e utilização de circuitos alternativos de exibição, e que, eventualmente, passaram a utilizar o sistema hegemônico. (COSTA, 2016, p. 2)

A autora traz uma reflexão relevante ao questionar: existiria o *mainstream* dos independentes? Há filmes independentes mundializados, centrais se comparados a outros, marginais. Do ponto de vista geográfico, Costa (2016) afirma que, em diferentes grupos ou entendimentos de independência, a produção cinematográfica brasileira é majoritariamente realizada no eixo Rio-São Paulo, com algumas poucas exceções. A autora argumenta que não se pode polarizar o cinema brasileiro como potência criativa *ou* como indústria de base mercadológica pois, na sua opinião, esta separação pode segregar o campo cinematográfico e mascarar uma disputa de legitimação de diferentes visões sobre o cinema e o audiovisual, uma

disputa de poder que implica na forma de obtenção e destinação de recursos financeiros para a execução das obras.

A performance estética e os condicionantes territoriais se somavam a uma atuação política dos realizadores. Em 2011, um grupo de realizadores sobe ao palco do Cine-PE (um dos mais antigos festivais de Pernambuco) com uma faixa: “menos glamour, mais cinema.” Uma ironia com a curadoria do Festival, que ao longo dos anos acabou priorizando o cinema ligado ao *star system*. (...) Em 2014, somam-se mais dois episódios. O primeiro, durante o Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, os realizadores dos longas que estavam na competitiva optaram pela divisão equitativa da premiação de “melhor filme” entre todos os concorrentes. Já no Rio de Janeiro, impulsionados pela discordância em relação à condução da gestão dos recursos públicos da Riofilme e da Secretarias de Cultura de Estado e do Município do Rio de Janeiro, realizadores lançam o movimento “Rio, mais cinema, menos cenário”. Entre as macro-propostas, a democratização dos recursos e maior diversidade para o cinema fluminense, combatendo a tendência da política municipal carioca e regional, que priorizam projetos de cunho comercial. (COSTA, 2016, p. 20-21)

Apresenta-se como desafio conceitual as relações de dependência, independência e *interdependência* no cinema, as quais ensejam aprofundamento futuro para análise e caracterização, inclusive considerando a fluidez dos conceitos, aqui entendidos como representações para que possamos fazer a diferenciação entre objetos e, assim, comunicar, pensar e viver. Neste projeto, considera-se o cinema independente como aquele não vinculado diretamente às grandes produtoras, o que, no caso do Brasil, seria representado por não ser vinculado diretamente à Globo Filmes. Considerando que os conceitos se movem, que há conjunções e disjunções, e que parcerias podem acontecer, é válido ponderar que esta pesquisa privilegiará como produtores independentes aqueles que usam linguagem cinematográfica diferente da indústria cinematográfica representada por Hollywood, ou seja, que constroem um trabalho com conteúdo mais voltado à comunidade e com novas formas de organização.

5.1 O CINEMA INDEPENDENTE NO BRASIL

No Brasil, o cinema independente vem ganhando corpo. Segundo Ikeda (2011), a Mostra do Filme Livre foi a primeira mostra de audiovisual no país e vem ocorrendo desde 2002. Com funcionamento e estrutura regulares, a mostra deu espaço a uma produção que ele designa como “radicalmente independente”, exibindo, na mesma sessão, filmes de diferentes bitolas, e oferecendo um espaço para as novas obras audiovisuais que não conseguem abrigo nos festivais de cinema do país, ainda voltados para filmes com maior estrutura de produção, no sentido de serem produzidos por equipes providas de maiores recursos físicos e tecnológicos.

Mas como já apresentado, em alguns momentos da trajetória do cinema no país, os investimentos públicos representam fonte significativa de recursos, o que é importante para que o cinema se desenvolva, ao mesmo tempo em que isso pode ser percebido como um tipo de dependência ao Estado. O cineasta e ator Aronovich (2013) critica a dependência do cinema brasileiro às leis de incentivo e às verbas públicas, alega que isto leva à necessidade de cumprimento de uma série de exigências para seleção e aprovação, o que tiraria a dita independência de um filme. Ou seja, mesmo sendo desvinculado das chamadas *majors*, o filme estaria sujeito à teia burocrática estatal e não poderia ser considerado cinema independente. O autor também afirma que um grande problema neste caso é o descompromisso com o retorno de público e com o espaço de distribuição e exibição, já que o pagamento pela produção está garantido pelas verbas estatais. Mas, seria possível a produção cinematográfica independente e de qualidade sem o apoio do Estado?

Com maior ou menor independência, com fontes e formas alternativas de organização, a situação do cinema no Brasil ainda tem muito a crescer. Para embasar e ponderar esta afirmação, dimensiona-se que os Estados Unidos produzem uma média de 600 filmes por ano; já a famosa *Bollywood* produz em média 1000 longa-metragens anuais. No Brasil, dificilmente a média ultrapassa 95 filmes por ano. A Argentina, país bem menor que o Brasil, costuma ultrapassar 60 filmes lançados no mercado anualmente (ARONOVICH, 2013, p. 5-6).

Segundo Ikeda (2014), em 2013, foram lançados 129 filmes brasileiros nas salas de cinemas, segundo relatórios da ANCINE. Este número sugere que o cinema brasileiro está em uma boa fase. No entanto, o autor sugere que esses números mascaram outra realidade, pois enquanto 9 filmes ultrapassaram a marca de 1 milhão de espectadores, a grande maioria dos filmes brasileiros permaneceu sendo pouco vista. Entre os 129 filmes, 94 (73%) não atingiu 10 mil espectadores e 35%, menos de 1 mil espectadores. Ou seja, um em cada três filmes brasileiros lançados não atinge um público de mil espectadores nas salas de cinema. Mas Ikeda (2014) alerta que a interpretação exige uma análise mais complexa, pois à primeira vista pode parecer que os filmes são de baixa qualidade e, por isso, não atingem o público. A configuração do mercado cinematográfico concentra a renda em poucos filmes que tendem a replicar modelos e fórmulas com roteiros lineares, estética televisiva, efeitos mirabolantes, atores conhecidos, além do modelo de exibição multiplex, que tem agravado o domínio do oligopólio global. O autor ainda ressalta que entende como filmes relevantes aqueles que geram dúvidas, inquietam o espectador, fazem pensar, ao contrário dos filmes que promovem apenas um entretenimento relaxante. Para Ikeda (2014), relevante, neste caso, é quando o cinema se torna um espaço desinteressado de exercício da liberdade de olhar e de sentir, que o cinema possa ser um lugar

em que temos todo o tempo do mundo para perder: “pois que história é essa de que não temos tempo a perder, se tudo o que nos faz é exatamente a possibilidade de desfrutar o tempo?” Assim, surgiu a iniciativa da *Mostra Cinema de Garagem*, para dar espaço para o cinema independente.

Com o termo, queremos apontar para outros modos de produção, para além do “cinema industrial”. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens. Há um paralelo com a explosão do cenário da música independente, de que Dellani também faz parte, e suas “bandas de garagem”. Esse termo também problematiza as fronteiras entre o “amador” e o “profissional”, que cada vez mais estão borradas. Essas diferenças não estão tão propriamente marcadas no campo da técnica (a tecnologia está cada vez mais acessível) mas sobretudo por uma postura ética do artista, que volta sua produção essencialmente não para o mercado (para o reconhecimento artístico ou para a renda de bilheteria) mas sim para uma vocação de expressão mais propriamente pessoal. Os modos de fazer também são modos de ser. (IKEDA, 2014, p. 12)

A produção e a exibição caseiras são estimuladas, e a tecnologia facilita este movimento, assim como ocorre com a música independente. Quando o autor menciona fronteiras cada vez mais borradas entre o amador e o profissional, também nos remete à disputa e coexistência de lógicas que vem sendo discutidas nesta tese. Ikeda (2014), inclusive, questiona a ética do cinema feito essencialmente para o mercado, ressaltando a importância da expressão pessoal e atrelando os modos de fazer aos modos de ser. Pode-se perceber a disputa e, também, a falta de delimitação entre arte e indústria. Se um filme independente conquistar reconhecimento e ficar famoso, tendo bilheteria, por exemplo, pode até ser adquirido por uma grande distribuidora, mesmo sem esta intenção primeira; arte e indústria se conjugam. A finalidade de produção independente pode ser a expressão artística, em um processo substantivo de fazer e de ser mas, também, pode haver um processo mercantil. De qualquer forma, o chamado *cinema de garagem* representa avanço e oportunidade de expressão artística.

Na obra de Lima e Ikeda (2011) intitulada *Cinema de Garagem - um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*, apresenta-se o ano de 2010 como sendo de renovação do cinema brasileiro independente, em especial devido à premiação de *Estrada Para Ythaca* e de *O Céu Sobre os Ombros* nos Festivais de Tiradentes e de Brasília, o que passa a dar visibilidade, reconhecimento do cinema independente.

Do ponto de vista de exibição televisiva, Ikeda (2012) coloca o reduzido espaço para veiculação de produção nas televisões, mas contava com a mudança neste cenário a partir de políticas públicas, no caso referindo-se à Lei 12.485/11, a qual prevê a obrigatoriedade de

veiculação de produção independente brasileira no horário nobre nos canais de televisão por assinatura. Conforme o Portal da ANCINE, em 2016 a participação de conteúdo brasileiro na grade das emissoras de televisão aberta foi superior a 83%. Com relação a filmes, das 1.839 veiculações de longa-metragens nos canais pesquisados, 22,2% foram de produções nacionais, contra 77,8% de conteúdo estrangeiro, com destaque para as séries e para as produções do tipo documentário.

Viana e Martins (2012) apresentam a importância do cineclubismo como alternativa para exibição do cinema independente, ainda mais em cidades e regiões que não têm salas de cinema e, também, para atender a uma população que muitas vezes não teria condições econômicas ou não gosta de frequentar salas comerciais de cinema, a maioria atualmente localizada em shoppings centers, o que é mais um impeditivo, pois há uma parcela da população que não frequenta shoppings.

O primeiro passo para que o cinema independente no Brasil seja distribuído e exibido de maneira contínua e satisfatória, é repensando as políticas públicas. A partir do momento em que as leis de incentivo, editais e fundos de investimento abrangerem igualmente a produção, a distribuição e a exibição, os filmes chegarão ao público mais rápida e facilmente. (VIANA & MARTINS, 2012, p. 13)

O movimento cineclubista no Brasil é relevante ao cinema independente, por estar diretamente atrelado às possibilidades de distribuição e exibição dos filmes. Silva e Baldi (2016) apresentam a conjuntura do período de rearticulação do movimento cineclubista no Brasil, entre 2003 e 2004, considerando a importância da parceria com o Estado, em especial no que se refere a políticas públicas, para o movimento. Os autores descrevem períodos de conflito entre Estado, cineclubes e cineclubistas, em decorrência de interesses e visões diferentes sobre o Cineclubismo, e finalizam o artigo conectando e discutindo a questão de movimentos coletivos e políticas.

Movimentos movem políticas e movem governos. No entanto, quase nunca essa é uma via de mão única. Governos com políticas em movimento mobilizam coletivos organizados da sociedade, bem como institucionalizam demandas, por vezes, convertendo-as em fatores de dependência. Essa história social ensina que não basta a um movimento impor uma política. Ele necessita manter-se movendo no campo a ponto de, inclusive, assumir uma posição de crítica à própria política que impôs, garantindo sua independência. Ou melhor, sua sobrevivência. (SILVA & BALDI, 2016, p. 10)

Infere-se, assim, que as políticas públicas representam forte impulsionador de coletivos organizados da sociedade, também no campo do Cinema. Mas, como bem colocado pelos autores na citação acima, muitas vezes as demandas institucionalizadas se tornam fatores

de dependência. Entendendo o *organizar* como um constante processo de institucionalização tecnocientífico do nosso modo de vida sociocultural, a busca seria pela manutenção do movimento e da posição crítica em relação à política implantada, inclusive da própria política.

Apesar de movimentos como o cinema de garagem e o cineclubismo, e da busca por políticas públicas, pode-se considerar que, ao longo de décadas, as dificuldades de distribuição e exibição do cinema independente no Brasil, somadas à motivação comercial de muitos exibidores, ajudaram a consolidar um cinema hegemônico no país. Mas, é preciso cuidado com falsas dicotomias, inclusive Xavier (2005) ressalta isto ao comentar sobre as próprias oposições que permeiam o seu texto no livro *O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência*, pois as oposições “estão longe de expressar a separação de traços mutuamente exclusivos, como se fosse clara e indiscutível a escolha entre isto ou aquilo. Em geral, é ilusória a ideia de uma escolha binária” (p. 153), reafirmo que não se separam totalmente os polos, pois há uma multiplicidade de perspectivas e modalidades de cinema.

Do ponto de vista de perfil e de organização do cinema independente no Brasil, Costa (2016) realizou uma pesquisa recente com grupos de produtores. A autora coloca que em sua maioria são jovens com tendência à participação política ativa, que ressignificam a ideia de carreira, trabalho, remuneração, lucro e até a própria noção de empresa, atuando por projeto, às vezes renegando a institucionalidade, às vezes utilizando brechas dos circuitos institucionais e comerciais no mercado globalizado. “No contexto atual, da economia flexível, é igualmente maleável o limite entre o marginal e o hegemônico” (COSTA, 2016, p. 21). São grupos criativos, artistas que compartilham ideologias, formas de fazer e de circular suas obras.

Quando questionados sobre a evolução de suas empresas e dos filmes, os realizadores destacam que eles buscam dar consistência técnica a suas obras e trabalhar de forma sustentável, destacando que cada longa exige muito tempo de dedicação e preparação, diferente de obras que não buscam essa experimentação dos *independentes*. E mais: não buscam tornar-se grandes produtoras, fazendo 03 ou 04 filmes por ano. Mesmo que se insiram em espaços de negociação locais, nacionais ou mundiais, não abrem mão da possibilidade de experimentação artística e do comprometimento com sua autonomia criativa, ao invés de se apegarem a resultados de público e de mercado. Destacam ainda que como realizadores, estão num sistema de trabalho que os permite acompanhar de perto todos os aspectos da obra, ao invés de simplesmente cumprir uma função delimitada de direção de cenas, por exemplo. Há também, dentro desse tipo de cinema, aqueles que levam muito em conta os afetos: pelos temas que abordam; pela proximidade e profundidade com que se relacionam aos diversos aspectos da composição fílmica; e, ainda, pelas pessoas com quem escolhem trabalhar e manter sociedade. Um cinema de afeto, busca afetar (em todos os sentidos da palavra) aqueles com quem entre em contato. (COSTA, 2016, p. 24)

Enfim, a definição conceitual apresenta-se como um desafio. O conceito de independência remete à liberdade, no sentido de não dever obediência, e isto inclui a

independência financeira, o que muitas vezes é o ponto de dificuldade ou até de inviabilidade de produções cinematográficas, como é possível perceber pelos argumentos até aqui apresentados. Também, em convergência conceitual, fala-se em cinema de baixo orçamento e, agora, em cinema de afeto, que busca afetar aqueles com quem tem contato. O cinema independente, em alguns momentos, pode ter subordinação, maior ou menor, a regras, editais, prestações de contas para viabilização financeira e, talvez, possa haver alterações de conteúdo, organização produtiva ou temática dos filmes, ou seja, o cinema independente pode ter liberdade e fazer concessões, seja em relação ao Estado ou a fontes financiadoras privadas, atrelado ao sistema em que está inserido e pelo qual é mantido. Considera-se independente o cinema em que os grupos ou cineastas conseguem realizar suas produções desvinculados de grandes produtoras, podendo realizar sua expressão artística, escolhendo seus temas, técnicas e formas de produzir, mais próximo à comunidade e à diversidade cultural. Mesmo havendo parcerias e concessões, ou seja, com tensão e movimento nas margens e fronteiras do que é, ou não, ser independente, estes seriam os critérios conceituais para esta pesquisa.

5.2 CONTEÚDO E ESTILO NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA INDEPENDENTE

Uma questão a ser abordada nesta discussão é o conteúdo e o estilo da produção independente, o conjunto de elementos que formam uma linguagem cinematográfica representativa, ou que caracteriza parte dos grupos independentes. Primeiramente, é importante especificar que no cinema em geral a produção é constituída por três momentos: a *pré-produção*, quando é escolhida a equipe de profissionais e são feitas as reuniões de planejamento, principalmente a análise técnica e orçamentária, as definições de elenco, das principais locações e quando é elaborado o cronograma; na sequência, há a *produção* no sentido das filmagens propriamente ditas; enfim, a *pós-produção* inclui desde a edição e finalização de som e imagem, até os processos como desmonte de cenário, devolução de locações e objetos, finalização de contratos, além do importante movimento de divulgação, distribuição e exibição, o que pode ser voltado ao circuito comercial ou ao circuito alternativo, no caso quando as obras são direcionadas a festivais, mostras e exposições. Quando abordados os produtores independentes, considera-se os profissionais que atuam em todos ou em parte destes movimentos de produção e realização cinematográfica, em obras que mais frequentemente seguem o circuito alternativo.

Ao refletir se o mais coerente seria utilizar a expressão *grupos produtores* ou *organizações produtoras*, optei por *grupos*, pois traz uma conotação mais informal e, portanto, mais aderente aos casos de estudo, já que estes se caracterizam por pessoas próximas que tem interesses comuns e realizam um trabalho conjunto. Existe a composição, a estrutura *organização*, formalizada nos casos de Brasil e Paraguai, e informal no caso da Argentina. Mas, como a pesquisa em seu trajeto evidenciou pessoas, ou seja, os produtores em si, considere que a referência a *grupos produtores* seria mais pertinente.

Neste trabalho se pretende compreender estes movimentos e estes grupos, inclusive como se conjuga o conteúdo social, a aproximação à comunidade e às organizações do ambiente circundante. Em muitos casos, observa-se a expressão de questões sociais no conteúdo do trabalho e um estilo próprio, no sentido de não buscar a “receita” da filmografia hollywoodiana, o que ajuda na representatividade da diversidade cultural.

Em seu texto *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Shohat e Stam (2006) exemplificam e analisam o efeito do cinema, mencionando diversos filmes que propagam e idealizam a imagem eurocêntrica. Os autores argumentam que o que é intitulado como universal geralmente é aquilo que é palatável ao espectador ocidental, especialmente europeu e norte americano, a exemplo da premiação do Oscar, quando há plateia global e produto quase totalmente estadunidense. A arte é uma enunciação situada historicamente, há uma batalha sobre o significado, sobre visões de mundo. Cooper (2005) alerta que todo o significado é uma redução da realidade; o reforço na informação, na comunicação de representações leva à desconstituição e reconstituição do mundo natural em uma série de partes, sensibilidades materializadas que refletem as suas relações. Assim, o cinema reforça visões de mundo, por exemplo, o chamado *realismo progressista* no cinema combate as representações hegemônicas, ou seja, representa o cinema em busca de representações mais complexas e realistas.

As narrativas dominantes constituem uma mentalidade imperial e um tipo de racionalidade ocidental, instrumental, que supostamente leva ao *happy end*. Esta ideia me fez lembrar a música *Flagra*, antigo sucesso de Rita Lee: “No escurinho do cinema, chupando *drops* de anis, longe de qualquer problema, perto de um final feliz (...)”. A música já incorpora palavras e estilo de vida norte-americanos, o cinema representa visivelmente o entretenimento, quando se está *longe de problemas e perto de um final feliz*.

Como exposto anteriormente, total contraponto faz Hennebelle (1978) ao defender um cinema voltado aos interesses, lutas e anseios dos povos e, para isso, seria importante fortalecer os cinemas nacionais no sentido de um cinema que contribuísse com transformações. Neste sentido, o cinema brasileiro teria o desafio de fazer diferente ou além da hegemonia do

visual e de romper com as expectativas estereotípicas da plateia, evitando cair em essencialismos ou moralismos. Neste sentido, busca-se “considerar um conjunto múltiplo de vozes, cultivando as diferenças culturais e suprimindo desigualdades sociais” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 312).

Atualmente, há grupos de cinema independente que vem desenvolvendo filmes que abordam questões a partir da realidade percebida pelas pessoas, um exemplo é o filme de curta-metragem *Kbela*, cuja diretora Yasmin Thayná, apresenta como sendo até certo ponto autobiográfico. O curta aborda o cabelo negro, o preconceito vivenciado, inclusive o autopreconceito, as meninas desde pequenas aprendendo a buscar formas de alisar o cabelo, enfim, a difícil relação que os negros vivem com o seu cabelo, principalmente as negras, em um ambiente no qual se privilegia a beleza da imagem eurocêntrica. Este filme evidencia e problematiza a questão, trabalha as tentativas de mudança do cabelo negro, o sofrimento, até a possível aceitação do cabelo. Este tipo de filme pode levar, aos poucos, a uma relação diferente das pessoas com o seu cabelo, inclusive no sentido do poder e da construção da autoestima. As pessoas podem repensar a própria realidade e agir diferente, ou percebem uma realidade diferente da sua, ao terem contato com o audiovisual, o que aos poucos constrói novas relações e percepções de beleza e de poder.

Kbela é evidentemente um filme político. Podemos vê-lo, em um primeiro momento como um filme feminista e antiracista, o que de fato ele é. Quando há tantos filmes apolíticos e, infelizmente, tantos filmes anti-políticos, é de festejar que haja um filme como *Kbela*, uma obra de arte desconstrutiva de um padrão biopolítico sob o qual sofrem tantas mulheres.

Comprometido com a causa fundamental das mulheres negras constantemente humilhadas pela construção estética (e com finalidade política) dos cabelos, *Kbela* desmonta poeticamente essa humilhação. Sabemos que a humilhação é parte fundamental de qualquer método de dominação. (TIBURI, 2016, p. 1)

Muitos outros filmes podem influenciar na relação e no entendimento das pessoas a partir do momento em que proporcionam uma aproximação com determinadas experiências que muitas vezes as pessoas não têm. Ou seja, o cinema inclui em determinada realidade quem não tem aquele tipo de experiência, e pode ajudar no entendimento de quem tem. Outro exemplo de filme que pode ampliar a percepção ou a reperspectivação de determinada situação é *Ridicule*, filme francês de Patrice Leconte, de 1996, que na narrativa apresenta a história do abade francês Charles-Michel de L'Épée o qual, no século XVIII, ajudou a fundamentar a língua de sinais, sendo importante para a comunidade surda.

Diversos documentários podem ampliar a visão sobre questões sociais relevantes em diferentes momentos históricos. Um exemplo é o documentário *Muito Além do Peso*, 2012,

de Maria Farinha e do Instituto Alana, que aborda a obesidade infantil e a comunicação mercadológica sobre alimentos dirigida ao público infantil. O filme sensibiliza sobre problemas decorrentes do consumismo na infância. Vale destacar que cerca de um terço das crianças brasileiras já têm sobrepeso (<http://www.muitoalemdopeso.com.br/>).

O documentário *Olhar Estrangeiro*, de 2006, dirigido por Lucia Murat, questiona como a indústria cinematográfica internacional, muitas vezes, reforça estereótipos, clichês e preconceitos em relação ao Brasil, mostrando comentários e trechos de filmes como *Lambada*, *A Dança Proibida* e *Anaconda*.

Outro exemplo, o documentário *Escolarizando o Mundo*, de 2010, dirigido por Carol Black, incita uma reflexão sobre a suposta superioridade cultural embutida no discurso de projetos educacionais e questiona as definições de riqueza e pobreza, de conhecimento e de ignorância, na contemporaneidade. Muitas vezes, escolas podem influenciar na desvalorização de conhecimentos de comunidades tradicionais sustentáveis em prol de conhecimentos que levam a uma dependência e, portanto, à sujeição ao mercado de trabalho industrial e comercial.

Já o filme *XXY*, de 2008, dirigido por Lucia Puenzo, problematiza a questão da intersexualidade, ou seja, o hermafroditismo, uma realidade desconhecida para a maioria das pessoas. Outro exemplo é o filme *Freaks*, de 1932, de Ted Browning. O filme, segundo Courtine (2006), foi considerado inclassificável ao romper radicalmente com o horror tranquilizante das convenções dos filmes de terror, e é um marco na história das representações do corpo anormal, de pessoas teratológicas, das percepções da deformidade humana. O filme, que foi um desastre de bilheteria, muda a sensibilidade ao mostrar uma história na qual a beleza física pode dissimular uma feiura moral, e a deformidade do corpo pode abrigar sentimentos humanos. Os “estranhos” são aqueles que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo, por isso geram mal-estar quando no contexto há o predomínio de uma lógica moderna, positivista, normativa.

Mas a dificuldade essencial veio da natureza do próprio filme, portador de todas as contradições e ambiguidades de um momento de transição cultural: enquanto o cinema permite e as sensibilidades solicitam o mergulho dos olhares em um universo das deformidades corporais, mostrado de longe, *Freaks* constrói um mundo visual de extremo realismo teratológico, simula proximidades de voyeurismo de parque de diversão. (COURTINE, 2006, p. 322)

Mas o monstruoso pode ser incorporado no cinema de massa e entrar na convergência midiática. Em 1938 os estúdios Disney lançaram o longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*. “(...) Percebeu já nos anos 1940 o lucro que se podia tirar da indústria dos

produtos derivados do cinema e transformou as ficções monstruosas em artigos de consumo para todo tipo de público, comercializando esses objetos” (COURTINE, 2006, p. 328), no caso, referindo-se a brinquedos, chocolates, bonecas, figurinhas, roupas e bonés. “Os monstros se dividem agora entre bonzinhos extraterrestres e ogros benevolentes” (p. 329). Ou seja, dependendo da abordagem, filmes que trazem temáticas “diferentes” até podem se tornar palatáveis ao público e “vendáveis”.

Na América Latina, há um projeto público alavancado pelo governo colombiano através do site *Retina Latina*. Trata-se de uma plataforma digital de difusão, promoção e distribuição do cinema Latino-Americano, o qual disponibiliza gratuitamente filmes latinos online. O site disponibiliza 48 longas e 29 curtas-metragens, e já conta com mais de 10.000 usuários registrados. O projeto busca novos públicos para o cinema Latino-Americano, bem como a consolidação do público já existente. Além da Colômbia, vários países estão envolvidos: Bolívia, Equador, Perú, México e Uruguai. Os filmes abordam temas diversos, mas percebe-se a predominância de conteúdos e estilos vinculados à comunidade, por exemplo, a vida cotidiana no interior, as etnias da região e suas tradições, disputas por terras e por poder, problemas ambientais e sociais, questões sobre transexualidade.

Há produtores que mostram as interfaces e as contradições, o movimento dinâmico nas fronteiras de cinema independente e cinema industrial. Os cineastas e atores brasileiros Tristan Aronovich e Amanda Maya, atualmente residentes nos Estados Unidos, dirigem o LAFilm – *Latin American Film Institute*, instituto que é um misto de produtora e escola de cinema. Ambos os cineastas tiveram boa parte da sua formação nos Estados Unidos e muitas de suas produções foram compradas e exibidas por grandes produtoras. Um de seus filmes mais recentes, *Alguém Qualquer* (2014), ganhou diversos prêmios e foi finalista para representar o Brasil no Oscar 2016. O filme é uma comédia dramática que aborda o tema da invisibilidade pública ao retratar a vida monótona e solitária de um faxineiro e restaurador de cadeiras de palha. Através do site *Cinema Pro* (www.cinemapro.com.br) e da página de mesmo nome no *facebook*, os cineastas promovem o dito cinema independente e disponibilizam materiais, vídeos e livros encorajando principiantes do cinema a se qualificarem. Em alguns vídeos, percebe-se o estímulo a “fazer da arte um negócio”, o sonho de reconhecimento pela indústria cultural e de “trazer Hollywood para o Brasil”. Neste caso, observa-se o movimento de presença/ausência e conjunção/disjunção da lógica processual, a evidência da racionalidade instrumental na visão de negócio e na busca por reconhecimento, conjugado com a racionalidade substantiva, na busca pelo trabalho artístico, com temática e estilo que diferenciam do padrão comum de entretenimento. Supostamente é um cinema independente em

relação ao Estado e a grandes empresas, mas ainda assim almeja e exalta o reconhecimento pela indústria cultural através da venda de filmes para grandes empresas cinematográficas e da valorização das indicações a prêmios internacionais. Estas questões ficam bem explícitas nos argumentos dos vídeos disponibilizados pelos cineastas no site mencionado.

A escolha de conteúdos a partir de demandas sociais e comunitárias, com diferentes estilos de abordagem, a exemplo da vida cotidiana local, a questão do cabelo negro, da surdez, da obesidade, do colonialismo, da escolarização, da “deformidade”, pode ocorrer a partir do cinema de massa, industrial, ou do cinema independente. Mas, geralmente, o cinema de massa busca temáticas que “agradam” e sejam mais “vendáveis” e, assim como as novelas, tenham estruturas narrativas que abordem predominantemente o “normal” ou “normativo” daquele momento. Assim, muitas vezes, o cinema de massa não mexe, ou então aborda de forma estereotipada ou suavizada os temas polêmicos, críticos, não “palatáveis” ou fora do *mainstream*, os quais são trabalhados amplamente nas iniciativas independentes.

Considerando a construção de relações de poder, pode-se pressupor o impacto do cinema nas representações sociais, a partir da linguagem e da cultura na construção pró ou contra estereótipos e clichês. Os cinemas nacionais podem influenciar na representação de questões sociais advindas da própria percepção de realidade, transformando a percepção e a construção desta realidade. O estudo, neste caso, considerando o cinema brasileiro independente, pode ajudar mediante a contextualização e a crítica no sentido de não sermos meros reprodutores de um estilo de vida, ajudando a “explorar as experiências (efeitos, relações) em torno de como o que vemos nos conforma, faz-nos ser o que os outros querem que sejamos, e podemos elaborar respostas não reprodutivas diante do efeito desses olhares” (HERNÁNDEZ, 2013, p. 91).

Observa-se uma situação de contraposição e, também, de inserção dentro do sistema, com movimentos expressivos nas fronteiras dos tipos de cinema. Do ponto de vista produtivo e de conteúdo, considera-se que os independentes buscam certa autonomia nas escolhas de temas, estilos e formas de produzir. Mesmo que o grupo também realize produções com outras finalidades, por exemplo, vídeos comerciais para sustentação financeira, o desejo principal é direcionado a realizar filmes com conteúdo predominantemente artístico, substantivo para os autores e produtores, que traga voz e expressão ao grupo e à comunidade.

Para Cooper (2005) as organizações seriam agenciamentos de órgãos e sentidos humanos em busca de expansão através da construção de meios para transmissão de suas sensibilidades mentais e físicas, o que acontece através de relações. Assim, mesmo com imprecisão conceitual de independência, há características de conteúdo e estilo de produção

que configuram a transmissão das sensibilidades mentais e físicas dos produtores e da comunidade em que vivem.

Enfim, na observação da lógica processual, a partir da estrutura, do processo e das relações, possivelmente sejam identificados elementos que caracterizam mais fortemente a independência nos casos de estudo, o que também abrange o entendimento sobre diversidade cultural, tanto pela caracterização de conteúdo e estilo da produção cinematográfica, quanto pela região onde foi realizada a pesquisa, no caso, a tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina.

6 DIVERSIDADE CULTURAL E O CINEMA DE FRONTEIRA

A diversidade cultural, considerada a expressão de múltiplas diferenças socioculturais, constitui abordagem neste trabalho devido aos elementos artístico-culturais que conjoinam e se relacionam no contexto do cinema independente vinculado à comunidade da região da tríplice fronteira. A diversidade étnica se refere a conjuntos de pessoas com características comuns como origem, idioma e religião, por exemplo, intrinsecamente vinculada à diversidade cultural que abarca características como linguagem, vestuário, danças, costumes em geral. As fronteiras são aqui concebidas como interações paradoxais constituídas mutuamente por separação e junção (COOPER, 1986).

Para tratar cultura e diversidade, buscou-se uma perspectiva de contextos construídos histórica e politicamente, considerando o diverso mantido na sua diferença, não em anulação. A diversidade cultural é um tema que tem suscitado interesse, especialmente após a chamada *globalização*, movimento que fez aumentar a interação e, também, o embate entre diferentes culturas. A *Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2007), cujo texto foi ratificado pelo Brasil através do Decreto Legislativo 485/2006, coloca que diversidade cultural se refere à “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão” (p. 5), com transmissões entre e dentro dos grupos e sociedades. O enriquecimento e transmissão do patrimônio cultural da humanidade ocorre na variedade nas expressões culturais, nos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição de cultura, por diferentes meios e tecnologias. O *conteúdo cultural* representa o caráter simbólico, de valores e arte que tem origem ou que expressam uma identidade cultural, o que se deseja proteger, na busca por preservar e valorizar a diversidade.

Atividades, bens e serviços culturais" refere-se às atividades, bens e serviços que, considerados sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais. (Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2007, p. 6)

Uma leitura acurada leva à identificação de que a expressão *diversidade cultural* pode ter vários significados, por exemplo, pode ser entendida como positiva no sentido de representar um intercâmbio de diferentes culturas do mundo em processos de união, de troca, de diálogo, ou as diferenças podem ser vistas como desencadeadoras de conflitos, nos fazendo perder o sentido do que nos une como seres humanos. Onde há riqueza de troca cultural,

também há espaço para tensões e busca por identidade. O Relatório Mundial da UNESCO (2009) coloca o desafio de uma perspectiva coerente da diversidade cultural como dimensão essencial do diálogo intercultural e possivelmente benéfica para a ação da comunidade internacional.

A diversidade cultural é, antes de mais nada, um fato: existe uma grande variedade de culturas que é possível distinguir rapidamente a partir de observações etnográficas, mesmo se os contornos que delimitam uma determinada cultura se revelem mais difíceis de identificar do que, à primeira vista, poderia parecer. A consciência dessa diversidade parece até estar sendo banalizada, graças à globalização dos intercâmbios e à maior receptividade mútua das sociedades. Apesar dessa maior tomada de consciência não garantir de modo algum a preservação da diversidade cultural, contribuiu para que o tema obtivesse maior notoriedade. (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 5)

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002) apresenta a diversidade cultural como patrimônio comum da humanidade constituído em formas diversas ao longo do tempo e do espaço, manifestando-se na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam diferentes grupos e sociedades. A diversidade pode ser fonte de intercâmbio, de inovação e de criatividade. O relatório também coloca o pluralismo cultural atrelado a um contexto democrático e de defesa da dignidade humana, o que implica em ética e respeito aos direitos humanos, em especial das pessoas que pertencem a minorias e aos povos autóctones, aqueles que viviam em um território antes da sua colonização por outro povo, ou que não se identificam com o povo que os coloniza, a exemplo dos povos nativos guaranis da tríplice fronteira.

Os direitos culturais fazem parte dos direitos humanos universais, o que significa que toda pessoa pode expressar-se, criar e difundir suas obras no idioma que desejar; toda pessoa deve (ou deveria) ter acesso a uma educação de qualidade e com respeito à sua identidade cultural; toda pessoa pode participar da vida cultural e exercer as práticas culturais a sua escolha, nos limites do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2002).

Considerando o Artigo 6 da Declaração supracitada, ressalta-se a importância da liberdade de expressão em palavra e imagem, considerando que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas, com pluralismo dos meios de comunicação, o acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico.

Artigo 6 – Rumo a uma diversidade cultural acessível a todos

Enquanto se garante a livre circulação das idéias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A

liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilingüismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital – e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural. (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2002)

A mesma declaração menciona, no Artigo 8, a importância da oferta criativa e do justo reconhecimento dos direitos dos autores e artistas e dos bens e serviços culturais, portadores de identidade, de valores e de sentido e que, portanto, não devem ser considerados como mercadorias ou bens de consumo como os demais, ou seja, fazem uma clara contraposição à visão da indústria cultural quando esta é entendida no sentido da mercantilização da arte. Curiosamente, o artigo 10 explicita os desequilíbrios no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial, reforçando a importância de que a cooperação e a solidariedade internacionais estabeleçam “indústrias culturais” viáveis e competitivas nos planos nacional e internacional, o que à primeira vista coloca estes bens culturais como mercadoria, ou seja, em aparente contradição ao apresentado no Artigo 8. O Artigo 11 reforça a importância do fortalecimento de “políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil”, para a preservação e a promoção da diversidade cultural (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, 2002).

Observa-se que é um tema complexo, a considerar o próprio conceito de *cultura*. Segundo consenso na Declaração da Cidade do México sobre Políticas Culturais de 1982, cultura é

o conjunto dos traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abarca, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (*apud* Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 6).

É uma definição ampla de *cultura*. O conceito de *culturas* traz a ideia de entidades que tendem a se definir em relação às outras; o termo *civilização* refere-se a culturas que afirmam seus valores ou visões de mundo como universais e, assim, assumem uma postura expansionista em relação àquelas que não partilham da sua visão, o que dificulta a coexistência pacífica de diferentes *centros de civilização*. O conceito *civilização* poderia ser entendido como um processo em curso no sentido de conciliação de culturas do mundo, com reconhecimento de sua igual dignidade. As sociedades vão se modificando em um processo dinâmico, e o conceito de diferença é importante pois, ainda que se modifique, uma dada cultura permanece e são importantes políticas públicas que “confirmam uma inflexão positiva a estas *diferenças*

culturais, de modo a que os grupos e as pessoas que venham a entrar em contato, em lugar de se entrencharem em identidades fechadas, descubram na *diferença* um incitamento para continuar a evoluir e a mudar” (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 6). Por esta visão, torna-se necessário definir políticas reforçando o respeito às diferenças, mesmo que a interação dinâmica seja um convite mútuo a mudanças.

A identidade nacional é uma construção alicerçada num passado em movimento, mas que proporcionou um ponto de referência no sentimento de partilha de valores comuns. A identidade cultural é um processo mais fluido que se transforma por si mesmo e deve ser considerado não tanto como herança do passado, mas como projeto de futuro. Num mundo cada vez mais globalizado, as identidades culturais provêm frequentemente de múltiplas fontes; a plasticidade crescente das identidades culturais é um reflexo da complexidade crescente da circulação mundializada de pessoas, bens e informação. Num contexto multicultural, há quem tenha decidido adotar uma determinada forma de identidade, enquanto outros optaram por uma dualidade, e outros mais escolheram criar identidades híbridas para si próprios (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 9).

Cultura, portanto, tem dois significados diferentes e indissociáveis: a diversidade criativa em *culturas específicas*, com expressões e tradições, e *cultura como instinto criativo* que está na origem da diversidade de culturas. Segundo o Relatório Mundial da UNESCO (2009, p. 11), “descrever como linhas de fratura as diferenças entre as culturas significa ignorar a permeabilidade das fronteiras culturais e o potencial criativo que nelas exercem os indivíduos”. A partir deste olhar, o *diálogo intercultural* não é visto como uma perda, mas como um movimento que pode fortalecer o autoconhecimento e a empatia, no sentido de perceber as próprias referências culturais, e aceitar e compreender outros conjuntos de referências, o que pode ser bom no sentido de fortalecer a autonomia que permita a interação, sem perda da identidade, o que requer inclusive o reconhecimento e a defesa quanto a culturas etnocêntricas que queiram ser dominantes, julgando-se mais desenvolvidas. O próprio conceito de *desenvolvimento* atrelado à maximização de lucro e acumulação de bens deve ser questionado, como será abordado na sequência.

A chave para um processo de diálogo intercultural frutífero está no reconhecimento da igual dignidade dos participantes. Pressupõe reconhecer e respeitar as diferentes formas de conhecimento e os seus modos de expressão, os costumes e tradições dos participantes e os esforços por estabelecer um contexto culturalmente neutro que facilite o diálogo e que permita às comunidades expressar-se livremente. (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 12)

A diversidade cultural entendida como um conjunto que inclui trocas e convivência de sujeitos e coletivos com base em diferenças precisa considerar divergências e contradições.

Barros (2008) sugere que a diversidade cultural se constitua como projeto efetivo, o que converge com os documentos da UNESCO já mencionados. O autor também aborda e amplia a perspectiva sobre o chamado *desenvolvimento humano*, para que este seja sustentável a partir da articulação dos quatro tipos de capital presentes em uma sociedade: o capital natural (recursos naturais disponíveis), o capital construído pela intervenção humana, o capital humano (condições de vida da população, alimentação, saúde e educação), e o capital social (valores e atitudes compartilhados que sustentam relações de confiança e de cooperação). Por esta argumentação, a cultura é fundamental no processo de desenvolvimento pois ativa os quatro tipos de capital, principalmente o capital social, participando da construção dos valores de uma sociedade. Oliveira (2014), no texto intitulado *Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento* corrobora esta argumentação ao analisar o mercado global de bens e serviços simbólico-culturais, evitando o reducionismo economicista que marcou, e ainda marca, segundo o autor, grande parte das políticas de desenvolvimento.

Juntando os termos cultura, diversidade cultural e desenvolvimento, na perspectiva aqui apresentada, obtém-se uma equação que se organiza como possibilidade de um devir marcado por um “crescimento autossustentado” que articula passado, presente e futuro de maneira diacrônica e transformadora; que tenha a capacidade de harmonizar a dimensão simbólica e a lógica de mercado com um sentido mais afeito às trocas e à cooperação e colaboração e menos aos objetivos da acumulação de riquezas; que realize a interação entre patrimônio natural e patrimônio cultural; e que aponte para um ideal de pluralismo cultural, portanto, para uma sociedade que, assegurando o direito à diferença, impeça que esta se traduza em desigualdades. Portanto, uma relação entre cultura, diversidade cultural e desenvolvimento que pretenda avançar na direção de um modelo sustentável de desenvolvimento torna imperativa a necessidade da criação de condições propícias ao aumento da diversidade das manifestações culturais e a promoção da inclusão, simultaneamente cultural, social e econômica, de novos e múltiplos agentes criadores. (OLIVEIRA, 2014, p. 383)

Assim, a discussão atual no campo da diversidade cultural pretende avançar rumo ao chamado desenvolvimento sustentável. O cinema, o audiovisual e os dispositivos digitais em geral podem contribuir no sentido de aumentar a visibilidade, o reconhecimento e a promoção da diversidade cultural. Para Cooper (1976), as informações formam representações, modelos, imagens que se fortalecem, ou não, a partir do aumento ou da diminuição destas informações e, assim, a linguagem vai adquirindo materialidade. O cinema, portanto, tem potencial para influenciar na formação do gosto, nos valores e na concepção de mundo, por isso é importante que estas expressões abarquem a complexidade e possibilitem a manifestação de novas vozes, ou seja, o diálogo, não o monólogo, intercultural.

No caso do cinema, constata-se que as produções nacionais têm dificuldades em competir com as superproduções dos grandes conglomerados cinematográficos (Bollywood e a indústria cinematográfica francesa, subvencionada pelo Estado, são exceções notáveis). (...) Um grande fosso intergeracional parece tornar-se mais profundo à medida que novos modos de consumo de conteúdos digitais conduzem a novas formas de interação social e desafiam atores tradicionais no âmbito da cultura, tais como a escola e a família. Cada vez mais os públicos são compostos por “fãs” ou por “grupos” cujos “membros” mantêm poucos contatos uns com os outros, e com tendência para se fecharem a outros modos de pensar. Daí pode resultar uma falsa diversidade, que oculta, na realidade, o fato de que algumas pessoas só desejam comunicar com os que partilham as mesmas referências culturais (Relatório Mundial da UNESCO, 2009, p. 12).

As políticas públicas podem ajudar no sentido de dar condições para que minorias que queiram expressar sua criatividade e seu patrimônio imaterial na esfera pública e não tenham rendimentos financeiros, possam fazê-lo. Este movimento ajuda na diversidade, no diálogo, na consciência da dignidade e na autodeterminação dos povos. A palavra *interculturalidade* refere-se “à existência e interação equitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo” (Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2007, p. 6). A criação, a produção e a fruição cultural podem ser pontos de encontro para ratificações, ou para novas visões, transformações, tendo em vista a ampliação de possibilidades e de dignidade humana, seja no *aqui e agora* ou para o *lá e então*.

Quando se aborda o setor cinematográfico, muitos debates sobre diversidade e representação social na produção abrangem filmes famosos, do *mainstream* e de grandes produtoras. Mas há estudos recentes apontando que os pequenos produtores comunitários estariam fazendo um movimento “de baixo para cima” no sentido de contribuir com a diversidade cultural. As autoras inglesas Malik, Chapain e Comunian (2017) realizaram uma pesquisa qualitativa em 3 regiões inglesas para examinar como produtores comunitários interpretam e se engajam com questões da diversidade cultural e de que forma isto se conecta à participação e às práticas de gestão adotadas, identificando o processo prático de mediação, manifestação e contribuição prática e teórica para os debates sobre diversidade.

As práticas de produção de filmes "de baixo para cima", como no cinema comunitário, podem ter o potencial para criar novas oportunidades para vários indivíduos e grupos, muitas vezes marginalizados, participarem da produção cinematográfica e ampliarem o acesso ao conhecimento e a habilidades em espaços criativos de maior diversidade cultural. (MALIK; CHAPAIN; COMUNIAN, 2017, p. 309)

Nas reflexões das autoras, percebe-se como a diversidade cultural se manifesta por si mesma no setor cinematográfico, através de produtores comunitários, dando “voz” a grupos

e ideias que raramente as tem no cinema *mainstream*, o qual geralmente tem cunho mais comercial. Malik, Chapain e Comunian (2017) inferem que estes produtores têm forte motivação em seu trabalho, redefinem e reposicionam as práticas de gestão através de práticas dinâmicas e colaborativas que mobilizam capacidades e recursos tanto dos próprios produtores, quanto da comunidade. Do ponto de vista da comunidade, as pessoas contam suas histórias e podem assistir a autorepresentação, e os grupos têm novas formas de se organizar, com práticas participativas e co-criação. O trabalho das autoras converge com esta pesquisa no sentido do fortalecimento do cinema independente, o qual se organiza de forma alternativa e traz novas vozes.

Relacionando a pesquisa inglesa com o contexto do cinema independente na comunidade de fronteira, e fora dos grandes centros, é importante mencionar que em 2013 comemorou-se dez anos da criação do Festival Internacional de Curta-metragens argentino Oberá em Cortos (CATÁLOGO OBERÁ EM CORTOS, 2013), que acontece na cidade de Oberá, no Estado de Misiones, na Argentina. O evento foi criado com foco no reforço da identidade e da diversidade cultural, conforme o Catálogo de 2013. A *Productora de La Tierra* constituiu o festival como articulador de políticas audiovisuais, sendo um ponto de referência e confluência de realizadores e trabalhadores da cultura na região. O grupo vê o festival como sendo um espaço, muito além de passar filmes, para a “ruptura das visões positivistas, fragmentárias e egoístas, substituindo-as na prática concreta da unidade, da concepção do ser humano como um todo, do mundo em sua integralidade, da convicção de que a comunidade pode nos levar a alcançar realizações impensadas” (p. 13). Com o passar do tempo, o Festival passou a abrigar o *Espacio Entre Fronteras*, para “dinamizar e conectar realizadores, televisoras, projetos e políticas audiovisuais que envolvem a costa Argentina, o sul do Brasil e o Paraguai” (p. 60). É confluente à perspectiva processual estar mencionado no Catálogo que as fronteiras, ao invés de separar, tem sido elementos de união dos povos e dos trabalhadores da cultura que desempenham seu trabalho no âmbito popular e comunitário e, assim, tem conseguido avanços humanos, políticos e culturais. Os realizadores não queriam “ser apenas espectadores e consumidores da cultura que chegava dos grandes centros e dos circuitos hegemônicos de produção cultural” (ENTRE FRONTERAS, 2013, P. 7), queriam recursos e conhecimento para fortalecer a produção e a circulação da cultura local.

Vinculado ao movimento *Entre Fronteras*, o filme curta-metragem “Do amor: pequenas coisas” foi filmado em Foz do Iguaçu e realizado em co-produção Brasil (*VisionArt*) e Argentina (*Productora de La Tierra*). Lançado em 2015, foi dirigido por Fran Rebelatto, professora do curso de Cinema da UNILA. Conforme reportagem do Programa Caminhos do

Oeste (<https://www.youtube.com/watch?v=GTBNOgs8rVc>), a iniciativa veio no sentido de ajudar no desenvolvimento do cinema na região. O filme teve Direção de Produção e de Arte, respectivamente, dos argentinos Julio Nogueira e Axel Monsu, e contou com o Roteirista e Assistente de Direção paraguaio Emílio Sanabria, ou seja, foi realizado com profissionais da região de fronteira dos três países.

A tríplice fronteira é expoente em expressão étnica e a cultura é relevante elemento de análise da diversidade, assim, o cinema independente e comunitário emerge e tensiona a visão das margens, limites e fronteiras da região. No caso de Foz do Iguaçu, apontada como local ideal para instalação da sede do Parlamento do Mercosul, a cidade tem se mostrado muito além de um centro turístico e logístico. “A cidade, que já foi chamada de fim de linha por estar em um dos extremos de um país continental, hoje é considerada ponto estratégico para integração de outras nações e povos” (PARO, 2016, p. 210).

Nas suas várias concepções, o cinema independente é espaço de diversidade que traz temas que abrem novas perspectivas e possibilidades de representação social. Grupos independentes podem representar um movimento de relações mais propício para a reflexão crítica e para esta diversidade, minimizando os efeitos da constante divulgação do *american way of life* do cinema estadunidense. O cinema pode ajudar a manter, integrar e valorizar a cultura diversa da fronteira.

7 METODOLOGIA DE PESQUISA E ANÁLISE

A busca, a percepção das opções e as escolhas de caminhos de pesquisa são influenciadas pelas preferências a partir das referências e experiências de quem adentra em um processo de pesquisa. Foi desafiador estudar casos em uma realidade de fronteira através da perspectiva processual. A seguir, apresenta-se a estrutura que deu certa estabilidade à pesquisa e um relato da trajetória percorrida, considerada a atenção ao fluxo do processo, com olhar para o movimento de fronteiras, margens e limites, em diferentes dimensões de análise, tanto na pesquisa e em suas delimitações de campo, quanto em relação aos conceitos, aos grupos pesquisados e a territorialidade envolvendo 3 nações, constituindo-se a região de fronteira como um “outro” espaço.

Relações de diferenciação e de alteridade exercitam o olhar para o movimento, mas as representações que regem o pensamento, fundamentais para a linguagem e a comunicação, precisam ser observadas pois podem inibir a expressão criativa e a experimentação dos fenômenos que nos rodeiam, como alerta Cooper (1976). Assim, buscou-se olhar para as práticas, para o cotidiano e o contexto dos grupos, observando o processo em suas relações dinâmicas.

Os grupos produtores participantes desta pesquisa estiveram envolvidos no primeiro *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, realizado em Foz do Iguaçu, no segundo semestre de 2017, no caso, produtores do Brasil e da Argentina envolvidos na organização e a produtora paraguaia participante na exibição de obra no festival. A segunda edição do Festival aconteceu em Foz do Iguaçu, em outubro de 2018.

A aproximação ao “objeto” se deu através do ouvir, observar, olhar, sentir, interpretar, em uma pesquisa de natureza qualitativa através de estudo multicase com três grupos produtores de cinema independente da tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina. Em cinco meses de dedicação inicial à pesquisa de campo, de Março a Julho de 2018, ocorreram oportunidades de conversas informais, registros de contatos diversos através de *whatsapp*, *email* e redes sociais, apreciação de filmes e curtas-metragens feitos ou indicados pelos grupos, análise de sites, observação de reuniões e da dinâmica do trabalho. Neste período inicial, foram realizadas 32 gravações de entrevistas, tanto em dias combinados previamente com os produtores, como em oportunidades como encontros no cineclube, quando algumas gravações de conversas foram realizadas. Além dos produtores, foram realizadas entrevistas com dois profissionais que atuam na área de cinema na região e oportunamente demonstraram ter informações a contribuir com esta pesquisa, inclusive do ponto de vista da comunidade

próxima, do entorno. Após esta primeira fase de transcrições e de análise do conteúdo das entrevistas, percebeu-se a necessidade de mais informações: buscou-se a voz da Universidade através da entrevista com um professor indicado do curso de Cinema da UNILA, já que a universidade apareceu nas falas dos produtores, e a visão do poder público, o que ocorreu através de uma entrevista realizada com o presidente da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu. Assim, após uma primeira etapa de pesquisa intensa junto aos três grupos produtores, houve um período de análise, para então um retorno ao campo, o que ocorreu em Outubro e Novembro de 2018, complementando as informações para compreensão de alguns aspectos que surgiram após a coleta inicial de dados.

As entrevistas da primeira fase foram realizadas individualmente com os produtores e, em alguns momentos, com as respectivas duplas de trabalho, observando o acesso e as oportunidades nos momentos de minha presença junto aos grupos. Na segunda fase, ocorreram entrevistas individuais com o professor e o gestor público, conforme mencionado anteriormente, totalizando, nas duas fases, 35 gravações, algumas realizadas no mesmo dia, ou em dias diferentes, com tempos variados, com o total de 10 pessoas entrevistadas, sendo que todas autorizaram o uso de imagem e de depoimentos através da assinatura de um termo de consentimento livre e esclarecido.

Complementando a pesquisa, estive presente, como o fiz em 2017, em algumas atividades da segunda edição do Festival 3 Margens, ocorrida em Outubro de 2018. Em ambas as edições do Festival, observei as atividades e fiz anotações tanto das ocorrências que chamaram minha atenção, quanto de conteúdos aprendidos sobre cinema. Em 2017, destaco a oficina sobre elaboração de projetos, na qual me familiarizei com os conteúdos e discussões do campo do cinema e, também, conheci e interagi com pessoas que atuam na área. Em 2018, destaco a minha participação como público, pela primeira vez, em uma mostra competitiva com votação e eleição dos melhores curtas-metragens apresentados. Em 2018, também, participei de uma exibição em que houve problemas técnicos, conversei com os organizadores, observei e constatei as dificuldades em relação a recursos e organização para a promoção e integração de um festival que ocorre nos três países fronteiriços. Estas participações nas duas edições do Festival são aqui relatadas por terem me ajudado na compreensão do campo e, conseqüentemente, na análise dos casos.

De caráter qualitativo, a pesquisa buscou observar ideias e práticas organizacionais, o trabalho socialmente construído em suas relações, considerando tanto o contexto organizacional externo quanto as pessoas que fazem parte dos grupos e dos projetos. A pesquisa qualitativa almeja o aprofundamento da compreensão por meio de análises das informações

sobre a consciência articulada dos atores envolvidos, com fundamento de que “as pessoas envolvidas têm pontos de vista ou opiniões que só podem ser descobertas por meio da pesquisa qualitativa” (RICHARDSON, 2008, p. 99), com valor à qualidade das informações e análises.

Segundo Yin (1994) o estudo de caso é uma estratégia de pesquisa que considera determinado fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto. Realizou-se um estudo de caso múltiplo, com 3 casos.

O estudo de caso tem-se tornado a estratégia preferida quando os pesquisadores procuram responder às questões “como” e “por quê” certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto de vida real. (GODOY, 1995, p. 25)

Através de *estudos de caso* são possíveis análises de pessoas, grupos, eventos, decisões, períodos, projetos, políticas, instituições ou outros sistemas que são estudados de forma holística através de um ou mais métodos, considerando a distinção e a conjunção entre o tema ou caso foco do estudo e a estrutura analítica e teórica do estudo, sendo que os casos podem ser analisados de forma comparativa ou não comparativa, em uma trajetória de análise mais aberta (THOMAS, 2011). A estratégia metodológica foi definida pelo interesse em casos individuais, e optou-se pela análise não comparativa entre os três casos estudados, ou seja, foram analisadas as relações do ponto de vista das conjunções em relação ao tema da produção cinematográfica independente na tríplice fronteira e, também, em relação à análise teórica.

A coleta na pesquisa de campo, portanto, ocorreu através de fontes primárias, sendo que em um primeiro momento houve um período de sondagem ou aproximação aos grupos a serem pesquisados, a partir de contatos por mídias sociais e *whatsapp* e de observações e conversas informais não gravadas em locais como cafés ou em ambientes de exibições de filmes, como cinema e cineclube, e através da minha participação em atividades do Festival 3 Margens. Os grupos produtores pesquisados foram escolhidos por indicação, acessibilidade e atendendo ao critério de terem participado, de alguma forma, do *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, realizado em Foz do Iguaçu em 2017. Através das conversas iniciais de apresentação da pesquisa ao coordenador do referido Festival e integrante da produtora 3 Margens, Felipe Lovo, houve a sondagem e levantamento dos possíveis grupos a serem estudados.

Feitos os contatos iniciais, representantes dos três grupos escolhidos confirmaram o interesse e a abertura em participar da pesquisa: os dois sócios fundadores mais atuantes da

Produtora 3 Margens, Maurício e Felipe, de Foz do Iguaçu; Nicolás, produtor argentino residente em *Puerto Iguazú* e representante do Festival naquela cidade, que trabalha em parceria com Thiago, produtor brasileiro; Marcos, produtor paraguaio fundador da *Black Door Studios*, produtora que teve um filme selecionado e apresentado no referido Festival. Todos se mostraram receptivos, em especial por trabalharem ativamente em prol do cinema independente na região de fronteira.

Além destes grupos produtores, no decorrer da pesquisa apareceram outras duas pessoas com experiências importantes a compartilhar em relação aos temas deste estudo, as quais também foram entrevistadas, Alex e Isabela. Alex é um produtor estrangeiro radicado e atuante em Foz do Iguaçu que já trabalhou com cinema em Chicago, como ator em Bollywood, na Índia, e em uma produtora de cinema em Amsterdã. Com larga experiência no cinema, já trabalhou em filmes como *James Bond contra o foguete da morte*, com Roger Moore, em *Mister Magoo*, da Disney, como contrarregra da equipe de filmagem do diretor Roland Joffé no filme *A Missão*, com Robert De Niro. Alex participou dos primeiros movimentos de cineclubismo na cidade. Isabela é uma produtora que participou de um grupo voluntário, atualmente desativado, para a implantação da chamada *Film Commission* na cidade, ou seja, uma comissão fílmica que faria um trabalho de atração de produções audiovisuais para a região através da elaboração de bancos de dados de profissionais e da divulgação de locações para filmagens, tendo em vista o fortalecimento das organizações e dos fornecedores de serviços audiovisuais e de produtores locais. Em Setembro de 2018, após as entrevistas, a produtora foi convidada a assumir a Diretoria Administrativo Financeira da TV Paraná Educativa e mudou-se para Curitiba, onde agora atua na captação de recursos para o audiovisual do Estado.

Na pesquisa de campo, tive algumas oportunidades de contato sem agendamento, no ambiente de convívio natural e de lazer do grupo, como por exemplo no cineclube, quando eventualmente fazia anotações, ou nas conversas, quando surgia oportunidade, apresentava perguntas e pedia para gravar. Em outros momentos, agendei oportunidades para entrevistas, quando percebi a necessidade de ter um roteiro semi-estruturado, considerando as informações do período de aproximação e os temas de interesse e objetivos do trabalho, como um recurso orientador no caso de observar a falta ou necessidade de aprofundar algum tema abrangendo: a história da formação da produtora e dos membros do grupo, o entendimento do cinema e do próprio trabalho, o perfil e os propósitos do grupo, as parcerias e co-produções na fronteira, os movimentos de organização, de estrutura e processo no trabalho cotidiano, relações entre os membros do grupo e com o ambiente, a exemplo da universidade e de organizações públicas, em relação à diversidade e à região de fronteira.

O roteiro foi aplicado ao modo de um orientador, buscando deixar o fluxo da conversa ocorrer, sem preocupação com uma pauta ou sequência pré-determinada de temas. Neste caso, os locais de agendamento foram a sede da Vision Art (Brasil), onde atualmente se localiza a Produtora 3 Margens, o INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* e em Cafés em *Puerto Iguazú* (Argentina) e *Ciudad del Este* (Paraguai). As entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas, com autorização dos pesquisados. Além disso, salvei as conversas de canais eletrônicos e mantive anotações em diário de campo, diretamente no computador, com atenção para a abertura ao processo de pesquisa, em coerência ao referencial de Cooper.

A análise documental foi temática, dentro da análise de conteúdo, realizada através de materiais diversos em busca de informações complementares relacionadas aos grupos produtores, como sites, documentos, folhetos, vídeos e outros. A observação ocorreu sem estrutura definida, através da presença em momentos de encontro e/ou reuniões de trabalho, em oportunidades de imergir e perceber o ambiente natural de trabalho. Gil (1995, p. 35) alega que “qualquer investigação em ciências sociais deve-se valer, em mais de um momento, de procedimentos observacionais.”

Cooper (1976) afirma que indivíduos, grupos e organizações podem ser observados no sentido do movimento relacional, dinâmico e de transformação. Aos poucos, percebi que estava “respirando” na atmosfera de produção independente de cinema na região, onde a diversidade se faz presente. Observei e registrei relatos, referências de sentido e significado, informações sobre práticas e realizações no cotidiano e contexto de trabalho, sobre relações internas e externas dos grupos, os movimentos e as conexões, considerando o desafio apresentado pela perspectiva processual de Cooper (1976) para metodologicamente olhar para organizações reais, ter a vivência prática do processo: *força, meio, forma e significado*. A pesquisa de campo foi conduzida respeitando a individualidade e o contexto de cada caso, observando os devidos relatos com as referências particulares de sentido e significado, e as práticas dos grupos em seus contextos cotidianos. Tal qual um presente inesperado, a trajetória da pesquisa me brindou com novas amizades e com o gosto por um novo lazer: o cineclube!

O desafio subsequente seria analisar o conteúdo a partir de transcrições, registros e anotações feitos ao longo da pesquisa. Do ponto de vista metodológico, houve a aplicação da *análise de conteúdo* (BARDIN, 2016), considerando um leque de opções maleáveis dada a natureza do campo de pesquisa. Buscou-se a inferência de significação a partir das mensagens captadas em campo, mas não houve o critério de indicadores quantitativos para estas inferências mas, sim, o esforço para a decodificação e a interpretação com atenção às informações

levantadas buscando compreender a realidade implícita. Bardin (2016) apresenta a *descrição* como uma primeira etapa da análise, e a *interpretação* como a última, sendo a *inferência* um procedimento intermediário, como uma ponte entre *descrição* e *interpretação*. As inferências na análise foram feitas a partir de questionamentos sobre as possíveis causas, antecedentes, motivos e efeitos das mensagens. A análise de conteúdo é um tema central para todas as ciências humanas e com o transcurso do tempo tem-se transformado em um instrumento importante para o estudo da interação entre os indivíduos” (RICHARDSON, 2008, p. 222).

No fluxo do processo de pesquisa, os casos estudados se caracterizaram pela relevância dos indivíduos, dos protagonistas de cada caso, o que levou à análise de suas histórias de vida, mesmo sem que esta abordagem metodológica, “história de vida”, estivesse prevista inicialmente. Segundo Closs e Antonello (2011) o método, historicamente aplicado em áreas como antropologia, psicologia, história, medicina, ciência política, literatura, tem diversos sinônimos ou termos relacionados, como por exemplo biografia, narrativa de história de vida, narrativa oral, narrativa de vida. As autoras mencionam que, nas ciências sociais houve interesse por esta possibilidade metodológica a partir da década de 1980, sendo que a distinção da abordagem se dá pela contextualização pessoal, histórica, social, institucional e/ou política das narrativas.

Uma história de vida é um registro escrito, a partir de conversas e entrevistas, da vida de uma pessoa, podendo estar relacionada a um contexto de grupo, de organização ou de comunidade. A base é o relato do indivíduo pesquisado sobre as suas lembranças do cotidiano e de ações ocorridas, possibilitando o contato do pesquisador com diferentes experiências e memórias pessoais e profissionais que fizeram parte da vida do pesquisado, ao mesmo tempo em que o pesquisado estabelece um “diálogo interior”, ou precisa fazer abreviações para articular as respostas e ideias, podendo também refletir e analisar a sua própria trajetória. O método parte da premissa de que os conhecimentos sobre os indivíduos são possíveis através da descrição da experiência humana, tal como é vivida e definida pelos próprios atores (MACCALI, MINGHINI, WALGER, ROGLIO, 2013).

O método da história de vida pode contribuir para o entendimento dos movimentos de coletividades a partir de relatos de vivências e experiências pessoais. É importante mencionar que a pesquisa teve ênfase no período de vida relacionado com as escolhas e questões vinculadas ao trabalho com cinema, ou seja, o período relacionado à questão de pesquisa. Caracterizada por dados descritivos, a história de vida como abordagem valoriza o processo de pesquisa e o contato do pesquisador com o pesquisado, sendo que o pesquisador deve estar atento à perspectiva e às atribuições de significado dos pesquisados. Não há necessidade de se

comprovar a autenticidade dos fatos, já que é ressaltado o ponto de vista de quem está narrando a história, possibilitando produção de sentido (MACCALI, MINGHINI, WALGER, ROGLIO, 2013). Assim, considerando o transcorrer da trajetória de pesquisa e a importância dos indivíduos pesquisados, pode-se incluir a história de vida como método presente.

Deparei-me com muitas informações e a necessidade de manter postura flexível, admitindo contradições e dúvidas, sem ter contornos definidos, a exemplo das características dos grupos pesquisados de se constituírem em momentos de atuação e projetos diferentes, em um movimento mais de processo e menos de estrutura. “A palavra “organização” remete a algo que não pode ser visto ou confirmado como um objeto estático, inclusive porque, em muitas circunstâncias, suas fronteiras não são facilmente delimitadas, o que gera dificuldade de descrição e/ou identificação” (BISPO, GODOY, 2014, p. 109). Quando a pesquisa parte de um roteiro de entrevista estruturado, as categorias de análise se evidenciam com clareza mas, neste caso, a pesquisa de campo foi conduzida deixando o processo acontecer, em busca de um movimento coerente ao referencial de Cooper (1976), pois a filosofia do processo presume o entendimento em termos de mudança, de estabilidade e de instabilidade que abre para que as novidades aconteçam.

Assim, ao longo de cinco meses, de Março a Julho de 2018, fui registrando e processando informações, práticas, características do grupo e suas relações, relatos de sentido e significado, temas recorrentes, questões do cotidiano, do meio e da forma do processo e da estrutura, experiências, realizações, atividades. Nos meses de Outubro e Novembro de 2018 voltei a campo quando fiz contato e entrevistei duas pessoas que trouxeram contribuições relevantes do ponto de vista do entorno, ou do contexto de atuação dos produtores: o Prof. Eduardo Fonseca, professor do curso de Cinema da Universidade de Integração Latino-Americana, e do artista e atual Presidente da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu, Juca Rodrigues.

Na entrevista ocorrida na Fundação Cultural, o seu presidente Juca Rodrigues apresentou interesse pelo tema de estudo, foi bastante receptivo, apesar do pouco tempo disponível, e respondeu a questões sobre a sua visão em relação ao cinema independente na região da tríplice fronteira, sobre os grupos produtores e a comunidade, a construção de políticas públicas, a formação de conselho de cultura e da comissão fílmica, além de comentar sobre perspectivas futuras que observa para o cinema na região.

Na entrevista ocorrida na UNILA, o Professor Eduardo Fonseca discorreu sobre a trajetória do curso de Cinema nos últimos anos, sobre o impacto que observa do curso em relação à produção cinematográfica na região, a relação com a comunidade e a diversidade, as

atividades de extensão, a integração e as perspectivas observadas para o cinema na região. O retorno ao campo com estas duas pessoas entrevistadas complementou o levantamento de informações e a análise da pesquisa.

Senti-me desafiada, portanto, a estruturar e redigir a análise qualitativa, considerando o grande volume de informações da pesquisa de campo e a existência de uma realidade socialmente construída a partir das interações dos sujeitos dentro de um contexto de compartilhamento de significados, sem seguir um roteiro estruturado. Fiz algumas tentativas de análise, fui e voltei em alguns caminhos possíveis, em um exercício de metanálise percebi em meu próprio trabalho a aproximação às ideias cooperianas, estando na região de margens e limites entre o organizar/desorganizar, até aos poucos construir os temas mais evidentes e chegar à clareza da estrutura que mais fazia sentido, para mim, naquele momento.

O conjunto das informações permitiu a análise da organização processual a partir do referencial de Cooper e, também, algumas correlações com outros temas apresentados no embasamento teórico desta tese. Houve esforço no sentido da autorreflexão, a partir dos conhecimentos e competências adquiridos ao longo da minha trajetória, na busca por uma compreensão das práticas dos grupos.

Vale ressaltar que o caso brasileiro apresenta um volume maior de informações, o que, conseqüentemente, ampliou as possibilidades de análise. O fato decorre da facilidade de acesso e das várias oportunidades de interação ao longo dos meses da pesquisa de campo, além de ser o grupo produtor com trabalho mais consistente do ponto de vista de obras cinematográficas, dentre os pesquisados, além de ser o grupo que alavancou o primeiro Festival 3 Margens. Por maior que tenha sido o esforço no sentido de pesquisar os outros dois casos com boa fundamentação e em diversos contatos, a travessia das pontes em direção ao Paraguai e à Argentina e o tempo de fila e alfândega ainda foram restritivos de um número maior de visitas e oportunidades de aproximação, não havendo volume de informações tão significativo quanto o ocorrido no caso brasileiro. Independente disso, houve aporte suficiente de informações para as análises aqui apresentadas.

Almejando manter postura de pesquisadora aberta e atenta, conectei-me aos grupos pesquisados. Mesmo sem generalizações, penso que esta pesquisa poderá contribuir com o entendimento, a maior compreensão destes grupos e com os Estudos Organizacionais da Administração, em um movimento de mão dupla de aprendizado: a Administração aprendendo com o fazer Cinema, e o Cinema aprendendo com a Administração.

Sem a expectativa de encontrar uma verdade constituída, apresenta-se a seguir a “verdade contingente” que pode estar na diferença, no processo, na construção, no *observar*, no

ouvir. Se compreender é uma experiência autêntica, o sentido se dá justamente na diferença, na alteridade. E assim seguimos na “disciplina do perguntar e do investigar” (GADAMER, 1999, p. 709), possivelmente não para garantir a verdade, mas para construir algum sentido. Seguem as análises dos casos.

8 ESTUDOS DE CASO

Os casos apresentados a seguir, portanto, foram selecionados considerando a participação no *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, ocorrido na tríplice fronteira, em 2017, havendo acessibilidade aos grupos. São eles: a Produtora 3 Margens, em especial com as contribuições dos produtores brasileiros Maurício Ferreira e Felipe Lovo, de Foz do Iguaçu; Nicolás Portillo, produtor argentino residente em Puerto Iguazú e representante do Festival naquela cidade, que trabalha em parceria com Thiago Augusto, produtor brasileiro; Marcos Codas, produtor paraguaio fundador da *Black Door Studios*, e de Harumi Martinez, sua companheira, a qual contribui com os trabalhos da produtora.

Após três anos de leituras, participação em eventos, contatos com pessoas e pesquisa no campo do cinema, acabei tendo a inspiração de apresentar os casos iniciando com uma breve narrativa da história em “era uma vez...”, seguindo-se a “margem” a que se referem, consideradas as 3 margens. Na sequência, são apresentados os protagonistas da história, no sentido de serem aqueles que estão mais a frente do trabalho, formal ou informalmente, ou seja, que se fazem presentes com mais força em cada produtora e, portanto, tem destaque no caso e foram entrevistados.

Como este trabalho apresenta, no referencial teórico, um panorama histórico do cinema no Brasil, nos casos de Argentina e Paraguai o “cenário” do cinema independente é brevemente apresentado, como o panorama onde decorre a ação de existência dos grupos, onde se desenrolam os fatos, para que o leitor possa se situar em relação ao contexto de trabalho dos produtores e compreender algumas análises. Segue-se com o propósito que se evidenciou em cada caso, como elo de ligação entre os grupos e, portanto, de suas histórias: o *fazer cinema*.

Enfim, para cada caso realizei uma análise sobre a organização/desorganização a partir da perspectiva processual, bem como levantando questões sobre a diversidade cultural, tanto intrínseca como sendo uma preocupação, ou não, na formação dos próprios grupos, quanto em relação aos anseios dos produtores em trabalhar com temas vinculados à diversidade, considerando o contexto de construção do cinema independente na tríplice fronteira, ou seja, o “cenário” de encontro dos três países e das três produtoras. São incluídas, enfim, as percepções quanto à contribuição da universidade e de instituições formadoras e as expectativas futuras dos produtores para o cinema na região.

8.1 BRASIL: A PRODUTORA 3 MARGENS

Era uma vez... na margem brasileira...

Um grupo de amigos, estudantes de Cinema e Audiovisual da UNILA, em Foz do Iguaçu, que resolveu fundar uma produtora. Era 2012 e o grupo estava animado com a possibilidade de produzir cinema, mas não tinha recursos para os procedimentos de legalização da empresa, então o grupo resolveu promover uma festa com o objetivo de levantar recursos e, assim, os então estudantes concretizaram a ideia e conseguiram dar este passo para se tornarem produtores. O nome escolhido representava a síntese da busca pela expressão do cinema na fronteira: Produtora *3 Margens*. Criada para viabilizar parcerias a partir de um CNPJ, a produtora poderia abrir frentes de trabalho e oportunidades de atuação profissional aos sócios, aglutinar projetos e, especialmente, viabilizar a ideia de criação e promoção do *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*.

Mesmo legalizada, a produtora construiu a sua forma de atuar com bastante flexibilidade, o que leva os integrantes a frequentemente se auto-intitularem um “coletivo de realizadores”, tendo como sócios: Felipe Lovo, Maurício Ferreira, Emílio Santor, Charles Ezequiel, Analuz Palmar e Maurício Guardiano. Além dos sócios, outros profissionais atuam em parceria em projetos específicos da produtora.

Apesar do entrosamento inicial, ao longo dos anos o grupo foi se dispersando, cada qual com seus projetos, ficando a frente da produtora Felipe Lovo e Maurício Ferreira. No decorrer da análise da pesquisa de campo o sócio Emílio Santor estava em processo de desligamento do CNPJ da produtora. Em contato com Emílio, ele informou que estava se desligando por ter outros planos de carreira profissional, mas que seguiria promovendo a Mostra Filmes de Montanha³, a qual criou, já tendo promovido duas edições.

A produtora vem atuando nos segmentos de filmes para televisão e cinema, publicidade e institucionais, com elaboração de roteiros, projetos e participação em editais. A missão da produtora é “fomentar o audiovisual na Tríplice Fronteira através da formação

³ A I Mostra Filmes de Montanha foi realizada em 2017, com exibição de 9 filmes de escalada esportiva, vencedores de prêmios dos principais festivais do gênero. A segunda edição ocorreu em 2018, ambas caracterizadas como Mostras de cinema independente e realizadas no Sudacas Bar, em Foz do Iguaçu. Perante a boa aceitação do público, na segunda edição os organizadores exibiram mais de 20 filmes sobre esportes de montanha de todos os continentes, principalmente documentários. A mostra é gratuita e realizada pela Produtora 3 Margens em parceria com a filial de Foz do Iguaçu da Associação Montanhistas de Cristo.

técnica e teórica, bem como na realização de festivais, mostras e cineclubes” (3margens.com). A produtora já realizou mais de 20 filmes que foram selecionados, vários premiados, em festivais nacionais e internacionais, a exemplo dos curta-metragens intitulados *Vejo Flores em Você*, *Genesis*, *Resumen*, *Guarda Baixa*, *Sofia*, *Miudo* e *Bicitáxi*. Produziu, também, a *webserie* “Triângulos Abertos – uma Série na Fronteira” e o curta-metragem “Terreiros”, a partir de terreiros da fronteira, do Brasil, do Paraguai e da Argentina, exibido no Canal Futura.

Na exibição, o grupo organizou duas edições da Mostra Filmes de Montanha de Foz do Iguaçu, com foco no esporte de escalada e fundou, em Abril de 2017, o Cineclube Oficina Clandestina, um espaço para exibição, difusão e discussão sobre o cinema alternativo, entendido como aquele que acontece fora do circuito dos cinemas de shopping center. O Cineclube é organizado com exibições quinzenais, seguidas de debate, às quintas-feiras, das 20h às 22h, com entrada e, muitas vezes, pipoca grátis. Até o final de 2017, o cineclube funcionava na Esquina Cultural, espaço que será apresentado mais a frente e, desde 2018, segue ocorrendo no Sudacas Bar, estabelecimento que tem sido parceiro da produtora, caracterizando-se com um espaço cultural alternativo da região.

A fundação da produtora foi motivada, entre outros objetivos já mencionados, pela possibilidade de concretizar o *3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema*, idealizado pelo grupo. A concretização ocorreu em duas edições até o momento, uma em 2017 e uma em 2018. O Festival apresenta um formato original, já que é realizado em parceria e com atividades paralelas nos três países, nas cidades de *Puerto Iguazú-AR* e *Ciudad del Este-PY*, além de Foz do Iguaçu, no Brasil. Além das mostras competitivas de curta-metragens e mostra convidada de longa-metragens, o festival ofereceu, nas duas edições, cursos, debates e oficinas na área de cinema, eventos culturais e confraternizações, sendo um espaço de difusão, criação e troca de experiências entre jovens realizadores do cinema regional e latino-americano. Entre os objetivos mencionados pelo grupo está a descentralização do cinema das capitais, colocando a tríplice fronteira no cenário internacional do cinema independente.

O festival tem em sua concepção a gratuidade. A primeira edição ocorreu de 14 a 22 de Setembro de 2017, juntamente com o 13º FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual⁴, que ocorreu de 20 a 23 de Setembro de 2017. O Festival 3 Margens teve como parceira a UNILA e contou com o apoio da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu. Na

⁴ O FORCINE é um evento que congrega e representa as instituições e os profissionais brasileiros dedicados ao ensino de cinema e audiovisual, filiado à Federação Brasileira das Associações Científicas e Acadêmicas de Comunicação e ao Congresso Brasileiro de Cinema. (<http://www.forcine.org.br>)

primeira edição houve o chamado *Cine Bairro*, com exibições, oficinas e debates realizados em escolas e bairros, buscando ampliar o acesso da população ao evento. Também, houve o *Cine Terminal*, realizado no Terminal de Transporte Público Urbano através de exibições de curtas-metragens de um minuto, em parceria com o *Festival do Minuto*⁵, demonstrando a pretensão do evento de ter viés tanto educativo quanto de democratização do acesso ao cinema. O Diretor Presidente da Fundação Cultural, Juca Rodrigues, disse que “além de valorizar a arte e permitir o acesso da população ao cinema independente e a películas que não chegam ao interior, é uma importante ação de visibilidade e incentivo com os produtores de cinema e audiovisual”.

A segunda edição aconteceu entre os dias 23 a 27 de outubro de 2018, com a coordenação de curadoria de Maurício Ferreira, sendo o próprio festival uma produção independente da 3 Margens em parceria com as salas de cinema Cine Cataratas (Brasil), Cine Art! (Paraguai) e Espacio INCAA Iguazú (Argentina). Na segunda edição somam-se apoios do Sudacas Bar, do Bad Ass Café, da Sazonal - Alimentos Naturais da Terra, do Restaurant Rustiquiana, da ESBA - Escuela Superior de Bellas Artes, do Shopping Paris PY, do Hostel Teko, da ITUREM - Iguazú Turismo Ente Municipal, do IAAviM - Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones e da Municipalidad de Puerto Iguazú. Foram 563 filmes inscritos, de toda América-Latina, dos quais 21 foram selecionados e divididos em três mostras: *Corpo Território*, *Entre Rios* e *Afluentes*. O Júri ficou à cargo de Julie Banks, gestora e produtora de cinema e representante paraguaia da RECAM - Reunión Especializada de Autoridades de Cinema e Audiovisual do MERCOSUL⁶ e da Professora Virgínia Osório Flores, do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA. As oficinas oferecidas durante o festival foram: *Crítica Cinematográfica*, *Introdução ao Roteiro Audiovisual*, *Preparando Projetos Audiovisuais* e *Produzindo com Identidade*.

⁵ O **Festival do Minuto**, em formato pioneiro no mundo, foi criado em 1991 para o exercício da síntese em trabalhos cinematográficos com duração máxima de 60 segundos. Em 2005 se tornou permanente e, em 2007, totalmente online. Tem um acervo de mais de 35 mil vídeos e adotou a licença *Creative Commons* como padrão para disponibilizar o acervo. Anualmente é realizada a **Rede Melhores Minutos**, com os melhores vídeos do ano exibidos em locais como cineclubes, bibliotecas, escolas, universidades e museus. (<http://www.festivaldominuto.com.br/>)

⁶ A RECAM foi criada em Dezembro de 2003, é um órgão consultor do MERCOSUL na temática cinematográfica e audiovisual, com vistas à criação de um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região sobre os princípios da reciprocidade, da complementaridade e da solidariedade. Atualmente tem sua Secretaria Técnica com sede no Edifício Mercosul, em Montevideu, Uruguai. (<https://www.recam.org/>)

Em 2019 o Festival 3 Margens, que nas suas duas edições anteriores fez exhibições itinerantes de cinema, foi convidado para fazer parte da programação de um Festival de Música da América-Latina, o *Psicodália*⁷. O evento ocorrerá em Santa Catarina, terá duração de cinco dias, de 01 a 06 de março de 2019, período de Carnaval; além de música, o festival conta com extensa programação de teatro, artesanato, oficinas, debates e, agora, também cinema.

Maurício Ferreira, na coordenação de curadoria do Festival 3 Margens, expressou a dificuldade em destinar tempo para buscar parcerias, apoio e recursos e viabilizar a realização do Festival. São muitas as necessidades para organizar um festival que ocorre em 3 países, e são poucos os recursos, as pessoas dispostas e o tempo para buscar estes recursos. A expectativa dos organizadores é que, ao chegar na sua terceira edição em 2019, o Festival possa estar apto a concorrer a melhores condições de patrocínio e a recursos disponíveis para festivais. Muito do trabalho é realizado de forma voluntária, sem remuneração, o que restringe o tempo quando concorre com demandas e atividades profissionais remuneradas, sem considerar os gastos com deslocamento, contatos e materiais. Observou-se, através de conversas no próprio evento, o esforço por parte dos realizadores, principalmente para manter a proposta de gratuidade do evento, conseguindo apoio das salas de cinema, como por exemplo, do Cine Cataratas no Brasil, do *Cine Art!* de *Ciudad Del Este*, no Paraguai e do *Espacio INCAA Iguazú*, na Argentina, permitindo sessões gratuitas.

Quem protagoniza esta história?

Atualmente, o núcleo ativo e constante da produtora se dá a partir do trabalho em tempo integral dos sócios Felipe Lovo e Maurício Ferreira, os quais estão investindo em vários

⁷ O evento teve início em 2001, em Angra dos Reis/RJ, com o objetivo era criar um espaço para que bandas autorais independentes pudessem divulgar seus trabalhos. No ano seguinte foi realizado em Morretes/PR e, a partir de 2003, passou a se chamar *Psicodália*. A partir de 2006 passou a ocorrer no período do Carnaval em uma cidade no interior de Santa Catarina.

Atualmente, acontece em Rio Negrinho, norte de Santa Catarina, em um local com 500.000 m² de área verde, lagoas, trilhas e cascatas, contando ainda com praça de alimentação, salão, bares diversos, mercearia, 310 banheiros, tirolesa, unidade móvel de saúde, cinco áreas grandes de camping e estacionamento para bicicletas, carros, motos, ônibus e motorhome.

Já passaram pelo *Psicodália* nomes como: Ian Anderson, John Kay e Steppenwolf, Moraes Moreira, Alceu Valença, Arnaldo Batista, Baby do Brasil, Os Mutantes, Elza Soares, Tom Zé, Paulinho Boca, Naná Vasconcelos, Nação Zumbi, Made in Brazil, Patrulha do Espaço, Sérgio Dias, Casa das Máquinas, Som Nosso de Cada Dia, Sá e Guarabyra, Ave Sangria, Jards Macalé, Traditional Jazz Band, Blindagem, A Bolha, Módulo 1000, Pedra Branca, Wander Wildner, Hermeto Pascoal, O Terço, Orquestra Contemporânea de Olinda, O Terno, Bixo da Seda, Blues Etflicos, Yamandú Costa, Almir Sater, Terreno Baldio, Jupiter Maçã, Violeta de Outono, Baby do Brasil, Gong e muitos outros. Informações em: <http://www.psicodalia.com.br>

projetos, buscando parcerias e abertura de oportunidades em editais. O sócio Maurício Guardiano mudou-se para outra cidade, Cascavel, e está trabalhando em uma empresa da família; o sócio Charles quer se manter na produtora, mas também se dedica a uma empresa própria que produz canecas; a sócia Analuz está trabalhando na produção de um programa de televisão, como funcionária da Rede Record em Foz do Iguaçu, mas quer se manter na sociedade; o sócio Emílio, no final de 2018, disse que seguiria outros rumos e se desligaria da produtora. Cada qual busca a sua sustentação financeira da forma possível, mas mantem-se o sonho de atuação conjunta na produtora, e o Festival 3 Margens é um evento de convergência e união.

Ao mesmo tempo em que parte dos sócios se dedica a outras atividades, alguns “agregados”, como eles chamam, trabalham junto ao grupo, em projetos e na construção de roteiros. Nas falas e nos ambientes informais, como no cineclube, a produtora é algumas vezes chamada de *coletivo*, termo que parece estar arraigado ao vocabulário dos profissionais da área. Observa-se que a ideia de coletividade está atrelada a certa informalidade e à camaradagem existente entre os membros do grupo, enquanto a palavra *produtora* traz uma conotação formal, de pessoa jurídica. Talvez isto ocorra porque, além dos sócios formais, a produção se dá com certa fluidez de outros profissionais chamados *agregados*. Destacam-se entre os agregados, Will, roteirista tido como talentoso, recentemente formado pela UNILA, e Thiago, formado em Mediação Cultural e mestrando na área, produtor que também trabalha com Nicolás, na Argentina. Sendo Felipe e Maurício os atuais sócios mais presentes, acessíveis e atuantes, a pesquisa teve o olhar e a captação de informações a partir das atuações e das falas destes aqui chamados protagonistas.

Maurício é paranaense de União da Vitória, atualmente tem 32 anos. Foi criado pelos avós maternos no interior do Paraná, pois a mãe trabalhava em São Paulo. Com quatorze anos, após o falecimento da avó, Maurício foi viver com a mãe.

E aí, morei lá... fui querer estudar com 24 anos, e aí eu comecei a estudar na Unesp, passei no vestibular, na Universidade Estadual de São Paulo, né? Eu fiz Ciências Sociais, não terminei o curso. Fiquei sabendo da UNILA aqui em Foz do Iguaçu, daí em 2010 eu vim pra cá, estudei Ciência Política e Sociologia, fiz dois anos e meio e também não me formei. Depois mudei pra Cinema, aí de 2012 pra cá eu estudei Cinema, na UNILA, né? E, sei lá, de tudo o que eu quis fazer na vida, acho que cinema foi algo que eu fiquei mais contente, mais feliz. Tenho seguido essa linha, assim...
(*Maurício – 3 Margens*)

O produtor teve várias experiências de trabalho, “eu sou tipo o Seu Madruga, sabe? [risos] eu trabalho desde os oito anos de idade, assim... comecei vendendo algodão doce, vendi sapato, água, trabalhei em videolocadora”, diz Maurício. Ele fez parte dos cursos de Ciências

Sociais, Ciência Política e Sociologia, mas foi no curso e no trabalho com Cinema que encontrou uma grande fonte de alegria. Nos últimos anos, foi membro do Centro de Direitos Humanos de Foz do Iguaçu, “eles tinham ganho um edital de ponto de cultura e eles trabalhavam com três eixos, né? um que era comunicação, mídia e literatura, e aí, um desses pontos era o que eles chamavam de ‘Um olhar para a paz’ e aí eu dava oficina de audiovisual”. Maurício deu aula de audiovisual em escolas e no centro socio-vocacional para menores infratores, conta “eu fui lá e dei também aula dentro da prisão lá para os meninos, eles adoraram! [risos] gostaram bastante, porque era um subterfújo deles e tal, né?”, mas os projetos foram descontinuados, “eu sinto muito, porque a gente só atçou essa galera e não continuou, sabe?”. A ideia era ter uma coordenação para ampliar o projeto e realizar um festival de cinema só de escolas. Mesmo demonstrando forte vínculo e valorização em relação à educação, Maurício tem tido dificuldades para concluir o Trabalho de Conclusão de Curso e se formar.

Eu estou pra entregar o meu TCC faz dois anos. Eu estou só com o meu TCC há dois anos [risos]. E isso é muito engraçado, porque a gente senta, escreve o roteiro, escreve o edital, e escreve tudo, assim... no festival do ano passado eu sei lá quantas páginas eu escrevi, assim... e alguma coisa me travou e eu não consigo sentar para escrever isso... para escrever a monografia. Eu tive um filho, montei uma produtora, fiz um festival, e não consegui terminar o mínimo de 60 páginas do TCC, ainda... (*Maurício – 3 Margens*)

O trabalho de conclusão de Maurício versa sobre o diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, o qual Maurício considera trabalhar com a fronteira, tanto enquanto tema como enquanto forma.

Tema, quando ele fala nos filmes dele, que essa fronteira ela é literal, ela é geográfica, né? quando as personagens atravessam de um espaço para o outro e aí eu uso, como exemplo, um filme dele chamado “Babel” e falo que, **quando ele não trabalha como tema, ele trabalha como forma. Então, ele vai trabalhar isso, não necessariamente com espaço geográfico e literal, mas com a forma de tratamento, por exemplo, de *mise en scene*, qualquer coisa nesse sentido, pra demonstrar a diferença entre alguém ou entre um povo ou outro** e aí eu pego o filme “Biutiful”, dele, que trata da imigração das pessoas que são do Senegal e vão para Barcelona, chineses que vão para Barcelona... e, de que maneira esses imigrantes se relacionam com a cidade, né? Então, quando ele não trabalha como tema, ele trabalha como forma. Eu justifico isso um pouco, primeiro, porque ele é um diretor latino-americano e porque **ele também é uma pessoa que ultrapassou fronteiras, né?** Ele era mexicano, foi para os Estados Unidos, teve a carteira verde lá, é um cidadão estadunidense e, a partir disso, o cinema dele mudou também. Enquanto ele tinha histórias de acaso e tal, coisas mais autorais, mesmo, depois disso ele passou a fazer filmes mais *twin*⁸, com outro tipo de protagonismo, com outro tipo de interesse com o público, assim. (*Maurício – 3 Margens, grifo nosso*)

⁸ A referência a filmes *twin* diz respeito, segundo o entrevistado, a filmes *mainstream*, aceitos pela maioria das pessoas, ou palatáveis ao público em geral.

A questão da fronteira parece já estar presente na vida e nas escolhas de Maurício, a exemplo da escolha por pesquisar o diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, especificamente analisando a questão do tratamento ao tema ou forma que o diretor dá à questão da fronteira. Além disso, Maurício chama atenção para a mudança do diretor, que trabalhava com um cinema mais autoral, e passa a trabalhar com filmes mais *mainstream*, mais palatáveis ao público, a partir da sua nacionalização estadunidense. A questão do conteúdo e do estilo de trabalho cinematográfico é algo recorrente nos relatos e discussões, já que se percebe jogo de forças e de necessidades nas decisões de fazer um cinema mais comercial ou mais artístico.

Maurício quer trabalhar e se manter na cidade. Em relação à UNILA, ele alega sentir gratidão mas, também, certa decepção com a universidade ao longo dos oito anos em que tem acompanhado o seu desenvolvimento. Maurício menciona as mudanças políticas dos últimos anos, o ambiente de dúvidas e questionamentos sobre o perfil almejado da UNILA e a sua percepção da universidade como “mais um espaço de poder e de briga de ego”, em suas palavras. Isso justificaria, na sua visão, uma certa vontade de não mais estar associado a este espaço. Na sequência, com pesar, o produtor traz experiências de perdas vivenciadas no ambiente acadêmico nos últimos anos: amigos que foram embora da cidade e abandonaram o curso e amigos que morreram⁹, situações estas que apareceram também em outros momentos de observações e conversas na pesquisa de campo.

Felipe é paulista de Mogi Mirim. Filho de comerciante, trabalhava eventualmente na empresa do pai, fez escola técnica em mecânica e *webdesign*, mas não concluiu nenhuma, apenas o ensino médio. Com perfil que se diferencia pela afinidade com as ciências exatas, Felipe foi medalhista da OBMEP, no ensino médio, e ganhou uma bolsa de iniciação científica, “sempre fui muito dessa área de exatas, assim... por isso eu trago isso um pouco pro cinema, de pensar tempo, essas coisas que a galera não pensa muito”. Tentou aprovação em Publicidade na USP, mas não conseguiu, então fez outras tentativas, não tendo concluído nenhum curso superior até o momento.

⁹ Houve duas situações que marcaram os produtores de cinema na região, as quais apareceram em alguns momentos na pesquisa de campo. Uma foi o falecimento do estudante de Cinema da UNILA, o venezuelano Vicente Antonio Giardina Orraiz, mais conhecido como Danto, cujo corpo foi encontrado no Rio Paraná, na Argentina, em Outubro de 2016. Com 26 anos na época, em fase de conclusão do curso, Danto deixou uma carta e um vídeo de despedida, indicando suicídio. Segundo os relatos, era uma pessoa bastante querida pelos colegas, além de ter bastante destaque como acadêmico do curso de Cinema, o que levou o fato a repercutir e gerar comoção. Posteriormente, foi homenageado no Festival 3 Margens através do *Laboratório de Roteiros Danto Giardina*. Outra situação trágica ocorreu em Dezembro de 2017, quando um acidente com uma Kombi vitimou 5 pessoas, sendo 4 estudantes da UNILA. A kombi, chamada Magnólia, fazia parte de um projeto que percorreu várias cidades e resultou na websérie *Magnólia Vai!*

Eu peguei uma bolsa do Prouni na época... que eu morava com a minha avó e tal, coloquei os documentos lá que morava com ela, minha avó era aposentada e eu peguei uma bolsa numa faculdade que chama ESAMC, não sei se você conhece... Escola Superior de Administração e Marketing, ela era ESAMC ESPM, e a ESPM saiu, foi pra área de publicidade e a **ESAMC ficou só com Administração e Economia... é uma escola cara, só tinha gente rica, filho de banqueiro e da elite da região, e tal... e eu fiz Administração dois anos lá, odiei a faculdade, odiava as pessoas que estudavam lá também. Não tinha nada a ver comigo!** [risos] “O que eu estou fazendo aqui?” as discussões não tinham nada a ver também... **mas aí me deu essa noção de administração**, principalmente da parte de marketing, eu gostava da parte criativa, na verdade, né? e aí eu fui pra essa parte desse marketing criativo. Mas aí eu cancelei a ESAMC, voltei a fazer cursinho. **Aí eu passei em uma universidade em Minas, na cidade de Viçosa, Universidade Federal de Viçosa, em Engenharia de Produção. Fui pra cidade, só fiz a matrícula, olhei aquela cidade do interior em Minas Gerais e falei “Meu Deus, o que eu estou fazendo aqui também?”** [risos]. Cancelei a matrícula e voltei embora... voltei pro cursinho, fiz mais meio ano de cursinho, aí eu estava prestando a faculdade de novo e **aí me chamaram pra UNILA, passei em Economia na UNILA.** (...) aí eu peguei as épocas boas da UNILA, né? tinha começado, tinha moradia estudantil garantida, comida até nos finais de semana, não gastava quase nada, a universidade era legal, tinha essa coisa da integração mesmo, de fato, e tal. **Mas eu também não me achei na Economia... falei “O que eu estou fazendo aqui mais uma vez?” e aí foi quando abriu Cinema. E aí eu falei “Ah, vou tentar uma última vez”.** Eu nunca passaria em uma faculdade de Cinema hoje, porque é uma faculdade muito concorrida, né? São Paulo, na USP, chega a ficar mais concorrido do que Medicina. Só são 25 vagas... aí eu falei “Ah, vou tentar cinema, vai ser um curso bem legal, bem elitista, mas bem legal... aqui deve ser legal, inclusive”. Aí eu fiz a transferência interna e fui pro Cinema. (*Felipe – 3 Margens, grifo nosso*)

Antes de cursar Cinema, Felipe fez suas escolhas nas áreas de Administração, Engenharia e Economia, cursos que abandonou ao longo do caminho. Pode-se dizer que o Cinema foi quase um *acaso* que se deu a partir da abertura de vaga e mudança de curso na UNILA. Mas Felipe alega que o tempo cursado de Administração tem ajudado muito na sua atuação em Cinema. “Você vai ver tem muitos produtores de cinema que são formados na área, os produtores grandes, que trabalham, por exemplo, nas áreas de TV mesmo, de aquisição, ou que trabalham dentro da ANCINE, dentro desses órgãos reguladores...”. Ele alega que faltam conteúdos e informações sobre negócios no curso de Cinema, e que uma base de conteúdos de exatas ou negócios ajudaria muito. Não sendo afeito à parte técnica, “não faço fotografia, nem som, nem qualquer coisa disso”, gosta mesmo é de produção, roteiro e direção. Dentro da produtora, Felipe trabalha especialmente com editais e roteiros, “trabalho um pouco com essa questão criativa, então, tipo, eu dou palpite em roteiro, eu escrevo os meus projetos também, eu sei até onde ele vai, eu sei quanto ele vai custar, eu sei onde eu posso inserir ele ou não, sabe?”.

Felipe já deu aula sobre cinema em uma escola, a partir de um projeto da universidade, já dirigiu oficina dentro do Festival Curta Iguaçu, e participou do projeto Mais Cultura, também com o objetivo de ampliar a cultura nas escolas. Os projetos nas escolas faziam parte de extensões universitárias do curso de Cinema da UNILA, também abordadas na

entrevista concedida pelo Professor Eduardo Fonseca, que coordenava o projeto, mas que não o fez nos últimos anos por estar em processo de doutoramento, segundo ele, “a gente fazia um projeto com a tríplice mesmo, de sensibilização audiovisual do estudante”, e “a gente fazia cursos e treinamentos como filmar o seu primeiro curta, os elementos do audiovisual, nas escolas públicas”. O projeto deverá ser retomado quando o docente finalizar o doutorado.

Já o *Festival Curta Iguaçu*, caracterizado como festival amador que teve sua concepção em Chicago, nos Estados Unidos, e se propagou a diversos países, foi realizado em 2012 e 2013 com programação que ocorreu nas três cidades da região trinacional e trouxe o formato inovador para a América Latina. A primeira edição ocorreu entre 25 de novembro e 1º de dezembro de 2012, com mais de 200 inscritos de diversas partes do Brasil e de outros países. Após alguns dias com oficinas, mostras e minicursos preparatórios, iniciava-se a maratona: as equipes inscritas recebiam um tema sorteado e tinham 48 horas para produzir um curta-metragem de até 3 minutos e meio, elaborando roteiro, realizando a filmagem, a edição e a montagem para a exibição. Em 2012 o grande ganhador foi o curta-metragem "Bicitáxi" rodado pela equipe Lamparina com o tema "*No estamos distantes... Estamos distintos*", equipe da qual Maurício Ferreira participou ativamente. Em 2013, houve a inovação do Festival através da interação com a população local, com exibições de filmes em várias partes da cidade.

Os dois produtores alegam que querem concluir o curso de graduação em Cinema, mas não sentem isso como uma necessidade. “O sonho da minha mãe é me ver formado em alguma coisa”, diz Felipe. Eles têm referências de profissionais renomados de cinema que não tem formação universitária, como Aly Muritiba, de Curitiba, diretor do filme *Ferrugem*, vencedor do Festival de Cinema de Gramado em 2018, e Spielberg, que “depois de 30 anos voltou na universidade pra se formar. Aí, o filme de formatura dele foi *A Lista de Schindler*, que ele apresentou [risos]”, diz Felipe. Em tempo: em um encontro no Cineclube no início de 2019, Maurício e Felipe compartilharam comigo a notícia de que concluíram o curso de Cinema na UNILA no final de 2018 e colaram grau em Janeiro de 2019.

Ambos, também, têm como propósito comum trabalhar com cinema, não com publicidade. Sobre estar trabalhando com cinema, Maurício diz que está fazendo o que realmente tem prazer em fazer e que prima pela liberdade de ser dono da própria empresa e estabelecer seu horário, suas regras.

Que aí a gente entra no conceito do que é ócio e do que é trabalho, né? Quando você trabalha... **o trabalho, talvez, enquanto ferramenta e ócio no sentido de você ocupar o seu tempo com algo que é prazeroso pra você.** Então, eu me sinto nesse campo, assim. De estar fazendo algo que eu pretendo, provavelmente, fazer pra sempre e tal. Então, eu acho que essa é a diferença. A motivação e a vontade de

continuar trabalhando e isso ajuda na inspiração, ajuda... acho que ajuda em tudo, na verdade, né? (...) **a gente não ter a quem responder, a não ser nós mesmos, também é um diferencial**, né? Durante a vida inteira eu nunca fiz isso, agora se eu quiser vir mais tarde, eu venho, mas eu sei que dependendo do tempo tenho que ficar até mais tarde. Sexta-feira tinha um prazo pra ser entregue, de um edital, que era dos países de língua portuguesa, aí a gente começou a trabalhar 8h da manhã e terminou meia-noite. Ninguém vai reclamar por isso “Olha só o quanto eu trabalhei!”. Não, pelo contrário, né? **É satisfatório ter feito tudo aquilo que você fez e ter entregue lá o projeto, entregue o trabalho. Isso... essa relação de trabalho é bem diferente.** (*Maurício – 3 Margens – grifo nosso*)

Os produtores demonstraram valorizar a flexibilidade e a liberdade no fluxo do trabalho, no sentido de um trabalho menos vinculado à cultura do individualismo, da impessoalidade, da especialização, da “racionalização do mundo” (CLEGG, 1998). Ao mesmo tempo em que se apresenta um discurso de busca por um trabalho mais ligado à vida, que se caracterizaria pela descrição do conceito de cinema pós-industrial de Migliorin (2016), ou seja, através de coletivos e não de hierarquias, de forma mais criativa e flexível e pensando no trabalho conectado ao lazer. Ao mesmo tempo, vale destacar a recorrente menção dos produtores à sua percepção de necessidade de estabilidade e estrutura.

Supõe-se que no balanço entre o organizar e o desorganizar, entre o sistema instrumental de produção em que predomina a estrutura, e o sistema expressivo em que predomina a busca pela variedade de possibilidades e a criação (COOPER, 1976), os produtores estejam vivendo um momento de necessidade maior por instrumentalização, organização e estrutura. Neste intento, propuseram uma parceria a uma empresa de audiovisual bem estabelecida da cidade, a *Vision Art*, que está há mais de 15 anos no mercado, empresa especializada na produção de vídeos institucionais, comerciais de TV, programas para televisão, documentários, cobertura de eventos e animação gráfica.

A empresa ofereceu, da sua parte, estrutura de trabalho e fonte de recursos para manutenção dos produtores para a etapa de captação e desenvolvimento de projetos, e parceria para as realizações futuras. Ou seja, eles têm o desejo de fazer cinema, mas sentem a necessidade de estrutura financeira para se manter na cidade, e estrutura física, como sala, café, segurança, para conseguir trabalhar. Pode-se observar a relação do campo aberto (COOPER, 1976) no sentido de que parte da dicotomia e da complementariedade de estrutura (estabilidade) *versus* processo (mudanças), relação que acontece entre objetos e pessoas, sendo que o processo se realiza ao se submeter ou agir sobre a estrutura. Há uma questão de subsistência dos produtores, mas observa-se presentes, também, características da modernidade, ainda mais no ocidente, no sentido do relato que almeja a vida com estabilidade e segurança. Assim, os produtores pensam em um sentido de trabalho no fluxo da vida, mas afirmam que em

determinado momento sentiram necessidade de mais estabilidade, tanto do ponto de vista da estrutura física quanto financeira e, até mesmo, do grupo de profissionais que a empresa estabelecida há muitos anos representa, em relação à busca por solidez para seguir em frente, trabalhando.

Assim, entre estrutura e processo, surgiu o chamado *Núcleo Criativo da 3 Margens*, em parceria com a *Vision Art*, o qual atualmente conta com uma carteira de 13 projetos e muitas expectativas para os próximos anos.

Eu só quero me manter aqui na cidade, a ideia mesmo é desenvolver o núcleo pensar projetos dentro aqui da região.... que sejam compatíveis e melhorar esses projetos, fazer todo um tratamento, polir eles, fazer os planos de negócio de cada projeto, pensar bem o orçamento, deixar eles prontos pra vender, é uma coisa a longo prazo, né? a gente fechou um contratinho de um ano, mas dá resultado em dois, três anos (**Felipe – 3 Margens**)

Segundo Felipe, tudo gira em torno do sonho de “incubar” projetos cinematográficos na região, da utopia, ou não, de a região vir a ser um polo cinematográfico no futuro. Mas existe a percepção da dificuldade, da “sofrência” do processo de trabalhar com cultura, como eles chamam, quando partem de um lugar que não é de privilégios e de boas condições econômico-financeiras.

Bom, a gente sabe que, **a gente quando trabalha com cultura e gente, automaticamente, firma um atestado de sofrência**, assim... [risos] porque a gente sabe que trabalhar com a cultura, em qualquer situação, é bastante difícil, não é valorizado, se você não for uma pessoa privilegiada, uma pessoa que tenha condições financeiras de poder fazer o que você quer. (...) É bastante sofrido. É difícil e tal. **Então, eu acho que isso, automaticamente, faz com que você acabe tendo uma posição... como eu posso dizer... mais de resistência, mais de luta e política, porque você sabe que esse tipo de coisa, de luta pelo seu lugar e espaço enquanto trabalhador do cinema e do audiovisual como um todo, ele passa por questões políticas, né?** Passa pela desvalorização a cultura, como se isso não fosse importante. E isso é tão importante como qualquer outra coisa, né? (**Maurício – 3 Margens**)

Eles percebem a premência de lutar pelo espaço e pela valorização da arte e da cultura, Maurício destaca especialmente a importância de se deparar com obras de arte, sejam quadros, filmes, livros, músicas para a “humanização”, o quanto que isto influi na sensibilidade em relação às pessoas, “é bem diferente, assim, a forma de olhar as coisas ao seu redor e olhar o mundo e tal, é mais sensível a isso, e a cultura e a arte, pra mim faz isso. E eu acho que eu sou sujeito disso aí, também”, fala que remete à percepção da “utilidade do inútil”, lembrando a obra de Ordine (2016). Maurício já abriu mão de oportunidades de trabalho em outras cidades

pois quer ficar em Foz do Iguaçu: na sua opinião, a região, apesar de não ter história, tem futuro, “aqui é um mato vasto pra arte, pra... sobretudo para o cinema, assim, né?”.

Aqui tem muita coisa a ser construída e isso dá força, dá vontade de não ir pra outro lugar e ser só mais um ali... produzindo alguma coisa e tal, né? então, você se sentir um pouco protagonista disso... não sei se eu estou sendo meio... romantizando essa cena, mas talvez esse fato te dá... te ajuda a permanecer aqui e faz com que você se entenda enquanto sujeito aqui, né? (...) Então, aqui é o meu lugar assim, há muito tempo. (...) E eu acho que ter a produtora, querer trabalhar com isso, é uma forma de ser um agente político, né? (*Maurício – 3 Margens*)

Assim, os membros do grupo se constituem como sujeitos políticos, que já transitaram e estudaram diferentes conteúdos e em diferentes cidades e instituições, e encontraram na região o lugar para o seu sonho, para constituírem a sua empresa. Lutam pela sobrevivência e para trabalhar, de fato, com cinema, o que requer força e meios para seguir no sonho de fazer parte dos primeiros passos para um polo de cinema na região.

De que forma os produtores descrevem o seu trabalho e a sua trajetória no contexto da tríplice fronteira? O cinema é o propósito do grupo?

Cinema: o propósito

O que ficou mais evidente como propósito do grupo? O desejo de trabalhar apenas com cinema, e não com publicidade. Mas muitas vezes isso parece um sonho para estes produtores, pois em geral há a necessidade inicial de trabalharem com outros tipos de audiovisual até chegarem ao ponto de conseguirem se sustentar apenas com o cinema, o que é percebido como algo bastante difícil. Os produtores da 3 Margens conseguiram criar condições para focar atualmente apenas em cinema, mas para isso fizeram parceria com uma empresa que atua majoritariamente com comunicação e publicidade, e as organizações parceiras visam conseguir, em médio prazo, adentrar em produções cinematográficas com atuações conjuntas.

São poucas produtoras que conseguem viver só de cinema, é difícil. A maioria delas trabalha com publicidade e tal... quase todas elas. Até grandes caras que você conhece sempre viveram disso... o Fernando Meireles, sabe? Todo mundo, assim... passou por esse processo... o Jorge Furtado... todos os caras tiveram que passar por isso. E aí, o que acontece, sei lá, o audiovisual, que a gente entende enquanto cinema e audiovisual é tipo como se pensa em comunicação, né? (...) o audiovisual seria a grande matriz, e dele vai sair ali cinema, vídeo-arte, clipe, a publicidade e tal. (*Maurício – 3 Margens*)

O audiovisual é percebido como uma grande matriz, um termo genérico que abarca os modos da comunicação que combinam som e imagem, e o cinema dali estará “emergindo”. Mas para ser cinema, considera-se que é preciso ter uma convenção, o que se entende que significa, no caso, passar pela premissa de ter conflito, trama, enredo, ou seja, é preciso ter história. Observa-se que o significado de cinema é um ponto de discussão na atualidade. De qualquer forma, a prática observada na pesquisa indica que o cinema, na condição de arte moderna, tem as características próprias da produção, mesmo que um tanto flexíveis no caso do cinema independente, mas há alguma divisão do trabalho, a aplicação evidente de tecnologia e de equipamentos. Neste sentido, pode-se resgatar a relação ao conceito de *indústria cultural* (ADORNO E HORKHEIMER, 1947), apresentado anteriormente neste trabalho, o qual discute que a indústria não seria inteiramente indústria, nem a cultura seria inteiramente cultura.

Além desta consideração no campo da produção, é importante considerar o aspecto da comercialização do cinema. Quando o filme é financiado por editais, ou quando é feito em estilo de filme de guerrilha, apenas com os recursos e locações disponíveis, não há, ou não é expressiva a preocupação com o retorno financeiro decorrente da exibição, ou seja, é mais presente a vontade artística e a expressão do aspecto cultural. Mesmo havendo a racionalidade instrumental bastante evidente, a racionalidade substantiva também o é, inferindo-se que o cinema independente se dá em meio, ou no movimento de margens, que não é uma coisa nem outra, manifesta as racionalidades instrumental e substantiva, é um encontro das racionalidades, é um movimento de relações de arte e indústria cultural.

A brincadeira que eu faço é, qual a diferença entre você olhar um comercial na televisão e estar escrito lá... **aparece um frango e aparece R\$ 9,50, compre!** R\$ 9,50... e a imagem do frango, né? na televisão. E aí, no filme, quando aparece um frango ali, qual é a diferença entre eles?... Você precisa ter convenções, né? Cada aspecto do audiovisual respeita uma convenção. **O cinema precisa da convenção, precisa, sobretudo, além de outras coisas... do conflito, né? Sempre tem que ter o conflito, o enredo, a trama...** em uma peça de publicidade, por exemplo, não necessariamente. Quando o cara fala “Compre o frango, R\$ 9,99!” não há um conflito, então, você tem que respeitar determinadas convenções. (...) Então, o audiovisual seria como chamar todas as peças que podem ser somente áudio, somente visual, somente movimento, sabe? tudo isso, assim... e o cinema, ele tem que respeitar, a princípio, essas convenções, né? **Que são os três atos, que são onde há um conflito, a resolução desse conflito ou não.** (*Maurício – 3 Margens, grifo nosso*)

Maurício se refere à importância de enredo, trama, conflito para caracterizar o cinema, no caso, os três atos se referem ao início (Ato I), quando é feita a apresentação dos personagens, do cenário, e a armação do enredo, então o meio (Ato II), com o conflito, os confrontos e pontos de virada da trama, encaminhando para o final (Ato III), que é o momento

de resolução, ou não, do conflito. Mas existe, para o grupo, o entendimento de que o conceito de cinema está em discussão: “dizem que o cinema morreu, que o cinema não existe mais... o Martin Scorsese acredita um pouco nisso, também. Eu já vi ele falar alguma coisa nesse sentido, assim... porque o que se faz agora é outra coisa que, sequer tem nome, sabe?”, diz Maurício, ao abordar a discussão conceitual do significado de cinema ao relatar as suas práticas e as mudanças a partir das novas tecnologias disponíveis e em uso para edição, montagem e exibição, e o quanto o processo de transformação tecnológica impacta na necessidade de transformação e aprimoramento da técnica e do trabalho.

Eu faço bastante edição e montagem, também. Então, se vai para o YouTube, eu sei que a fonte dos créditos tem que ser acima de tal número, porque senão não aparece, não dá pra entender. Por celular, muito menos. Então, quando o cara vai fazer filme pra Netflix, que vai ser tamanho de assistir pelo computador, ele tem que ter essa preocupação, entende? Você pega... você vê as novelas que foram feitas há dez anos atrás... teve que ser totalmente reformulado, quando você muda a tecnologia, né? Quando as câmeras, elas pegam muito mais detalhes, elas pegam a maquiagem... as luzes, elas não são mais homogêneas, as luzes, elas são completamente desenhadas, né? Tipo, elas têm que ser completamente desenhadas, porque senão acaba sendo um erro grotesco, assim... **você tem, tecnicamente, que estar apurado quanto a mudança tecnológica e tal. Então, tudo isso vai mudando, né? De como é essa transformação dentro do cinema. **Se você pega lá aqueles cinemas que têm as telas enormes, Imax, é uma experiência, cara, muito grande! Que ninguém imaginou que um dia ia ter, sabe? 3D com uma tela enorme, se mexendo e tal, né? (Maurício – 3 Margens, grifo nosso)****

A atualização tecnológica torna-se premente para quem trabalha com cinema, em vários setores, na pré-produção, na produção e na pós-produção, é a tecnologia abrindo possibilidades artísticas, e a arte buscando expansão nas possibilidades da tecnologia.

A discussão sobre o que caracteriza o cinema segue, e Felipe justifica uma visão de cinema não vinculada a uma sala de cinema, mas enquanto audiovisual voltado ao entretenimento, já que na atualidade a exibição pode se dar através de múltiplas possibilidades tecnológicas, “a gente fala cinema pra genérico, tanto pra filme, pra TV, e pra conteúdo. Na verdade, conteúdo de qualquer plataforma, seja web, seja TV, seja analógico ou digital, seja sala de cinema, seja streaming, seja VOD, qualquer uma dessas coisas”, diz Felipe. “O YouTube, pra mim, também trabalha com cinema e audiovisual, trabalha com imagem e som e ele também está trabalhando com história, sei lá, com qualquer tipo de programa dele também se equivale ao programa de televisão, eu acho que não muda muito”, e assim Felipe alega ter participado de discussões em aula e assim tem o significado de cinema não como aparato, ou tela física, ou espaço, mas o cinema nascido junto com a Revolução Industrial e com a era da imagem, “é o papel da imagem no mundo contemporâneo, você já vê todo esse grande ciclo

como cinema, então as salas de cinema, o processo do digital, ou do analógico, é só mais um processo dentro desse grande processo da imagem” (*Felipe – 3 Margens*).

Percebe-se que enquanto Maurício caracteriza o significado de cinema ligado à questão do roteiro, da trama, da história, Felipe está pensando pelo viés da finalidade, no caso, o cinema como entretenimento, que está avançando muito com as novas tecnologias de imagem e de comunicação, apresentando novas fontes e oportunidades de negócios, com visão de mercado. O cinema é percebido em sua capacidade de propiciar experiências e emoções, abrindo um leque de possibilidades.

Realidade Virtual ou Realidade Aumentada... os óculos, os jogos... **eu entendo jogo como audiovisual também.** Inclusive eu acho que é a próxima etapa dessa revolução do audiovisual, porque você não tem mais o papel do contador de história, né? **O jogo te dá a possibilidade de contar a própria história singular, né?** Cada um que joga faz a sua própria história daquele micro-universo, por isso que hoje em dia, se você for parar pra ver os investimentos, os investimentos nos jogos são exorbitantemente maiores do que no audiovisual. Tanto é que **a ANCINE agora começa a colocar jogos nos editais. E ela tá começando a apoiar com política pública a criação de jogos, se você vai ver em outras sociedades, Coréia, Europa, elas investem exorbitantemente mais nos jogos, nos streamings de jogos. Os cinemas passaram a exibir, por exemplo, os campeonatos de jogos, isso é muito louco, né?** eles estão ocupando estádios de futebol com, sei lá, o final do mundial de *League of Legends*, que é o jogo mais jogado do mundo e que tem um investimento aí muito superior ao cinema, por exemplo, a final dele, no Brasil, acontece no Pacaembu e lota 100 mil pessoas pra assistir, ressignificando o estádio. E, além disso, é exibido, simultaneamente em mais de 50 cinemas, salas de cinema, no país. **Vai falar que não, não é mais cinema, né? (Felipe – 3 Margens, grifo nosso)**

O produtor tem brilho no olhar ao falar dos jogos e da realidade virtual, o que certamente está trazendo um movimento forte de mudanças para o setor, pois os jogos trabalham com a possibilidade de criação da própria história, com o inesperado, a abertura para o *acaso*, a *chance*, estabelecendo uma nova relação autor-espectador-jogador-protagonista.

O fato de a ANCINE, segundo Felipe, abrir editais incluindo jogos, dá a ideia de que as políticas públicas também se voltam para este audiovisual, o qual tem apelo significativo junto ao público. Para Felipe, houve a ressignificação do estádio de futebol Pacaembu, o que faz com que fiquem antenados a esta vasta dimensão que se abre, o que também muda, para o produtor, o entendimento do que significa fazer cinema. Felipe considera que os jogos permitem uma experiência autoral ao público, que pode construir uma história. Aí se apresenta um conflito conceitual, pois Felipe considera que o público deixaria de ser espectador e passaria a ser co-autor da “obra cinematográfica”. Em princípio, os jogos estariam na gama conceitual de audiovisual, mas no entendimento do produtor, se há enredo, som e imagem, poderia se considerar, também, jogo como cinema.

Percebe-se o quanto esta discussão é emergente, o quanto novas possibilidades se apresentam tensionando as margens e limites conceituais neste caso. Outra situação que se apresenta nas discussões conceituais atuais sobre o significado de cinema e de audiovisual é a do cinema expandido e de experiência. O professor de Cinema entrevistado, Eduardo Fonseca, abordou a questão, considerando que o audiovisual seria o termo amplo que abarcaria as novas mídias, a vídeo-arte, o cinema expandido, as imagens fora do que é o padrão tela, muitas novas possibilidades em discussão.

“A gente que é estagnado em pensar que o propósito da sala de cinema é aquele, só ver o filme com a narrativa clássica”, alega Felipe, comparando a narrativa clássica aos livros, que na sua opinião não se extinguirão, mas que tem novos significados e possibilidades a partir da tecnologia. O cinema, como arte tecnológica, segue se reinventando, “como *Black Mirror*, né? Pensar... Matrix já pensava lá atrás, não acho que é muito distante isso daqui a 100, 200 anos, não. Mas daí a gente pode criar um congresso aí pra se discutir o rumo falado do cinema”, fala Felipe em tom de brincadeira. Relacionando à abordagem de margens, limites de fronteiras de Cooper (1976) pode-se supor que as características presentes no cinema conciliam de alguma maneira, ou se manifestam em um espaço fronteiro de aura e potência da arte com a objetificação e o lucro da indústria cultural, o que na dinâmica processual se relaciona ao movimento que altera fronteiras, entre o que é e o que não é, ou o que se diz ser ou não.

O propósito mais evidente do grupo é a vontade de fazer cinema, mas relatam dificuldades como a falta de um pensamento em longo prazo, desentendimentos e, principalmente, a necessidade de busca por segurança financeira.

Você monta uma produtora, é a longo prazo... algumas pessoas não queriam, chegou um momento que achavam que estavam pagando para trabalhar. E, de fato, era... assim, né? mas é sempre pensar mais pra frente, né? **primeiro, se organizar pra que não tenha que pagar pra trabalhar...** então, o que eu sentia um pouco era isso, mais pessoas ficavam dependente de outras... “ah, me arruma um trabalho... faça isso para mim pra que isso aconteça...” um pouco nesse sentido. **E outro é que algumas pessoas foram meio que se descobrindo mesmo que talvez... não sei fazer produção, ou então “eu não vou fazer”, sabe?** “produção pra mim é isso, eu achava que era isso, mas eu estou vendo que pra vocês é outra coisa!”. Foram pequenos desentendimentos e, sobretudo, o lance do dinheiro, **as pessoas começaram a sentir que não levaria a lugar nenhum essa espera pelas produções, qualquer coisa nesse sentido, e preferiram pegar o caminho mais seguro financeiramente, né?** (Maurício – 3 Margens, grifo nosso)

As dificuldades com a gestão e o planejamento mostram, por um lado, o campo aberto de possibilidades pela falta de estrutura e, por outro, as dificuldades da sobrevivência destes profissionais na sociedade moderna. Em diversos momentos da pesquisa de campo pode-se observar o conflito envolvendo as dificuldades de organização e estrutura para conseguir

acesso e para gerir recursos, aludindo ao jogo de forças na região entre e dentro fronteiras dos sistemas instrumental e expressivo. Percebe-se o sofrimento de alguns produtores, mais do que outros, quando não conseguem ou não desejam se adequar, se preparar ou se qualificar para atuar dentro das exigências e do perfil de trabalho para sobrevivência no mercado, ou quando não conseguem se organizar para captar recursos públicos e patrocínios. A dupla de produtores que segue ativa no núcleo alega ter disposição para a “sofrência”, como chamam, em um primeiro momento precisar “pagar para trabalhar”, e aguardar os períodos de entradas financeiras por projetos, o que é inconstante, exige coragem e pré-disposição para correr riscos.

E eu e o Felipe, eu acho que o que nos deixou próximos é... mais ainda, sempre fomos próximos nesse sentido, é topar essa sofrência mesmo [risos] é topar esse caminho que não tem... que a gente sabe que é a longo prazo, que tem que trabalhar do começo ao fim, se entender enquanto sujeito social, né? De onde a gente vem, o que a gente tem, qual o nosso aporte e o que precisa ser feito pra que vá além, né? Então, não dá pra viver só com um salário mínimo, mas esse tempo que você tá vivendo só pra um salário mínimo te impede de crescer profissionalmente, artisticamente, né? Então, a gente tem se arriscado nesse sentido, assim, a gente tem visto que nós dois somos duas pessoas que estão mais à frente disso, assim, né? De encarar isso, de se sujeitar a isso e ter essa coragem. (*Maurício – 3 Margens*)

Felipe coloca as dificuldades em abrir espaço profissional e se sustentar financeiramente em um local onde o cinema ainda está iniciando, além de entraves para campo de estágio e experiência na formação em cinema, já que nas produtoras mais consolidadas são preferidos profissionais experientes e os estudantes tem dificuldade de inserção. Os produtores contam que muitos colegas foram embora, e “quem ficou foi pra outras áreas, né? que são áreas mais seguras”, diz Felipe, alegando ainda que “não tem nada a perder” e que ainda tem o sonho de “ser um espaço cultural”, abrir um cinema de rua mas “viver de espaço cultural é uma coisa muito volátil” e, por enquanto, buscaram “outro espaço de realização porque é onde a gente vai tentar pleitear a grana pra viver, né?”. De qualquer forma, Maurício mostra convicção quanto ao seu trabalho com cinema “no meu trabalho eu não tenho dúvida nenhuma, com certeza eu vou fazer isso para o resto da minha vida”.

A organização pela perspectiva processual

Foi desafiador buscar elementos e relações para análise a partir da base teórica proposta. Mesmo sem haver pergunta direta sobre o tema, a *administração* acabava vindo a tona nos relatos, nas falas e até em questionamentos ou pedidos de ajuda. Sim, em alguns momentos os produtores disseram precisar de ajuda em Administração, referindo-se a

ferramentas de planejamento e qualificação em gestão para poderem concorrer a editais e tornarem mais leve o seu percurso em busca de espaço e de recursos para poderem existir e trabalhar. Uma questão frequentemente colocada foi o perfil das pessoas que buscam o curso de cinema ou a atuação na área da arte, as quais muitas vezes tem a expectativa de algo mais lúdico, voltado para a manifestação subjetiva, que pode estar relacionada, também, à racionalidade substantiva no sentido de busca por transcendência, uma racionalidade abstrata.

Assim, para Maurício, o curso de cinema “tá ligado à arte, tá ligado a... talvez uma coisa muito lúdica. Uma coisa que não é palpável, sabe? É um sonho de fazer algo que não é concreto, que não é muito palpável, assim, e você acha que só precisa de inspiração, só precisa de talento, coisa nesse sentido, né?”, e em seguida complementa, em um tom mais sério, “você esquece que por trás disso existe uma burocracia, existe uma administração bastante grande e tal, né? Então, a princípio, você começa achando que você só precisa sentar e escrever uma história, escrever um roteiro e tal”. As dificuldades de colocar no papel são grandes, mesmo sem uma estrutura definida, pois é um trabalho que exige a estruturação de uma ideia, e a construção de um roteiro se torna ainda mais desafiadora quando é preciso seguir um modelo formal, planejar recursos, elaborar um cronograma, fazer orçamentos, por exemplo, para atender aos requisitos de editais, de contratos, também para buscar patrocinadores e apoiadores. Até para abrir uma empresa formal, ter um CNPJ, é preciso se deparar com a burocracia.

O tema da burocracia é relevante pois muitas vezes pode “engolir o fluxo”, inibindo iniciativas, o que leva a atenção necessária às políticas públicas no campo da cultura, para que a lógica da burocracia e da racionalidade instrumental não matem o fluxo de realizações culturais em sua autenticidade na produção da vida. No Brasil, o campo da cultura teve transformações a partir de 2003 com a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura, porém, nos últimos anos, observa-se que o estilo de gestão burocrática de políticas públicas pode estar desestimulando e inibindo estes movimentos (ODERICH, 2016).

Quando se tem a aprovação e os recursos para que um projeto seja realizado, apresenta-se o desafio de planejar, organizar, dirigir e controlar os recursos e integrar as pessoas para a realização da produção e, ainda, fazer com que a obra chegue ao público, pensando também nas formas de distribuição e exibição. Ou seja, é preciso racionalizar, apresenta-se a eminência da racionalidade instrumental, da administração em sua técnica para colocar a ideia em ação, captar recursos, integrar pessoas e realizar todas as etapas “entre a ideia na cabeça e o filme acessível aos espectadores”, pensando na ação até a conclusão efetiva de uma obra de arte cinematográfica. Mesmo que se considere um processo dinâmico, fluido, flexível, mantendo valor e importância para a manutenção de mente aberta, a concretização exige

estrutura. Uma questão interessante, também, é a construção da equipe, pois diferentemente de outras artes que podem ser mais centradas em um artista autor, o cinema, em geral, exige a complementariedade de conhecimentos, habilidades e atitudes de diferentes profissionais, pois geralmente é uma construção coletiva, dificilmente um filme é produzido individualmente, por apenas uma pessoa.

E aí, quando a gente foi vendo, a gente foi percebendo que **você tem que se desligar um pouco dessa sua mania de artista, coisa nesse sentido, né? Você não pode só sentar e escrever e colher as coisas, que não é assim que funciona. Você se vê tendo que passar por coisas que você não está preparado e que é isso, é você entender como funciona um contrato, como é que funciona você criar uma empresa, que é normal, como qualquer outra empresa você precisa entender como é que isso funciona. Aí você tem que ir atrás de contador, e você tem que buscar tudo pra fortalecer essa... essa formalização!** Essa burocracia, então, você acaba, no final das contas, no Brasil, sobretudo, acontece isso. (...) **Aqui, o produtor é o cara que vai escrever o projeto, que vai ajudar a escrever o projeto, que vai ter que entender de leis, que vai ter que ler todos os editais, ter que entender essa linguagem de editais. Vai ter que ajudar a produzir, o cara precisa, então, entrar no set de filmagens pra fazer isso também e o cara que escreve, o diretor também vai fazer isso, né?** Todo mundo tem que fazer isso, assim, todo mundo tem que saber como é que essa cadeia funciona. Tem que estar por detrás disso, assim. **Não dá pra se ter o luxo “Sou apenas diretor de cinema”, “Sou apenas roteirista”, “Só faço direção de arte”, não!** Se você não souber, você fica perdido, assim. A gente se não fizesse isso, se não entendesse a importância que é, né? você entender esse processo, que tá além do filme, da tela, que está além de só uma ideia que está na sua cabeça, a gente não estaria fazendo isso que está fazendo agora, assim. A gente não teria feito o que a gente fez. A gente fez, mais ou menos, uns catorze curtas-metragens aqui, né? Em Foz do Iguaçu. Desses catorzes, provavelmente, pelo menos uns dez foram selecionados em alguns festivais (*Maurício – 3 Margens, grifo nosso*)

A percepção de que para a produção cinematográfica independente é preciso ser “multitarefa”, ou seja, é preciso saber escrever, entender de leis, de editais, das etapas de produção, da direção do set de filmagem, da direção de arte, de toda a “cadeia” cinematográfica, ficou bem evidente na pesquisa de campo. Aliás, em diversos momentos da pesquisa observou-se a expressão “entender a cadeia”, no sentido da importância da visão de conjunto da cadeia produtiva cinematográfica. O grupo inclusive atribui a este entendimento da cadeia produtiva e à disposição para lidar com a burocracia como sendo pontos de sustentação da sua existência e da sua capacidade produtiva, pois sem isto, “a gente não teria feito o que a gente fez”, como disse Maurício. Apesar desta estrutura, novas formas organizativas são construídas de forma socialmente compartilhada em co-influências em busca de novos fluxos, possibilidades, oportunidades, demandas e expressões criativas, em um movimento contínuo de *organizando*, em gerundismo.

O trabalho através da internet tem se intensificado no grupo, aumentando a flexibilidade em relação ao tempo e ao espaço de trabalho, também em relação ao grupo e à

forma de trabalhar, já que está mais fácil manter uma rede de contatos com profissionais e parceiros e se comunicar na construção conjunta, por exemplo, de arquivos que ficam disponíveis e facilmente acessíveis no Drive. Em contrapartida, diminuem os encontros presenciais, principalmente na pré-produção. Os encontros presenciais eram mais comuns no início da produtora, e são ditos como “mais orgânicos”, expressão possivelmente utilizada no sentido de ocorrerem mais informalmente, com a energia da presença, da troca de ideias, do olhar e do contato nas relações do trabalho construído de forma coletiva.

Então a gente trabalha online, praticamente, assim... com todo mundo. Vem pra cá, mas trabalha sempre online, tá sempre no Drive as coisas, né? Vai se organizando dessa forma, assim... e acho que a pré-produção, sei lá, é padrão mesmo, assim... pegar fichas, né? Pegar papéis, preencher, tentar seguir ali o que está feito de uma forma pragmática nas fichas de pré-produção. Mais nesse sentido. Porque, pra gente, naquela época era mais orgânico, né? Porque a gente vinha, talvez, de um vício de outros filmes que eu havia feito que eram bem amadores e mais nessa coisa de “Vamos fazer assim?” “Vamos!” “Vamos nos encontrar tal hora?” “Vamos!”. Marcava 9h, chegava meio-dia... [risos] passava doze horas de trabalho seguidos, assim... (*Maurício – 3 Margens*)

Os produtores participaram de cinco edições do Festival Curta Iguaçu, no qual havia uma maratona que propunha escrever, gravar, editar e enviar um filme em três dias, o que era desgastante, mas também de intenso trabalho presencial. Com o passar do tempo e com a ampliação do trabalho através da internet, houve a percepção de “profissionalização”, como diz Maurício, fazendo alusão às necessidades de qualificação, de produtividade, de organização e de maior estrutura. O conjunto relatado é referido como uma transição para um trabalho “menos orgânico”, já que o coletivo passou a ser uma empresa, agora com obrigações legais e necessidade de manutenção e sustentação. Pode-se atrelar este relato com o movimento de formalização da empresa, já que o grupo de amigos e colegas que atuava como um coletivo, passou a constituir pessoa jurídica a partir da fundação da Produtora 3 Margens.

Ao longo dos últimos anos, o grupo foi fazendo contatos, amizades e conseguindo alguns instrumentos de trabalho para se organizar, como por exemplo, modelos e formulários para adaptar à sua realidade e necessidade. Mas, algumas referências ainda são percebidas como necessárias e “obscuras”, secretas, ou de difícil acesso para referência, no sentido da busca por modelos, ou pela visualização da concretude, como é o caso de projetos de filmes aprovados.

Tipo, projeto que foi aprovado, projeto de filme, você não acha isso em nenhum lugar! Tipo, de que maneira foi escrito, qual a maneira ideal de escrever um projeto pra que isso seja aprovado e tal, né? Isso é meio que segredo, sabe? Então a gente está nesse processo também, de desenvolver o nosso modelo (...). A gente está agora com doze editais no MINC. A gente já fez, completou, três, já... estamos indo para o quarto, agora. Então, isso daí a gente só vai saber se deu certo mais pra frente, assim, quando

sair o resultado e tal. Aí vai ficar um pouco pra gente, se a gente está no caminho certo, ou não. Então, a gente está buscando ainda, assim, entender qual é essa metodologia de escrever isso, né? (*Maurício – 3 Margens*)

Enquanto desenvolvem o próprio “modelo” de escrita, em busca de bons resultados na candidatura em editais e na criação de oportunidades de produção, “o que a gente tem feito é acordar cedo e ficar aqui até o máximo que a gente puder, até fechar o lugar, aqui”, diz Maurício. O lugar mencionado é a empresa de audiovisual Vision Art, onde a 3 Margens está fisicamente alocada, empresa esta bem estruturada que atua há mais de quinze anos na região com publicidade, jornalismo, entretenimento e cinema. A Vision Art em parceria com a 3 Margens, tem um núcleo que chama de cinema transfronteiriço. A parceria foi proposta pela 3 Margens em busca de garantir estrutura física de trabalho, como sala, móveis e equipamentos, recepção, segurança, e a internet e o “cafezinho”, que não podem faltar.

Tem uma sala que dá pra fazer reunião, uma sala, relativamente grande, assim, pra isso. Tem geladeira, tem café, tem uma pessoa que vem aqui e limpa o lugar. A gente entra e sai e quando volta tá arrumado. Isso, eu acho, é um valor agregado aí pra esse trabalho, né? a gente precisa de uma lousa branca grande, pelo menos duas, né? pra quando você tiver escrevendo roteiro, série, qualquer coisa assim... é importante pra você conseguir bater claramente e ver aquilo que a gente chama de árvore¹⁰ e tal, né? pra gente saber onde está o incidente, onde está o clímax, onde está a trama da série ou filme, qualquer coisa nesse sentido. Então, isso tem que ser bastante visível, assim. (...) E aí, devagarinho, a gente vai tentar se organizar e colocar outras formas pra gente poder se comunicar visualmente. (*Maurício – 3 Margens*)

Além da estrutura física, foi uma necessidade de mínima estrutura para sustentação financeira, para poderem se sustentar enquanto investem na captação de projetos cinematográficos. “A todo momento você tá tentando fazer parcerias que não dão certo, né? Então quando uma dá certo, entende-se que aquela pague esse tempo ocioso que você também deposita pra tentar conseguir esses outros, né?”, diz Maurício, sobre o tempo de elaboração, de vasão à criatividade e de “colocar no papel”, ou seja, o tempo de desenvolvimento da ideia e de captação visto como “ocioso”, por geralmente não ser remunerado, enquanto a sustentação financeira das pessoas é uma necessidade contínua, o que se torna difícil em um fluxo de trabalho que é sazonal e descontínuo, pelo menos enquanto não há um encadeamento frequente de projetos e de trabalhos.

Outro sentido mencionado justificando a parceria foi a necessidade e expandir o potencial para trabalhos mais complexos e expressivos a partir da soma de forças, de experiência e de recursos. “A gente sabe que se a gente fizesse um projeto de longa-metragem

¹⁰ Referindo-se à representação gráfica visual de um roteiro, em seu eixo principal e suas ramificações.

ou até de curta-metragem, a gente precisaria de mão de obra, precisaria de técnicos com certa experiência pra trabalhar nesse projeto, então, provavelmente, a gente ia ter que recorrer aqui ou outro lugar”, diz Maurício. Muitos editais solicitam histórico de projetos entregues, de experiência, de capacidade técnica da empresa para projetos maiores, o que seria inviável apenas com o “currículo” da 3 Margens, o que é mais um motivo para a parceria. A região, entendida como “fora do eixo” de produção, como diz Felipe, exige ainda mais que os produtores tenham um “currículo” para poder concorrer a editais maiores, demonstrando capacidade de realização.

Antes desta parceria, nos seus primeiros anos de existência, a 3 Margens participou de um coletivo que mantinha um espaço chamado “Esquina Cultural”, o qual convergia esforços de artistas e pequenas empresas da área da cultura para atividades e eventos culturais, na busca por consolidar um espaço de teatro, cineclube, galeria de arte e biblioteca. A “Esquina”, como era chamada, estava sediada em uma casa ampla e bem localizada na região central de Foz do Iguaçu, com aluguel abaixo do praticado no mercado, já que a proprietária apoiava a cultura, mas a casa precisou ser vendida, e a Esquina ficou sem espaço físico e fechou as portas em Janeiro de 2018.

Apesar de toda a necessidade de estrutura para trabalhar e da burocracia percebido como inerente à atividade, em diversos momentos na pesquisa de campo pode-se observar o movimento do fluxo, da criatividade. A exemplo deste movimento, em certa oportunidade, em reunião entre Thiago, brasileiro que trabalha junto com Nicolás, da Argentina, e os produtores da 3 Margens, eles pensavam sobre uma produção em conjunto, onde determinado grupo a ser retratado passaria de “objeto” de filmagem, para co-autor da produção.

Mas a estrutura em si, cara, o que eu queria fazer era aquilo que eu comentei contigo. **É algo que transcendesse a mera narratividade, saca? A mera contação do caso. E aí, a ideia, é por isso eu passei um tempo lendo uns livros de etnografia pra basear aqui o processo, é fazer uma parada meio... um pré-processo bastante etnográfico nessa construção, que vai desaguar em um processo de produção de algo que eu queria que fosse deles também.** Nesse caso, é massa, porque a gente passou pelo Terreiros, que é uma ideia de um projeto piloto muito doido e não sei se estou viajando muito, mas assim, sem conversar com eles diretamente, eu não sei se eu coloco isso aqui agora, mas **eu queria que esse processo culminasse na feitura de um filme por eles mesmos**, que fosse paralelo ao nosso filme. *(Thiago – Puerto Iguazú, em parceria com a 3 Margens)*

Em algumas conversas e observações, foi possível constatar a preocupação de retratar a diversidade cultural com perspectiva etnográfica, no sentido que grupos pudessem ser instrumentalizados para fazerem filmes sobre si mesmos, sem se constituírem como “objetos”

de cinema de alguém “de fora”. Além da parceria descrita acima, ressalto as conversas e a busca dos produtores por um cinema mais autoral e feito com atenção à responsabilidade em relação às comunidades e povos retratados, o que possivelmente advém da uma formação acadêmica criteriosa e reflexiva que os produtores tiveram. As parcerias são constantes, em movimentos de reuniões e encontros informais, algumas vezes marcadas, outras casuais, como em eventos e atividades culturais, sendo que os contatos, as trocas de ideias, as conversas e aproximações levam à formalização de alguns projetos. O trabalho em si se caracteriza pela inconstância, não tem uma rotina estabelecida ou um horário fixo a cumprir, mas os produtores percebem que é preciso responsabilidade e organização para se sair bem e de fato realizar produções.

As pessoas com quem a gente está trabalhando agora não respeitam prazo... falta qualificação, eu estou vendo que falta uma qualificação técnica gigantesca, sabe? essa questão do polo que a gente fala, de trazer curso, ajudaria muito porque as pessoas são completamente perdidas, de não saber fazer... (*Felipe – 3 Margens*)

Há crítica quanto à qualificação e responsabilidade dos profissionais da região. Percebe-se entendimentos e movimentos de organização e desorganização, a organização mais vinculada às atividades de colocar em prática, de realidade instrumental da produção, e a desorganização mais vinculada à ação criativa, à necessidade de ler, pesquisar, trocar ideias, pensar, colocar no papel. Cooper (1976) apresenta a desordem induzida quando o agente se coloca em desorganização e se permite o recomeço e a renovação, o “nada” que faz emergir a criação, o inesperado que pode induzir a desordem e o fluxo criativo. No caso, não parece haver uma desordem intencionalmente induzida, ou uma separação nítida das atividades, mas uma tendência a algumas manifestações no âmbito mais racional no trabalho, e outras mais abertas à criatividade. O *campo aberto* (COOPER, 1976) requer percepção, observação de sinais presentes nas sensações, reconhecendo que o todo vai além do que se observa.

Felipe relata ter um perfil de atuação no sentido de busca por organização e controle, inclusive adotando táticas como prazos antecipados falsos para conseguir a entrega de trabalhos combinados no prazo real. Com visão mais voltada a uma lógica de indústria cultural, já que busca a produtividade, obras comercializáveis e a sustentação financeira da produtora, ele relata desejar trabalhar com profissionais que tenham compromisso em relação aos prazos e os trabalhos combinados. Felipe tem afinidade com as ciências exatas e já cursou parte dos cursos de Administração e Economia, demonstrando algum domínio e desejo para que mais profissionais tivessem facilidade na aplicação do sistema instrumental, com organização, planejamento e gestão em geral. Em alguns momentos, ele critica explicitamente a falta de

“disciplina” das pessoas que trabalham com cinema na região, “é sempre no deadline, no último prazo”, diz.

Eu tenho que ficar dando deadline de mentira, entendeu? Esses dias eu mandei uma vez lá pro menino, o deadline era hoje, né? Cadê o projeto, né? Ele tá lá... aí no final ele “Mano, é deadline mesmo ou você mentiu pra mim só pra me apressar?” eu falei “Cara, não interessa, manda o negócio logo!”. Mandou tudo errado! Ele fez uma legenda pra mim, em inglês, e eu tenho até o dia 20 pra mandar o filme pra Curitiba. **Ele fez a legenda em inglês, eu apliquei ela e falei “Olha, agora você corrige lá...” e aí ele falou “Tá, te mando hoje de madrugada” que é melhor pra ele trabalhar de madrugada... feito, acordei, cadê? Nada, né?** Aí estou mandando aqui... tive que ligar até duas horas, mas ele estava vendo a mensagem desde de manhã. Aí duas horas ele atende como se nada tivesse acontecido... e eu **“Cadê a legenda, cara?” “Ah, acordei atrasado...” mil desculpas!** Eu tive que falar “Olha, nem descreve as desculpas, pode guardar pra você...” e aí “Tá, vai fazer o negócio pra mim ou não vai?” “Não...” “Beleza, eu vou resolver aqui com outra pessoa...” aí ele viu que eu fiquei puto, “Não, vou fazer agora, pera aí!” aí mandou agora. **Mas gera uma canseira na gente, sabe? Fazendo isso, assim... são pessoas que eu estou marcando na listinha que eu não quero trabalhar mais!** (*Felipe – 3 Margens, grifo nosso*)

Apesar das reclamações e do sentimento de cansaço em relação a profissionais que tem dificuldades em cumprir prazos e ter boa qualidade no trabalho, Felipe pensa que “faz parte”, pois não é algo da região mas, sim, segundo ele, o perfil frequente na área de atuação, em diferentes lugares, até mesmo pela expressão criativa e pelo trabalho que acontece sem hora marcada. Felipe cita o exemplo de uma amiga produtora de Florianópolis que já trabalhou na ANCINE, tem carreira consolidada, e que só marca trabalho coletivo depois das 14h, pois faz projetos de madrugada. “Se eu fizesse isso da minha vida, eu ia ter tipo um remorso tremendo! Porque eu sou aquela pessoa que sempre fica se remoendo, se eu deixo alguma coisa de fazer. E, pra ela, tudo bem!”, então Felipe demonstra que entende o fluxo do processo, mas reluta internamente com a própria necessidade de estruturação do tempo. “Pra ela, trabalho é das 14h às 4h da manhã, isso tá normal, ela colocou a vida dela daquele jeito”, diz Felipe. Mas a empresa onde a produtora está atualmente instalada não abre à noite, então os sócios trocam ideias sobre o tema, e chegam à conclusão de que é bom se habituarem ao horário diurno, porque “você vai ter que gravar de manhã” alegando que geralmente os sets de filmagem começam no amanhecer, com a luz natural, então “você tem que botar a sua vida em dia, né?”, diz Felipe.

Maurício conta que já passou dias sem dormir, “meu corpo não aguentava mais... eu lembro que teve um dia... *Ladrão de História*, por exemplo, eu não consegui enviar, porque no final todo mundo foi dormir, eu sou montador também, além de ter dirigido, eu também era o montador, e eu dormi na frente do computador”, afirmando que era um ritmo de trabalho “errado” devido à falta de organização. Neste caso, Maurício considera *certa* a organização que funcione, que ordene, cujo tempo seja planejado e gerenciado. O movimento de alta motivação

sua e do grupo, em relações intensas e buscando superar o desafio de realizar e enviar um filme em pouco tempo são consideradas em um ritmo “errado”, principalmente pelo entendimento de falta de organização. Pode-se supor que o ritmo do fazer artístico seja diferente, não errado, dentro de uma lógica não linear e organizada, mas de uma lógica de criação mas, como estamos inseridos dentro de um sistema de mercado e com valores de racionalidade de tempo e de recursos, almeja-se este padrão de funcionamento e organização também na realização artística. Segundo Ramos (1981), admitindo como legítima a ilimitada intrusão do sistema de mercado na vida humana, a teoria de organização atual não oferece diretrizes para a criação de espaços sociais em que os indivíduos possam participar de relações interpessoais verdadeiramente autogratiificantes. O argumento do autor é apresentado no sentido de reforçar a possibilidade de um olhar organizacional diferenciado, que considere o fluxo e o diferencial da criação artística.

Assim, o sentido e o uso do tempo são mencionados na busca de planejar a viabilidade dos projetos considerando os recursos disponíveis, inclusive o tempo visto como recurso e em relação à capacidade de trabalho das pessoas atuantes em cada projeto. Evitar a procrastinação e saber fazer escolhas viáveis aparecem no conteúdo das falas, em possível conflito entre a *vontade de fazer* e a *viabilidade de fazer*. “Não vamos fazer isso daí porque não vai dar tempo... Dá um desânimo... “Olha, tem essa ideia, vamos...” “Ah, tá!” ou “Não, não vai dar tempo”, e assim Maurício alega que agora, com mais experiência, eles estão mais organizados, e que o fato de eles terem buscado a parceria e “um espaço como este aqui”, se referindo à sala onde a produtora está atuando, é também fruto de um momento mais maduro e da necessidade de se organizar. Pode-se inferir que eles vivem um conflito entre o organizar e o desorganizar, possivelmente sem perceber a fluidez de margens e limites deste processo. O propósito de fazer cinema, e não publicidade, parece ser o elemento de união, no caso, da dupla de trabalho. O *propósito* (COOPER, 1976) é o que une e direciona o sistema no balanço entre estrutura e processo: quanto mais rígido o propósito, mais forte a estrutura e menos fortalecido o processo. Infere-se que este aspecto representa o momento da produtora, em que a estrutura está mais evidente em busca de estabilidade. Em outros momentos de maior instabilidade, a criatividade estava explícita, o que pode ser analisado inclusive pela ideia de criação do Festival 3 Margens em um formato inédito de realização simultânea em três países, e com considerável busca e reconhecimento de apoiadores, a exemplo da UNILA, da Função Cultural, da Fundação Nosso Lar, da Prefeitura de Foz do Iguaçu, da Prefeitura de Puerto Iguazú, do Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones, da Escuela de Bellas Artes da Universidad Nacional Del Este e de empresas e cinemas das três cidades, ou seja, um movimento original e com significativa presença na região. Na perspectiva cooperiana, o propósito no sistema *expressivo* busca no

ambiente meios para cultivar a sua própria variedade de possibilidades, a exemplo dos artistas criativos. “Sua forma organizacional é um `balanço estrutura-processo`; seus propósitos, difusos” (COOPER, 1976, p. 1000). Então surge a questão da relação da estrutura e da disciplina que, ao contrário do que se espera, no sistema expressivo podem diminuir a “produtividade”, restringir o processo, o campo aberto.

Eu estava pensando nisso esses dias... **até onde a gente está à vontade pra deixar a ideia vir ou até onde você, sabe? Tem que colocar ela em um lugar, dentro de um processo de disciplina, assim, sabe?** E acho que agora a gente tá colocando isso à prova, assim... até onde essas ideias podem ser resolvidas, podem ser feitas, dentro desse processo de horário comercial. E eu estava pensando nisso, o que tem me limitado algumas coisas... **é esse processo ou não é esse processo? Ou é uma fase que tem que ter, passar...** uma coisa nesse sentido, assim. Eu sinto que eu era muito mais produtivo do que agora, **agora eu me sinto bem menos produtivo do que eu já fui**, isso há uns dois anos, pelo menos, assim. Em questão de pensamento, assim... eu pensava mais rapidamente, resolvia as coisas mais rapidamente. **Eu sinto que agora, não, que eu estou mais devagar e eu não sei... tudo bem, a gente passa por várias coisas na vida, vários problemas e tal, mas não sei, eu ainda estou nessa avaliação de saber o que é... onde está o problema aí e como resolver esse problema.** (*Maurício – 3 Margens, grifo nosso*)

Observa-se na fala do produtor o dilema entre “deixar a ideia vir a vontade” e “colocar a ideia em um lugar”, ou seja, fazer a ideia entrar em um “processo de disciplina”, dentro de um horário comercial, é possível? Como se movimenta este “lugar”, entre o processo e a estrutura? O que chama a atenção é a percepção do produtor de que houve uma queda na sua produtividade, mas esta poderia estar associada a diversos fatores, não apenas à estrutura da empresa. Os produtores relataram um esforço no sentido de ampliar a organização e a estrutura do trabalho, sentem necessidade disso para crescer e poder pleitear e realizar projetos maiores.

Na organização e realização do Festival 3 Margens, também houve a sensação de falta de organização, e Felipe atribui ao perfil construído das pessoas que atuam na área de cinema na região.

Aqui se deu um modo de trato que o cinema é isso, sabe? Aqui, nesse sentido, que é bem pequeno, né? Nesta pequena comunidade, são as pessoas que estão no nosso entorno, que trabalham junto. Não respeitam horário... a gente tinha uma sala nossa lá e não deu certo... as pessoas não iam, não faziam, não respeitavam os organogramas. No festival foi a mesma coisa, iam quando queriam, faziam o que queriam. (*Felipe – 3 margens*)

O produtor pondera que a questão não é o horário em si, pois o trabalho pode acontecer em qualquer momento e em qualquer lugar, a questão que se apresenta é o “estar

pensando em cinema”, no sentido de comprometimento com o cinema. Pode-se inferir que a principal referência de sentido e significado do grupo é o “respirar cinema”, estar conectado e relacionado cotidianamente com o trabalho e, portanto, comprometido e ligado ao que está acontecendo.

E a minha maior crítica é essa, né? Não é questão nem do horário, eu acho que é a gente tá pensando em cinema. Eu, pelo menos, estou, né? Quando eu estou em casa no meu lazer, jogando uns joguinho, eu estou vendo coisa sobre cinema, que poderia tirar isso como tempo de trabalho também, eu estou lendo edital, eu estou vendo festival, eu estou olhando perfil de amigo, o que eles estão produzindo, eu estou lendo alguma coisa... eu estou escrevendo meu filme. O Terreiros eu nem inscrevi em festival aqui, pra não misturar com o trabalho daqui... inscrever nos festivais é um processo demorado, aí tem mil e uma coisas, né? Então, eu faço isso em casa, mas eu acho que a todo momento eu estou pensando em cinema. (*Felipe – 3 margens*)

Observa-se que a referência do cinema transpassa a noção de trabalho e se mistura à vida e ao lazer, ao mesmo tempo em que há a expectativa de cumprimento de horário e de prazos. Os produtores mencionam uma conexão de pensamento frequente ou constante com o cinema, ao mesmo tempo em que há o horário de trabalho comercial estabelecido ou, pelo menos, desejado, com a sua intermitência característica. Evidencia-se que o horário, ou a estruturação do tempo é mencionada como muito importante em alguns momentos, e menos importante em outros, quando seu valor é diminuído em detrimento ao comprometimento e à “entrega”, ou seja, à realização das atividades.

Aqui, por exemplo, a gente poderia fazer duas horas de almoço, clássica e tal. Das 8h ao meio-dia... **eu almoço em 20 minutos e a gente volta aqui, porque tem que fazer... eu acho que não é nem isso de horário, é questão de comprometimento mesmo.** Entregar o que você está fazendo, entregar. A gente tem alguns projetos que a gente está, de pessoas aqui, e eu falo “Cara, eu queria levar o seu projeto pra TV, pra outros lugares, mas enquanto você não aparecer aqui, a gente reformular ele e você andar com ele, eu não posso do jeito que ele está, ele está ruim e se eu botar a minha mão nele, eu vou assinar de co-produtor do seu projeto... e você não vai querer isso, né?” porque as pessoas misturam um pouco isso, sabe? **Mas eu acho que isso você tem em todo lugar, a questão do geniozinho incompreendido... que faz o que quer e não sei o quê...** (*Felipe – 3 margens, grifo nosso*)

Felipe alegou que há pessoas muito criativas, mas com dificuldade de realização, apresentando dificuldades na relação entre o espaço aberto de ideias e a necessidade de estruturação, da disciplina necessária para fazer a ideia sair da cabeça ou do papel. O produtor menciona as falas de uma amiga produtora, experiente e, segundo ele, reconhecida, que valoriza profissionais de cinema com perfil organizado, “ela fala ‘Ai, eu adoro diretor organizado, que sabe ler uma planilha, que sabe mexer no Excel, porque isso pra mim é uma felicidade’” ou

“Tem que saber mesmo se você é diretor, qualquer coisa que você for, você tem que saber fazer o mínimo... ter o mínimo de organização com o seu tempo”, diz Felipe.

Infere-se que o movimento do organizar/desorganizar, entre o trabalho individual e o coletivo, entre a constância de conexão e as desconexões e intermitências entre trabalho e outras atividades da vida é inerente ao trabalho artístico, especialmente no caso do trabalho coletivo, pois há pessoas com diferentes perfis e formas de atuar que se unem por um tempo para determinado projeto, então se separam e um novo grupo se forma para outro momento do mesmo projeto ou para um novo projeto, ou seja, há uma fluidez que caracteriza o trabalho, pois há uma nova configuração, pode-se dizer uma nova estrutura a cada grupo que se une para determinado trabalho, com profissionais diferentes e que também se relacionam de formas diferentes, em um balanço entre estrutura e processo. Assim, pode-se analisar o intermédio do próprio grupo, ou seja, a instância que não é nem uma coisa nem outra, e nos momentos em que predomina o processo há o campo de tensões e a abertura à sabedoria da inconsciência e do fluxo vital, quando mais intensamente ocorrem os momentos de criação e manifestação do sistema expressivo (COOPER, 1976), do trabalho artístico. Observa-se, assim, a região de fronteira dinâmica entre trabalho individual e coletivo, entre a busca pela criatividade em uma vertente de busca pelo *campo aberto* (COOPER, 1976), em um balanço com a necessidade de atendimento às necessidades burocráticas, técnicas e da disciplina. Parte-se da dicotomia estrutura *versus* processo, a estrutura representando a estabilidade e a conservação, e o processo trazendo mudanças e transformações, mas a dicotomia se dissolve pelo próprio movimento, pois percebe-se momentos de predominância de um ou de outro, mas com estrutura e processo em uma dinâmica conjunta.

Do ponto de vista da organização, ainda, uma questão de significado valioso para os produtores é não ter uma hierarquia, submissão ou uma percepção do que Maurício chama de “representação de verticalidade no seu trabalho”, mas ele menciona a pressão e a necessidade de atender a diferentes atividades, “ao mesmo tempo em que você tem que elaborar um projeto, tem que ter o tempo do processo artístico, você também tem que ter um tempo pra você entender como funcionam as leis e como funciona toda a burocracia de um trabalho”. Os produtores entendem que esta necessidade de organização para dar conta de diferentes atividades acaba levando a um tipo de rotina, e precisa acontecer para que tenham oportunidade de concretizar suas ideias e de trabalhar com cinema, como diz Maurício, “o trabalho, ele acaba sendo o mesmo com recurso ou sem recurso, todos os dias você precisa estar sentando na frente do seu computador trabalhando pra que todos esses projetos ou projetos em potencial estejam preparados pra qualquer edital”.

O trabalho estruturado atualmente no “núcleo criativo”, como chamam, está sendo uma experiência nova, comparada a um emprego com carga horária definida e com escala “fordista” de projetos, como diz Felipe.

A gente tá fazendo isso em 40h semanais mesmo, como se fosse... um emprego, né? então, a gente trabalha, não só, em mais de um projeto, como a gente costumava “Ah, vamos fazer um projeto para tal edital...”, não, hoje a gente trabalha em uma escala mais Fordista de projetos... então... a ideia, depois, é formatar uma cartela de projetos, mais ou menos, dez projetos, entre série, longa, curta e documentário. (*Felipe – 3 Margens*)

Em 2018, o núcleo apresentava uma carteira com 13 projetos, sendo 2 longas de ficção, 1 longa de ficção infantil, 2 documentários longos para televisão, 5 séries televisivas factuais e de ficção e 3 curtas-metragens. O foco atual, segundo Felipe, são os encontros de mercado, já que os editais têm voltado a concentração a grandes produtoras. Em 2018, a produtora obteve o primeiro lugar entre produtoras com menos de 3 anos de internacionalização no MICBR – Mercado das Indústrias Criativas do Brasil.

O MicBR nasceu inspirado em experiências exitosas realizadas em outros países, como o Mercado de Indústrias Criativas Argentinas (MICA) e o Mercado de Indústrias Culturais do Sul (MICSUL). Além de estimular o fortalecimento de um mercado criativo no País, o evento também visa promover a internacionalização da indústria criativa brasileira, por meio da integração com investidores e empreendedores de outros países.(...) Além das rodadas de negócios (em que produtores e compradores ficam frente a frente), também estão incluídos espaços para a troca de contatos profissionais (networking), oportunidades de apresentação de produtos e serviços (pitches), além de atividades de capacitação para empreendedores culturais, como palestras, seminários, oficinas e clínicas de mentoria. Apresentações artístico-comerciais (showcases) de música, artes cênicas, moda e gastronomia fazem parte da programação. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2018)

Pode-se analisar como uma contradição o fato de que o “núcleo criativo” seja um trabalho realizado “em escala fordista”, ou seja, espera-se produtividade, escala e, ao mesmo tempo, criatividade, dentro de uma lógica industrial. Seria a preponderância da racionalidade instrumental na busca por maior estrutura, tecnicidade e aderência à burocracia vigente? Será possível conciliar com o fluxo do trabalho criativo ao longo do tempo? Felipe, que tem conhecimentos de Administração, diz cuidar mais da carga burocrática, “dos editais, documentação, de contratos” e da análise de viabilidade de projetos, “e aí depois a gente formata junto todos os projetos, como a gente está fazendo agora”, fala sobre o trabalho em andamento naquele momento. Felipe alega que além para conseguir um edital de Fundo Setorial é preciso trabalhar e amarrar uma rede de contatos, uma “teia e parcerias”. Maurício desenvolve um

trabalho mais voltado ao corpo do projeto, a “uma escrita mais subjetiva”, e de realizador, como diz.

Com experiência em cinema independente e de baixo orçamento, os produtores pretendem daqui para frente ingressar em projetos maiores e, para isso, estão pensando em como se organizar, como trabalhar com as especificidades da região, usando a fronteira.

A gente vai ter que aprender um modo de trabalhar nosso. Porque a gente não tem referência de modo de trabalho, a gente nunca esteve num set com cem pessoas durante dois meses. Mas eu acho que isso não é ruim porque eu acho que todos os micro lugares tiveram que aprender. Todas essas microrregiões que eu falo, que não são polos de capitais, elas têm seus métodos de fazer e vai mudando de lugar pra lugar e eu acho que vai ser só mais um, assim. **Talvez a gente aprenda a fazer isso de uma maneira efetiva, não sei... e aprenda a usar a fronteira.** Por exemplo, **aluguel de equipamento no Paraguai é bem mais barato, eles têm uma lei que é a Lei da Maquila, que você paga só 1% de imposto para a importação de aluguel de equipamento. Talvez você vai gravar um longa aqui, você pode gravar em uma locação argentina com atores brasileiros porque a comida lá é mais barata e o transporte também. Então, talvez a gente comece a aprender com a nossa região.** (*Felipe – 3 Margens, grifo nosso*)

No trecho acima são apresentadas questões bastante práticas como custos mais baixos de aluguel de equipamentos, de transporte, alimentação, ou sobre a qualificação de profissionais ou beleza e aderência de cenários, por exemplo, conforme as facilidades, potencialidades e recursos de cada país da fronteira. Seriam algumas das facilidades de se estar em uma região trinacional, no caso de produções integradas. Fora do eixo Rio-São Paulo e de algumas capitais, é difícil viver de cinema e por isso muitas vezes os produtores precisam fazer publicidade para levantar dinheiro, enquanto fazem filmes. Neste contexto, é ainda mais difícil ter visibilidade, é preciso abrir espaço de trabalho, e para isso se inscrevem em festivais, participam de laboratórios, investem nas redes de contatos. Pensando no *campo abstrato* de Cooper (1976) como fonte do sentido na experiência humana, desdobrando-se enquanto um arranjo de relações, ou seja, a base do sentido do campo abstrato seria a relação e, nas relações, cada um se tornaria o todo, representaria, um campo de possibilidades que não pode ser diretamente tocado, apenas abordado através da divisão. O todo seria percebido pela sua divisão, e a interação entre as parcialidades é o que transforma e constrói. Se seguirmos este pensamento, para vivenciar o campo abstrato é preciso abraçar as incertezas, suspendendo propósitos. Pensar nos limites, quadros e divisões é pensar na ação que ocorre no meio das coisas, então *organizar* é transformar relações de fronteira, então os indivíduos, os grupos e as organizações podem ser observados no sentido do movimento relacional, dinâmico e da transformação, daí o valor das relações. Pode-se extrapolar o pensamento e buscar fazer esta

análise nas relações no campo cinematográfico da pesquisa, nas conexões que vão sendo construídas e em tudo o que vai acontecendo no meio das coisas. Felipe explica as etapas de trabalho que exigem fortes conexões e relacionamentos, além de confiança e visibilidade no meio, para conseguir recursos, parcerias e co-produções, “é um mecanismo muito complexo”, diz.

Quando você manda um filme pra um festival, o cara vai olhar o seu nome, vai ver quem é você... [risos] isso tudo muda um pouco. Então, às vezes acaba sendo até meio mesquinho, assim, você ter que se submeter a isso. Ter que aparecer de alguma maneira pra trabalhar ou ter espaço, né? Você não é conhecido, não é lembrado e não é reverenciado e tal. Isso mostra, às vezes, **quando você vê o filme de um cara que você gosta muito e que não é muito bom e o cara consegue estar em vários espaços que outras pessoas que fizeram um trabalho melhor do que o dele, naquele momento não estão, porque não é ele, né?** É um desconhecido. Então, às vezes, fazer um filme e mandar para esses espaços é importante. (*Maurício – 3 Margens, grifo nosso*)

Estar presente em eventos, laboratórios, festivais e ter obras conhecidas e reconhecidas acaba fazendo com que o “nome” do produtor seja uma abertura de portas, pois a rede de relacionamentos se expande, os espaços de exibição se abrem, novas frentes de trabalho são possibilitadas. Mas para chegar neste ponto é preciso criar toda esta rede de relacionamentos e fazer trabalhos que chamem a atenção do público e dos profissionais do campo de atuação. Para participar de laboratórios geralmente é preciso ter parte dos recursos do filme captados, e Felipe explica que se “você não tem 20%, mas você tem uma carta de que a gente tem todo o equipamento aqui e isso equivale a 10% do filme. Então a gente vai colocar esses equipamentos e vai colocar a nossa mão-de-obra de produção, que equivale a R\$ 200 mil”, comentando sobre as dificuldades que as pequenas produtoras têm para devolver os recursos do Fundo Setorial, sobre as dificuldades de exibição, e que está ajudando o fato de estarem sendo criados fundos específicos para distribuidoras e canais.

Mas a trajetória é árdua, e muitas vezes vem o pensamento de desistir.

Eu penso muito a longo prazo “Qual é o caminho?” E toda hora eu penso em desistir [risos] eu falo com ele “Pô, essa conta não tá fechando aqui, não vejo saída a longo prazo pra sobreviver aqui”, mas tem outros pequenos mercados que conseguem se ascender, né? Não pequenos mercados, pequenos nichos de produção. (*Felipe – 3 Margens*)

Assim, o chamado Núcleo Criativo da Produtora 3 Margens investe na formação de uma carteira de projetos, buscando concorrer a editais e participando de encontros de mercado, tendo em vista captar recursos para realizações futuras de produção cinematográfica na região

fronteiriça. Felipe alega que o núcleo poderia até ser um projeto público, mantido ou apoiado, por exemplo, pela Itaipu Binacional, o que neste caso constituiria um núcleo público que faria a assessoria e a ponte com os canais e contatos para possibilitar a qualificação, a captação e o desenvolvimento de projetos cinematográficos para a região.

Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras

Um tema que apareceu nos relatos do grupo no sentido de referência recorrente foi a *diversidade cultural*, principalmente diversidade do ponto de vista étnico e de gênero, seja pelas características da região da fronteira, pela justificativa do porquê da falta da diversidade na constituição do próprio grupo, ou pela consciência da importância do tema, no sentido de uma abordagem não-utilitária, vinculado à comunidade, sem a necessidade de “agradar” às massas. A diversidade cultural, consideradas as formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão nos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição de cultura, por diferentes meios e tecnologias (Convenção sobre a promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2007), pode ter no cinema independente um espaço significativo de transmissão e interlocução entre e dentro dos grupos.

A UNILA foi criada como um projeto inovador, através do Projeto de Lei n. 2878/2008, o qual estabelece, entre outros objetivos, “formar recursos humanos com competência para contribuir com o desenvolvimento e integração cultural e econômica latino-americana, fomentando o intercâmbio científico e tecnológico entre as universidades e institutos de pesquisa da região”, ou seja, entre os objetivos da universidade está claramente expressa a contribuição para a integração cultural e econômica e o intercâmbio científico e tecnológico na região, inclusive este é um dos motivos de a universidade estar implantada fisicamente em uma tríplice fronteira, o que favorece os intercâmbios. Cada curso tem suas especificidades e foi pensado dentro deste escopo, o que converge com a expectativa de a universidade tenha projetos que integrem agentes dos diferentes países e participe de forma ativa em movimentos de união e trabalho conjunto, como é o caso do curso de Cinema, que já apoiou iniciativas como o festival 3 Margens e já esteve ligado, a partir de indivíduos do corpo docente e discente, de eventos já apresentados como o *Entre Fronteras* e o filme *Do amor: pequenas coisas* (2015), realizado em co-produção entre os três países. Mas a expectativa é de que o curso, agora com projeto pedagógico atualizado e mais aderente à realidade, cada vez tenha mais projetos para o avanço do cinema na região. Entre os objetivos da UNILA, também consta “caracterizar sua atuação

pela ênfase no intercâmbio acadêmico e na cooperação solidária com os países do Mercosul e com os demais países da América Latina” (PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE CINEMA DA UNILA, 2018, p. 5), o que reforça a ideia do Mercosul pela proximidade física, o que vem ao encontro dos movimentos que já acontecem e provavelmente acontecerão cada vez com maior intensidade, a medida em que o grupo regional que atua com cinema se expande, qualifica e integra.

O seu compromisso transcende reduções particularistas, tendo assim **a pretensão de edificar-se e de ser referência para indicar e induzir caminhos que conduzam ao respeito mútuo e à reciprocidade de expectativas.** Numa sociedade do conhecimento, a universidade precisa **ampliar e fortalecer a sua tradição de referência.** E, só o fará, à medida que conseguir reinventar-se e reconstruir-se à altura das incertezas e inseguranças que marcam nosso tempo. No contexto da América Latina, essa condição sobressai visivelmente tanto em decorrência da história da colonização do continente, como do papel que se reserva ao continente para **o avanço da democracia e da cultura de paz.** (PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE CINEMA DA UNILA, 2018, P. 5, *grifo nosso*)

O Projeto Pedagógico do curso de Cinema da UNILA, chave na formação dos profissionais da região, caracteriza-se pelo compromisso em ser referência para *indicar e induzir caminhos*, ou seja, o curso de Cinema da universidade se apresenta como protagonista na construção de uma história, como referência, epicentro de um movimento a favor da democracia e, o que é bastante ousado, da cultura da paz. A cultura da paz é reforçada pela percepção da interdependência global, em especial a partir da perspectiva socioambiental. Considerando a importância da conscientização, da educação e da prevenção na construção da cultura da paz, o curso de Cinema se apresenta como formador de profissionais que tem oportunidade de conscientização, e como propulsor de atividades, projetos que trabalhem com valores como o respeito mútuo e reciprocidade de expectativas, ou seja, com interação, complementariedade e correspondência do tratamento das expectativas dos diferentes agentes partícipes das suas ações, o que pode estimular o avanço da integração e da promoção da diversidade.

Pensando na diversidade humana, do ponto de vista de gênero, ao abordar os produtores de cinema independente conhecidos na região, sobre as poucas mulheres presentes e a presença expressiva de homens brancos, aparece o movimento de autocrítica quanto à necessidade de maior aproximação e abertura, ao mesmo tempo em que se percebe que as pessoas que se interessam para trabalhar de fato com o cinema independente na tríplice fronteira ainda representam o perfil predominante de homens brancos.

Pois é, é difícil, a gente pensa sempre muito nisso, nessas afinidades e tal. Que, **provavelmente, é esse histórico patriarcal das coisas** e tal. A gente tinha a Ana Luz, que foi da parte da produtora, pode-se dizer que faz parte ainda, né? quem mais... da produtora é isso daí, assim, né? mas a gente sempre tenta fazer a autocrítica e tenta pensar em como inserir, né? essas mulheres e tal, ou até qualquer... **a gente tem que estar aberto pra qualquer tipo de aproximação, assim, independente do gênero. Mas eu não sei se isso é, exatamente, uma visão que a gente não entende enquanto homem, como algo machista e patriarcal, mas o que eu poderia dizer, assim, é que é uma dificuldade grande de encontrar, assim... no curso que a gente teve, no curso de cinema da UNILA, quantas meninas se formaram e quantas estão trabalhando nisso, né? Ou que topam fazer isso, assim... pouquíssimas, então, poucas...** e as que trabalham com isso, não estão aqui, foram embora. Tem a Lílian, tem a Ive, tem a Tainá... são três mulheres que sempre trabalharam com cinema, mas não estão aqui. Uma está em Minas Gerais, uma está em Recife e a outra na Bahia, se não me engano. Não estão aqui, foram pra lá, assim... aí teve outra menina que se formou, a Sheila, que voltou pra São Paulo. A Jéssica, que se formou, é uma menina paraguaia que voltou, está em Assunção. Quem mais... deixa ver se eu lembro... Tem a Carolina... Carolina Gaia, que é do Paraguai também e voltou para o Paraguai. Quem mais... tem uma outra menina... a Líbia, que ela trabalhava muito bem em direção de arte, ela está fazendo mestrado na UNILA, mas também não quis mais se relacionar com o cinema, porque o mestrado tem ocupado bastante tempo dela. *(Maurício – 3 Margens, grifo nosso)*

Pelos relatos e observações, pode-se inferir que, apesar de muitas mulheres se formarem em cinema na UNILA, a maioria busca retornar para seus Estados ou países de origem, talvez almejando atuar ou estar em espaços mais seguros, junto à família ou em locais com mercado de trabalho mais constituído. Ficar na região da tríplice fronteira para trabalhar com cinema parece ainda representar um trabalho árduo, desafiador, de construção, o “abrir picada”, desbravar, o que talvez não seja atrativo para muitas pessoas e, como Maurício relata, há o histórico patriarcal presente, o que pode levar a uma cultura ou expectativa de menor ousadia ou menor propensão ao risco das mulheres no mercado.

A região é um espaço de coexistência entre guaranis, nativos das cidades fronteiriças, estrangeiros, turistas, brasileiros, paraguaios, argentinos, franceses, uruguaios, orientais, ingleses, libaneses, latino-americanos de diversos países e muitos outros, em um total de cerca de 70 etnias identificadas na região. Mesmo com a diversidade étnica, “a gente está no Sul, né? [risos] então, aqui, historicamente, assim, né? a gente sabe que se tende a ter mais pessoas brancas, né? Caucásio e tal do que negros e tal, né?”, diz Maurício, lembrando de apenas um colaborador que atua próximo à equipe que não seria considerado branco.

Eu acho que existe o lance da afinidade e existe também o lance do que é justo socialmente, né? Tipo, quando você pensa, existe uma coisa que é o mérito e existe uma coisa que é justo, né? Então, a gente sabe que, historicamente, algumas coisas não são justas, né? Você achar que... você exigir o mérito de alguém não é compatível com o que é justo, né? Então, às vezes, a gente tem que abdicar disso e ser justo e colocar pessoas que estão em uma posição que historicamente não tiveram condições de estar onde você está e passar pelas facilidades que você tem enquanto homem, enquanto branco, né? *(Maurício – 3 Margens)*

Pelos relatos e observações, infere-se que ainda se faz presente a tendência cultural de não valorização da presença e do mérito feminino no caso estudado. Seja por falta de afinidade, falta de interesse, falta de opções, por diversos motivos, a produção se concentra entre homens, apesar de os produtores manifestarem a vontade de que o grupo represente a sociedade, no sentido de ter a presença da diversidade humana da região. Infere-se que ainda prevalece, pela própria situação inicial de consolidação, os contatos por afinidade, elevando a presença majoritária de homens brancos. “A gente está se organizando ainda enquanto agente cultural, qualquer coisa nesse sentido, né? (...) Agora a gente está em um processo que é de dificuldade mesmo, que é tentar sobreviver e garantir que isso dê certo, né?”, diz Maurício ao afirmar a vontade de ter a representação da diversidade também no grupo.

Os relatos dos produtores demonstram vínculo com o espaço fronteiro, visão e vontade de trabalhar com os temas da fronteira e com as possibilidades e oportunidades da região. “É algo que não é exatamente uma fronteira, né? É um espaço tri-nacional”, diz Felipe.

O vínculo com o espaço, né? com a fronteira, com os projetos nossos, que são projetos de fronteira, né? falam sobre a fronteira, com esse espaço latino. É nisso que a gente aposta, inclusive, todos os nossos projetos têm esse tom local ou quando não tem, por exemplo, esse de Minas, que poderia ser feito por qualquer outra empresa, ele tem um tom de co-produção, a gente quer inserir profissionais argentinos. Então, eu acho, inclusive, que esse é um diferencial, que a gente tem que vender como núcleo, que a gente é um núcleo latino-americano, que produz projetos latinos, que está em um espaço de fronteira propício pra desenvolver esses projetos. (*Felipe – 3 Margens*)

Quando Felipe fala em “vender” o núcleo criativo, diz respeito a apresentar o diferencial da região da tríplice fronteira em sua diversidade, interações e cenários, o que pode atrair e ajudar a captar recursos para os projetos cinematográficos. O Festival 3 Margens foi criado, também, para atrair olhares e chamar atenção para este espaço de fronteira, “à medida em que a gente forma um público, a gente traz realizadores pra cá pra eles olharem o espaço, a gente vai fortalecendo, cada vez mais, esses espaços, né? E a gente como propulsor, aí, né? Muito modestamente, da minha parte, é querer ficar aqui pra ver isso acontecer, né?”, diz Felipe.

Na região, a Argentina é mencionada com frequência como uma referência em cinema. “Eles são formados, aí estão com projetos grandes, tipo, acabaram de gravar uma série na fronteira, aconteceu em Porto Esperança, gravaram uma série televisiva. Já gravam filmes de orçamentos bem mais altos do que a gente pretende”, fala Felipe sobre as produções na

Argentina, e comenta também sobre o fortalecimento do cinema naquele país a partir do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*¹¹, descentralizado de Buenos Aires.

Na região de Encarnación, no estado de Itapúa, no Paraguai, que também é fronteira com a cidade de Posadas, na Argentina, há uma Associação chamada Cinecable¹². Trata-se de uma organização sem fins de lucro que reúne apreciadores de cinema promove o cinema regional, principalmente através do *Festival de Cine al Aire Libre*, evento ao ar livre e que contempla muitas mostras cinematográficas latino-americanas, além de oferecer música ao vivo e de já ter recebido o *Fórum Entre Fronteras*, evento itinerante que surgiu, segundo Rebelatto e Fonseca (2015), com a proposta de articular políticas de produção audiovisual que contemplassem instâncias de formação, promoção e divulgação da produção audiovisual do Litoral Noroeste e Argentino, sul do Brasil e Paraguai. O *Festival Oberá En Cortos*¹³, que já acontece há 18 anos, também já recebeu em sua programação este *Fórum*, que tem participantes da Argentina, do Uruguai, do Paraguai e, do Brasil, participantes do Rio Grande do Sul, do Paraná e de Santa Catarina.

Importante, também, mencionar a importância do FAM – Festival Audiovisual do Mercosul¹⁴, que acontece em Florianópolis, em sua vigésima segunda edição, tendo sido criado para discutir políticas para o desenvolvimento do setor nos países que constituem o bloco. Segundo Felipe, na Argentina há pioneirismo na área de cinema, com locais já mais desenvolvidos, como Buenos Aires, La Plata e Mendoza, e agora estão investindo na região Norte do país e, portanto, devem expandir as oportunidades de trabalho em *Puerto Iguazú* e na região fronteira. Os gradativos avanços que acontecem na Argentina são resultado de uma construção de políticas públicas dos últimos anos, pelos relatos dos produtores. Felipe tem participado e acompanhado as discussões e notícias nos festivais, bem como as movimentações no sentido da construção cinematográfica transfronteira, nos últimos anos. A seguir, comenta sobre o Festival Oberá Em Cortos.

E aí eles vão construindo isso. Então, todas essas políticas públicas que estão acontecendo agora na Argentina, no norte, foram pensadas lá atrás e eles deixaram o festival agora. Ano passado eles pararam de assumir a direção do festival e entregaram o festival pra Universidade. Mas até 15 anos, eles fizeram o festival todo ano. Então,

¹¹ Mais informações em: <http://www.incaa.gov.ar/>

¹² Mais informações em: cinecable.org

¹³ Mais informações em: <http://www.oberaencortos.com.ar/>

¹⁴ Mais informações em: <http://www.famdetodos.com.br>

tudo o que eu estou construindo aqui, eu vou colher lá na frente, eu penso, né? (*Felipe – 3 Margens*)

O Festival agora está sendo conduzido pela Universidade em Encarnación, na Argentina. Felipe comenta, então, sobre um termo de cooperação assinado no evento em Novembro de 2017, quando foi criado o *Selo Entre Fronteras*, facilitando as produções na região.

Sentei com um representante, a gente assinou um termo de cooperação e agente criou um selo, que é o *Entre Fronteras* que seria todas as produções que têm representantes de Argentina, Brasil e Paraguai recebem o selo, tem facilidade de circular nos festivais, incentivo na hora de passar equipamentos aduaneiros, uma série de coisas que a gente tá tentando prover pra que seja interessante fazer co-produções aqui. Mas assim, tá bem no começo... (*Felipe – 3 Margens*)

Felipe explica que o movimento, ainda inicial por parte de produtores dos países, está buscando a validação junto aos agentes públicos, mas é um processo gradativo. Esta iniciativa prática mostra o potencial da região para vir a se tornar um Polo de cinema mas, por vezes, são feitos comentários de dúvida quanto à consolidação desta ideia, ou seja, se o Polo de cinema na fronteira de fato virá a se tornar uma realidade no futuro. Seria uma utopia? “A gente achava que a fronteira ia ser um *hype*¹⁵ também, que as pessoas iam entender esse espaço e aqui poderia ser o novo *hype*, nesse polo, né? Porque a gente tem muitas coisas favoráveis, né?”, diz Maurício, em tom reflexivo, e complementa “sei lá, quando eu penso em polo, conceitualmente, eu penso em uma coisa muito bem resolvida, grande e tal, né? Com o setor público e o privado injetando dinheiro e muita coisa organizada, né?”, e lembra das reuniões da *film commission*, que não seguiram em frente, questão que será discutida na sequência.

A Fundação Cultural de Foz do Iguaçu tem um papel importante nesta discussão. A Lei N° 3645, de 10 de Dezembro de 2009, instituiu o SMC – Sistema Municipal de Cultura de Foz do Iguaçu, apresentando diretrizes para as políticas públicas. Segundo esta lei, competia à FCFI - Fundação Cultural de Foz do Iguaçu formar Comissão constituída por representantes de entidades culturais para acompanhar e apoiar Câmaras Temáticas com vistas à realização de um Fórum Setorial. Em entrevista com Juca Rodrigues, atual diretor presidente da Fundação, o Sistema Nacional de Cultura coloca todos os marcos legais, as conferências de cultura e os conselhos, aprovados e construídos nas conferências, nas pré-conferências e nos fóruns. Foz do Iguaçu tem um conselho municipal de cultura composto por entidades e pelo governo. Sobre a Câmara Setorial do Audiovisual, segundo Juca, “não deslanchou”. “Então, falta, justamente,

¹⁵ A palavra *hype* é utilizada para se referir a algo intenso, interessante, atualizado.

assim... levantar a discussão, chamar os órgãos que podem ter a ver com esse processo. A meu ver, o turismo tem que estar ligado, a cultura tem que estar ligada, esses profissionais do audiovisual têm que ter uma representação”, diz Juca, e afirma que “falta organização”.

Sobre a comissão fílmica, há a expectativa do diretor de que o curso de Cinema da UNILA, que tem um número maior de pessoas discutindo a questão, contribua para que a *film commission* venha a ser retomada e, assim, “aparecer para a sociedade”. Juca Rodrigues alega que a *film commission* “às vezes está abrigada em uma instituição, às vezes em outra”.

Uma *film commission*, ela poderia atrair muitas produções pra cá. E há interesse, há interesse do mundo inteiro em produzir em lugares como Foz do Iguaçu, ela precisa também produzir. Eu sei que ela tinha uma proposta de que, futuramente, parte do que é produzido ficasse aqui, uma comissão e tal, na cidade, mas eu não vi isso ser levado à diante, não foi publicizado e, assim, a gente não consegue. Ora ela está de um lado, ora ela está de outro. Então, a gente pouco ouve falar dela. (...) **A gente tem cinegrafistas bons, tem técnico de áudio bom aqui, tem faculdade de cinema, tem cursos, assim... falta organizar tudo isso.** Aí é o papel que o conselho pelo que eu vejo, né, que o conselho está tentando fazer. Porque a partir da câmara setorial essa discussão vem toda pra cá. **A *film commission* é uma discussão para a câmara setorial.** (Juca Rodrigues – Fundação Cultural, grifo nosso)

O movimento de construção entre artistas, empresas e o poder público é a trajetória almejada mas, para isso, é preciso que haja continuidade de projetos que foram interrompidos, como o caso da comissão fílmica, cujas reuniões não mais ocorreram por falta de possibilidade dos participantes que, mesmo sendo pessoas interessadas, precisavam ir em busca de atividades que trouxessem sustentação financeira imediata. A reativação da Câmara Setorial de Cinema junto à Fundação Cultural de Foz do Iguaçu e a retomada dos trabalhos da Comissão Fílmica, ou *Film Commission*, é um desejo que se manifestou informalmente em diversos momentos da pesquisa e, formalmente, em algumas falas de entrevistados, é uma discussão que circunda diferentes ambientes culturais da região e algo que possivelmente venha a ocorrer a partir de uma maior mobilização das pessoas interessadas, talvez com apoio das Universidades locais.

No ano passado, antes do festival, a gente começou a fazer umas reuniões para reativar uma câmara setorial de audiovisual (...) e aí a gente começou a tentar reativar isso, fazer umas reuniões, pra pensar a política pública aqui. Mas, cara, demorou um bom tempo e nada acontecia, as pessoas não vão e a gente se compromete em fazer as coisas e ninguém faz porque não tem dinheiro envolvido... então ninguém quer ajudar... e aí não tem muita perspectiva, né? (...) Mas você tem que ser muito articulador, e não era o meu momento, né? Eu precisava pagar meu aluguel e outras coisas mais, então optei por trabalhar mesmo na iniciativa privada. (Felipe – 3 Margens)

O trabalho voluntário, sem remuneração, é difícil de ser mantido quando as pessoas estão em momento de vida de buscar recursos para a sobrevivência. Recursos também para atividades como esta, a de estruturar uma comissão fílmica, poderiam ajudar na efetividade da iniciativa.

A participação sustentada em uma Câmara Setorial seria bastante relevante, mas é uma construção de longo prazo e que requer esforços continuados. O trabalho cotidiano de sustentação da produtora é desafiador. Sobre o esforço para seguir em frente nos trabalhos da produtora e na abertura do campo de produção cinematográfica na tríplice fronteira, Maurício complementa, “utopia é pra caminhar mesmo, pra pensar e seguir adiante” e “talvez, esse nosso caminho seja um pouco nessa direção, dessa utopia, né?”, finaliza.

Por hora, além do trabalho na produtora e da organização do Festival 3 Margens, eles fazem um trabalho de formação de público através de mostras e do cineclube. Maurício se inscreveu na Mostra do Filme Livre¹⁶ como exibidor de cineclube, sendo que o grupo que atualmente realiza a mostra capta e recebe filmes e faz uma distribuição para os exibidores de cineclubes inscritos e selecionados.

Então, este ano vai ter de novo, a gente vai pegar as sessões que eles... eles mesmos criam as sessões e distribuem pra quem tem cineclube, então a gente vai trazer pra cá. Aí eu já inscrevi um que é infantil, que é pra uma escola pública e uma que é pro cineclube lá no Sudacas. Então, o tempo todo a gente tá pensando nisso, né? Já trouxe outra coisa infantil, de Curitiba, o tempo todo traz esses filmes pra cá, que são esses filmes que estão à margem, né? são filmes que não passam nos cinemas oficiais, né?
(*Maurício – 3 Margens*)

O Sudacas Bar¹⁷ é um local, no centro de Foz do Iguaçu que, além de um bar, acolhe iniciativas culturais diversas, como o Cineclube, saraus literários, apresentações de artistas itinerantes, convergindo um público eclético e atraindo pessoas dos três países, além de turistas. As iniciativas culturais como o Cineclube, além de serem realizações prazerosas para os produtores, objetivam formar público para o cinema independente, cinema de arte, além do cinema *mainstream*, “então eu acho que esse é o primeiro passo, que é o trabalho de base mesmo, né? Fomentar esse público”, diz Maurício, colocando-se enquanto sujeito realizador.

Então só vai poder ter cinema aqui se a gente conseguir se organizar e o poder público se organizar também. Então, talvez, além da gente sobreviver, a gente tenha que ir pra outra instância que é fazer com que esses caras possam criar editais ou possam dar esse incentivo e ajudar a gente também, né? O cinema é isso, né? O cinema é um misto

¹⁶ Mais informações em: mostradofilmelivre.com

¹⁷ Mais informações em: <https://www.facebook.com/Sudacas-Bar-800002543410382/>

de uma empresa privada, que é a nossa, com pública também, que é a Fundação e a prefeitura. (*Maurício – 3 Margens*)

FIGURA 1 – Imagem do Cineclube Oficina Clandestina



Fonte: foto tirada para a pesquisa (2018).

FIGURA 2 – Imagem do Cineclube Oficina Clandestina



Fonte: foto tirada para a pesquisa (2018).

A Argentina é citada pelos produtores da região como referência devido ao avanço nas políticas públicas em anos passados, por exemplo, com a criação do INCAA que apoia as produções argentinas e, depois, tem preferência para exibição dos filmes nas suas salas, dando acesso a toda a população, como é o caso em *Puerto Iguazú*. Neste caso, foi um movimento de cima para baixo.

Mas Felipe alega que ainda há falta de qualificação na fronteira. Ele afirma que a região tem bons técnicos, mas faltam produtores criativos, aqueles que tem visão de conjunto do projeto e do processo.

A gente está falando aqui hoje e estreou “Chuva na Aldeia dos Mortos” que é um filme que está na *quinzaine* em Cannes, um filme brasileiro, fala sobre os indígenas da Amazônia. Isso é um filme que a gente poderia estar fazendo em Guaíra, que vive uma situação parecida. E a gente tem quem fale sobre isso, tem teóricos muito bons aqui, mas você não tem um roteirista pra fazer um documentário sobre isso. Porque assim, **todo mundo acha que ser intelectual é o cerne do roteiro, mas não é. Saber contar uma história é o cerne do roteiro e isso é uma coisa muito técnica e falta muito na fronteira**, mesmo dos cineastas que estão saindo formados na UNILA, não sabem escrever um roteiro bem. Às vezes tem ideias boas, ele tem uma ideia boa que ele escreveu, mas se eu falar assim “Olha, pega essa ideia aqui, eu preciso desse roteiro pra essa ideia” a pessoa se perde. (*Felipe – 3 Margens, grifo nosso*)

É relatada a diferença entre ter conhecimento intelectual sobre determinado assunto e saber contar uma história. Saber contar uma história é algo necessário ao um bom roteirista, e requer a parte artística da criação, o sistema expressivo. Do ponto de vista das redes de fronteira, a integração de bons profissionais com habilidades em diferentes áreas poderia ajudar na construção de um polo cinematográfico. Felipe fala que a “proliferação de fóruns de co-produção” também tem relação com a falta de bons produtores e bons roteiristas, e da falta que faz a comissão fílmica na região. “A Netflix vai fazer um filme sobre a tríplice fronteira”, comenta, ressaltando que as gravações ocorrerão na Colômbia, e que se tivesse uma *Film Commission*, esta poderia entrar em contato e chamá-los para gravar aqui, o que seria muito mais coerente. “Não tem mercado de trabalho, o que a gente está tentando fazer aqui é criar esse ciclo pra gente continuar e se profissionalizar aqui, porque a gente entende que é uma região propícia a isso, né? Meio que aquela coisa do visionário, sabe?”, e fala de pessoas “grandes” da cidade que em reuniões falaram sobre chamar o Copolla para um evento em Foz, ou de fazer do Festival 3 margens algo grande como o Festival de Gramado mas, até o momento, nada saiu do papel, “então, todas as ideias partem de uma grandiosidade que não sai do papel, né?”, diz.

Recentemente, houve o convite para trabalhar em um longa-metragem paraguaio, uma co-produção, Felipe negou porque a proposta tinha uma remuneração muito baixa e o grupo que fez o convite queria começar a gravar mesmo sem os recursos necessários para o filme, “então eu ia ter que fazer milagre ali ou fazer milagre na assistência de direção que era carregar um filme que deveria ter 150 pessoas com 40”. Mas o filme acabou sendo filmado, conseguiram parcerias, e Felipe se arrependeu de não ter aceito.

O sonho mais próximo, no momento, parece ser o de realizar co-produções entre fronteiras mas, para isso, estão em busca de maior segurança e de recursos.

Tanto é que o nosso foco, que a gente tem que dar aqui, inclusive na produtora, pra ela dar certo financeiramente, para o núcleo dar certo, é que a gente está em um espaço transnacional. E que isso ajuda a gente a ser expert em co-produções ou, pelo menos, ajudaria. Porque se a gente for competir, sem nenhum diferencial, com outras produtoras do país, a gente vai estar em um bolo muito grande. Então, pensar estrategicamente a produtora ou este núcleo aqui ou o espaço nosso, é pensar que a gente tem esse livre trânsito para os outros países e a gente tem esse livre trânsito com a língua, com o trabalhar, o que é mais difícil fazer em outros lugares, né? (*Felipe – 3 Margens*)

O Festival 3 Margens, tendo concluído sua segunda edição, é algo concreto e no qual o grupo tem apostado firme, “a ideia é que o festival seja uma coisa grande”, diz Felipe. O festival, pode-se dizer, nasceu em ideia na Universidade ou a partir de acadêmicos de cinema, nutrido e com várias atividades no Brasil realizadas na sede física da UNILA, apoiado pela instituição, presente de forma significativa nesta construção. A Universidade constitui o ambiente, o espaço e a estrutura que propiciou e ainda propicia o encontro dos integrantes do grupo e, também, destes com professores, projetos, fontes de conhecimento e com outros profissionais de atuação complementar ou correlata, e constitui espaço de amizade, de aprendizado, de referências profissionais, também de busca por afinidades e pela construção das bases profissionais e de experiências conjuntas. Mas este espaço também é percebido de forma crítica, talvez pela expectativa de que a Universidade fosse além do que atinge atualmente do ponto de vista de extensão, de relação com a comunidade e de construção de oportunidades de trabalho. Felipe alega que as ações feitas são “coisas pontuais e que não surtem efeito”, que seria preciso “um núcleo de projetos”, uma “política instaurada”, como aconteceu no caso dos esportes, segundo ele “têm uma política pública no esporte, eles têm um planejamento anual e tal, eu cito muito a galera do esporte porque eu acho que super deu certo aqui, eles criaram uma associação pra isso, pra receber esse dinheiro, essa associação é transparente...”.

Observa-se que a expectativa seria que a Universidade fosse uma referência no sentido de ajudar a construir o campo da produção cinematográfica na região, no caso indo além da formação dos profissionais. Na fala se evidencia a busca por uma Universidade e um curso abrindo espaço de trabalho e criação junto aos pequenos produtores independentes, exercendo um papel mais estruturado e ativo. Referindo-se aos professores e as iniciativas dos produtores independentes locais da tríplice fronteira, Felipe diz que “quando eles não falam nada, eles estão tomando partido de não ajudar”, e prossegue, “você está aqui na fronteira, numa universidade latino-americana que dá aula de cinema e você não está apoiando as produções locais, se você não está lutando por isso, você está sendo neutro”. Os produtores em diferentes momentos abordaram a percepção de falta de compromisso do curso de Cinema com o desenvolvimento da região, além da inexperiência prática de alguns professores com o cinema. Em determinado momento, Felipe manifesta sentir falta de gestão, de administração no curso, “não tem gestão nenhuma, de alguém sentar e pensar todos os projetos...”, ou seja, no sentido de pensar em projetos conjuntos de extensão na relação da universidade com a comunidade, e cita o Cine Latino, projeto de exibição que já vai para o sexto ano, mas que tem sido conduzido por professores de arquitetura e de história, “não tem professor de cinema no projeto de exibição de cinema!”. “A universidade tem um papel regional muito importante! Mais importante do que formar gente”, diz Felipe, que também fala sobre a importância da UNILA ao trazer qualificação técnica e novos olhares para a diversidade, “por exemplo, indígenas, coisas fora do eixo, coisas decoloniais, que são muito interessantes para o cinema, e o cinema está absorvendo isso”.

Mas os produtores falam do receio de a Universidade virar um dormitório, “tipo, a pessoa vem aqui, passa quatro anos se formando e vai embora, não precisa ter envolvimento nenhum”, diz Felipe. Mas o ponto estratégico de fronteira onde a Universidade está implantada incita movimentos de contatos interculturais e de conexão, também para construção de um polo cinematográfico de cinema.

A fronteira tem muito a contar. Eu acho... e a gente tem *Ciudad Del Este*, a segunda maior cidade do Paraguai. A cidade que tem o maior PIB do Paraguai, maior que Assunção. E está começando o movimento de cinema agora. Você tem *Misiones*, que tá colado aqui. Que é o único estado argentino que tem uma divisão de... um instituto de cinema, que a gente tem o INCAA, igual a ANCINE. (*Felipe – 3 Margens*)

O Professor Eduardo Fonseca, da UNILA, coloca que nos primeiros anos havia pouca inserção e alunos da cidade, “tínhamos de *Misiones*, tínhamos de *Ciudad del Este* e tínhamos de uma maneira que é muito motivadora pra gente pensar, principalmente o fato da

gente estar na tríplice fronteira, né?”, com o passar dos anos, o número aumentou, “nós temos um número bastante considerável de alunos da região” diz o professor, “falo opa! que bom que a gente está também já com essa capilaridade de percepção do interesse local, né?”. Eduardo destaca três alunos que participaram da produção de um filme que teve público considerável no Paraguai, *Los Gritos de Mondai*, além de egressos que estão trabalhando em empresas televisivas da região trinacional, e menciona a própria Produtora 3 Margens como um ótimo exemplo de atuação.

Nós temos produtos dos três países... não é falando só do Brasil, né? E nós temos produtos que circulam em festivais, festivais audiovisuais universitários, festivais que estão pensando a estética fílmica, com participação dos nossos alunos em vários lugares do mundo. (...) Agora, quando a gente pensa em um circuito, assim, hegemônico, aí é uma outra história, porque é uma outra lógica. E eu acho que, talvez, é a lógica menos criativa pra gente poder trabalhar, principalmente em pensando em como conformar novos modelos para a produção audiovisual, né? Porque já é uma lógica que está estabelecida e consolidada. (Eduardo Fonseca – UNILA)

O Projeto Pedagógico do curso de Cinema da UNILA (2018) tem abordagem multicultural com menção ao respeito à diversidade cultural. De caráter interdisciplinar, está organizado em três eixos temáticos: 1. Produção e realização de cinema e audiovisuais; 2. Teoria, estética e história do Cinema e dos meios audiovisuais; 3. Interdisciplinar, que coloca o estudante em contato com disciplinas de outros cursos, como Antropologia, Artes Visuais, Ciência Política, Geografia, História, Letras, Música e Sociologia. O curso almeja a inter-relação entre o fazer técnico e a reflexão teórica, com sólida formação cultural. O professor entrevistado mencionou diversos projetos de extensão da universidade, bastante significativos. Além do projeto em escolas, a ser retomado em breve, há um projeto de narrativas em novas tecnologias em parceria com o PTI – Parque Tecnológico de Itaipu, um projeto de acervo de figurinos e peças de cenários, “nós temos máquinas de costura também, que a gente está fazendo parceria com outro projeto de extensão, que são as costureiras aqui da Vila da Cidade Nova e esse é interessante porque atende a comunidade interna e a gente começa a ter um diálogo com a comunidade externa”, diz Eduardo, e segue dando exemplos de diversos projetos de extensão, como cursos de maquiagem, sensibilizações com relação à direção de arte, ambientação sonora, em parceria com o curso de Música, que está fazendo um banco de dados de sons da tríplice fronteira. Considera-se, portanto, que a UNILA traz um substancial aporte do ponto de vista técnico, humano e conceitual que, aos poucos, propicia a construção cinematográfica na região.

E assim são apresentadas ideias sobre o cinema na fronteira, as oportunidades, dificuldades, os aportes, os sonhos e as perspectivas dos pequenos produtores independentes cinematográficos, seguindo-se os com casos estudados da Argentina e do Paraguai.

8.2 ARGENTINA: PUERTO IGUAZÚ

Na margem argentina...

Um produtor de cinema argentino chamado Nicolás, residente em Puerto Iguazú, e um produtor brasileiro chamado Thiago, residente em Foz do Iguaçu participaram da equipe idealizadora e organizadora do primeiro 3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema. Nicolás e Thiago tinham amigos em comum, além de parcerias profissionais com a Produtora 3 Margens e, ao perceberem interesses comuns e afinidade de trabalho decidiram atuar juntos em produções voltadas para a Argentina e região fronteiriça. A dupla atua principalmente em *Puerto Iguazú* e atualmente produz uma série de televisão e a revista de cinema “*LaRaya*”. Os trabalhos ainda são iniciais, as dificuldades, que serão apresentadas na sequência, são muitas, mas eles seguem em frente pela afinidade e pelo elo que acalentam pelo propósito de produzir cinema.

Ambos tem formação na área de cinema e experiência anterior ao seu trabalho conjunto em produção cinematográfica. Graduado em Meios Audiovisuais e Fotografia pela Universidade Nacional de Misiones, atualmente estuda Artes e Tecnologias na Universidade Nacional de Quilmes, Nicolás também atua na coordenação do espaço do INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*¹⁸ em Puerto Iguazú, em uma atividade que busca o fortalecimento de políticas públicas e ações relacionadas ao audiovisual e ao cinema. Dirigiu a série “*Ser Estudiante*”, e a vídeo-poesia “*Sujeto-sujeto*”, obra que foi selecionada no festival de Vídeo Poesia “*VideoBardo 20 años*”, e foi exibida em Buenos Aires e em Marselha, na França. Já publicou no livro de resenhas críticas *Miradas* e trabalha na produção do documentário de televisão “*Amistad*”, do diretor brasileiro Chico Faganello.

Thiago fez parte da graduação em Cinema e Audiovisual na UNA, em Belo Horizonte, concluiu a graduação em Mediação Cultural na UNILA, em Foz do Iguaçu, onde

¹⁸ Mais informações em: <http://www.incaa.gov.ar/>

atualmente é mestrando em Estudos Latino-Americanos. Foi editor da revista “*Disparador: Cinema & Dilema*” em Viçosa, Minas Gerais, realizando entrevistas, críticas, cobertura de festivais, debates, cineclubes e lançamentos. Foi colaborador da *Casa Fora do Eixo*, em Belo Horizonte. No cinema independente, participou da realização de curta-metragens universitários e, recentemente, colaborou na produção do curta documentário intitulado *Terreiros*, da produtora 3 Margens. Como ambos se dedicam a outras atividades, no caso Nicolás ao seu trabalho no INCAA e Thiago ao mestrado, decidiram adiar a formalização da produtora. Além disso, a abertura e manutenção de uma empresa neste momento iria requerer, além de maior tempo de dedicação, investimentos financeiros, devido aos custos envolvidos, então este avanço e formalização é um desejo acalentado para o futuro, em médio prazo.

Em que cenário trabalham estes produtores?

Com inspiração cooperiana, o contexto social é um campo generalizado de energia e ação em movimento contínuo. Considera-se importante caracterizar brevemente este contexto, aqui chamado de “cenário”, ambiente em que atuam os produtores da Argentina e do Paraguai, já que o contexto brasileiro do cinema foi abordado no referencial teórico desta tese.

A Argentina é o segundo maior país da América do Sul em território, localizado entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Atlântico. O país tem tradição em cinematografia, com reconhecimento nacional e internacional, inclusive ganhou por duas vezes o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1985 com *La Historia Oficial* e, em 2010, com o filme *El Secreto de Sus Ojos*¹⁹.

O cinema na Argentina é regulado a partir das disposições da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual nº 26.522²⁰, promulgada em 10 de Outubro de 2009, representando uma mudança significativa para a mídia no país, episódio de disputa que chamou a atenção internacional, já que mexeu diretamente com o monopólio do grupo Clarín, que por sua vez acusava o governo de tentar calar a voz da imprensa crítica. O setor audiovisual passa a ser considerado de interesse público, implementado através de instituições não-governamentais com concessões concedidas, não vendidas ou arrendadas, pelo Estado. A lei distingue mídia

¹⁹ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-171223/curiosidades/>

²⁰ Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

comunitária, mídia privada e serviço público, apresenta medidas de apoio para meios de comunicação de povos indígenas e limita os oligopólios. A lei também impõe o mínimo de setenta por cento de produção nacional.

Um ponto forte para o avanço na produção e exibição do cinema nacional do país na última década foi a atuação do INCAA - *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, onde Nicolás trabalha, no espaço existente em Puerto Iguazú. O Instituto Nacional de Cinematografia da Argentina já existia desde 1968 e foi passando por alterações ao longo dos anos, sendo significativas as mudanças originadas na Lei nº 26.522, de 2009, quando o cinema na Argentina passa a ser bastante impulsionado pelo instituto, chamado INCAA, vinculado ao Ministério da Cultura, Educação, Ciência e Tecnologia, responsável pela promoção e regulação do cinema no país, administrando o fundo de Desenvolvimento Cinematográfico. Os *Espacios INCAA* foram criados em 2004 para não haver dependência em relação aos cinemas comerciais para a exibição e estreias do cinema argentino. Trata-se de um programa que mantém espaços de exibição e de eventos culturais de arte e entretenimento. O INCAA tem cerca de 55 espaços atualmente no país, mantinha dezenas de festivais e cinemas móveis, mas desde 2017 tem diminuído suas atividades e eventos devido aos cortes orçamentários que vem sofrendo.

Especificamente em Misiones, estado em que se localiza a cidade de Puerto Iguazú, há o IAAviM – Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones²¹, órgão ligado ao Ministério da Cultura, Educação, Ciência e Tecnologia, resultado da Lei VI 171 da província, que representa uma conquista da união de produtores, atores e diversos profissionais ligados ao setor audiovisual da região. Sua missão é promover obras audiovisuais como patrimônio cultural, e tem como princípio dar valor à diversidade cultural, às identidades regionais e à liberdade de expressão artística. A busca do Instituto é pela criação e manutenção de uma rede socialmente justa, economicamente sustentável e tecnicamente viável de produção, exibição e circulação audiovisual, com cooperação entre pessoas e grupos dos países da América Latina.

Quem protagoniza esta história?

Nicolás Gómez Portillo, entre cinco irmãos, é filho de um trabalhador do comércio de *Puerto Iguazú*, atualmente desempregado, e de uma dona de casa. A faculdade de Desenho da Província de Missões abriu oferta de formação em Meios Audiovisuais e Fotografia, visando

²¹ <https://iaavim.misiones.gob.ar>

formar profissionais capacitados para a área, a partir da Lei de Serviços de Comunicação e Audiovisual. A Argentina foi “dividia em 9 polos audiovisuais onde se discutia como se levaria em frente a aplicação da lei”, conta Nicolás.

A partir disso, já estava adiantado no curso que fazia e **sempre ia às atividades que a cooperativa realizava** e tínhamos começado o festival dos curtas no ano de 2012. A **produtora tinha um projeto de televisão comunitária missioneira**, ou seja, da província de Missões. (...) Aí fizemos uma primeira prova de transmissão ao vivo, depois **nós em Iguazu com outros amigos realizávamos um festival com povos originários, um festival cultural...** trabalhamos com essas pessoas e fizemos uma transmissão ao vivo daqui, também. (...) a partir disso **vislumbramos um mundo onde poderíamos ser um ator e um participante da comunicação**. E no ano de 2012 eu já estava avançado na carreira de Meios Audiovisuais e Fotografia, e disse que quando terminasse iria estudar isso, e assim que terminei me mudei a Posadas. Igualmente **ia todos os anos ao festival de cinema**, sendo que este vai ser o decimo ou nono ano que vou. *(Nicolás, grifo nosso)*

A fala de Nicolás demonstra um comprometimento desde a sua formação em Meios Audiovisuais, com participação frequente nas atividades, festivais e projetos comunitários. Nicolás começou a trabalhar com cinema enquanto estudava em Posadas, “lá conheci pessoas que trabalhavam em uma produtora comunitária, realizavam cinema comunitário e audiovisual, também trabalhavam de forma cooperativa e dentro da cooperativa tinham uma produtora audiovisual que se chama *La Rastrojera*”, diz. Naquele momento havia uma política de expansão da produção audiovisual na Argentina, contra os grandes monopólios de comunicação, e em Missões já existia um festival de cinema há mais de uma década. Ele gostava de cinema, mas não imaginava que “um filho de um trabalhador pobre de *Puerto Iguazú* pudesse fazer cinema ou produzir conteúdo”.

Realizou uma vídeo-poesia que foi enviada por um professor e amigo para um festival em Buenos Aires, chamado *Video Bardo* e, posteriormente, foi exibido em um festival na França. “Foi ele quem mandou, e me avisou somente quando foi aprovado no festival”, diz Nicolás, expressando alegria pelo fato de o seu vídeo-poesia ter sido exibido em uma praça de Buenos Aires chamada Raymundo Gleyzer.

Raymundo Gleyzer foi um Diretor argentino que desapareceu na ditadura militar. Uma das razões porque eu comecei a estudar audiovisual foi conhecer seus filmes. Assim, isso foi um presente para mim, uma questão de sentido, nada mais. (...) *Terra que Queima* é um **curta metragem documental que gravaram no triângulo das secas no Brasil**, depois *México, a Revolução Congelada*, que é um documentário que gravaram no México. (...) Bem, a questão é que **o filme, de 73 algo assim, na Argentina estreou com a volta da democracia**, em 84, por aí, 83, não me lembro. E no México, foi entorno de 2006/2007, quase que, não sei, 40 anos depois, 30 anos depois. E bem, depois ele fez outros filmes como *Os Traidores*. *(Nicolás)*

A referência e admiração ao diretor de cinema argentino Raymundo Glayzer mostra a afinidade de Nicolás com produções de cunho social e com documentários, apreciador de obras históricas e de maior realismo, “não me agrada a ficção”, diz ele.

Em sua atuação na área de cinema já trabalhou no programa *A escola vai ao cinema*, de alfabetização audiovisual, no qual geralmente os estudantes produzem filmes abordando temas como amizade, companheirismo, tolerância, e em um programa da província de Misiones que se chama *Cinema Jovem Comunitário*, com capacitações para jovens entre 13 e 18 anos, cujos filmes no final foram exibidos em um festival em Posadas. A sua trajetória e a sua fala indicam valorização às oportunidades que tem tido para estudar e trabalhar na área do cinema.

Thiago Augusto Pereira é mineiro, nascido em Betim, cidade industrial próxima a Belo Horizonte. Ao concluir o ensino médio, fez um curso técnico de cinema em Belo Horizonte e, em 2010, fez quase 3 anos de faculdade privada de cinema nesta cidade.

Então eu venho desse cenário, assim, de uma mentalidade mais operária, né? Digamos assim. A minha família toda é metalúrgica, coisa assim. E aí, eu conheci o cinema já na adolescência e já tinha essa paixão, né? Eu era cinéfilo na medida do possível, porque naquela época ainda não havia o uso da internet pra poder ver filme, enfim, era tudo de locadora. (*Thiago*)

Thiago gostava muito da crítica cinematográfica, e começou a trabalhar com isso assim que terminou o curso técnico. “Em 2010 eu fiz um projeto com alguns amigos e a gente criou uma revista e a nossa ideia era cobrir festivais e estreias e discutir sobre produção cinematográfica, principalmente aquilo que a gente via em Minas Gerais”, comenta animado com a experiência que durou dois anos. Mas ele não conseguiu prosseguir os estudos, então decidiu mudar para Foz do Iguaçu atraído pela oportunidade de estudar na UNILA, no curso de Mediação Cultural e Literatura.

Porque já no curso de cinema eu percebi que era muito técnico e a minha vocação, nesse sentido, já que pensava que se era pra fazer universidade que fosse pra investigar certos fenômenos que a prática não me exporia. E aí eu vim aqui pra fazer o curso de Mediação Cultural e Literatura, que eu acho que tem mais a ver, enquanto grande área, **o que me interessa é o cinema.** Que é a **narrativa e que são os processos de encontro das culturas**, né? E aí, eu fiz esse curso, e agora eu estou fazendo o curso de **mestrado em Estudos Latino-Americanos**, também na área de **cinema.** Então, meio que dividindo as duas áreas. **A feitura prática, criativa, de um lado... e a investigação acadêmica do outro, né? (Thiago, grifo nosso)**

Thiago demonstra maior interesse na expressão artística, na escrita, na área criativa do cinema, como ele aborda, e tem buscado unir com a investigação acadêmica, tanto na graduação quanto no mestrado. Ao expressar a vontade de trabalhar com cinema, o produtor exalta o interesse em pesquisa social, especialmente no que se refere aos encontros culturais, o que é bastante propício em uma região de fronteira. O produtor afirma que aproveita as oportunidades que tem para trabalhar e participar das atividades de cinema, inclusive ajudou no Festival 3 Margens, na etapa de pré-curadoria e como coordenador do Júri Estudantil do festival.

Nicolás e Thiago dizem que é difícil encontrar uma identificação para trabalhar em parceria, porque a criação cinematográfica passa por processos muito pessoais. Eles alegam ter encontrado uma boa atuação em conjunto, percebem que tem afinidade e ampliação da criatividade no trabalho, sendo uma conexão rara e que pode gerar boas obras. Seguem os projetos de produção da série de TV e da revista, já mencionados e, também, de um curta-metragem.

Cinema: o propósito

Fazer cinema é um propósito evidente e que permeia a vida dos produtores cotidianamente. “Estou pensando em filmes o tempo todo, quando me levanto, quando vou para a cama e às vezes sonho com isso também. Tudo o que faço, há muitos anos, tudo que faço é produzir cinema, digamos”, diz Nicolás evidenciando o quanto o cinema faz parte da sua vida, e afirma que mesmo antes de estudar já fazia esboços e pensava em roteiros e na produção cinematográfica, “para mim o cinema, a linguagem está o tempo todo presente na minha cabeça, digamos... eu vou lá, porque lá vou tirar alguma coisa, vou ouvir uma história, ou vou observar o tempo todo como as pessoas se relacionam umas com as outras e com outros grupos”. O produtor valoriza muito a criatividade, a autoria, no sentido de criar, não apenas reproduzir. Assim, Nicolás considera que o cinema independente é aquele que tem um tipo de produção e uma estrutura narrativa diferente do cinema industrial, independente das fontes de financiamento, “pra mim cinema independente você pode usar o dinheiro de qualquer pessoa, qualquer financiamento, público, privado, que seja, porque está no modo de produção”, inclusive ele se refere à música, pois prefere assistir a grupos que tenham músicas autorias, não apenas façam cover.

A união dos dois produtores se deu pela necessidade artística de ambos em trabalhar com cinema, querem ser “protagonistas dessa produção de sentido”, como diz Nicolás e, também, pela busca por sustentação financeira, “necessitamos ganhar dinheiro para as contas, para viver e para a produção artística”. Eles entendem que o cinema permite uma atuação política, não no sentido político-partidária, mas uma expressão que constrói a história, pelo corpo e pela câmera.

Thiago diz que já trabalhou com publicidade, “enquanto operário”, e faz a distinção entre a atuação “técnica” no audiovisual, e a atuação na “criação”, quando se escreve um roteiro, por exemplo.

Muita gente faz cinema, na verdade, todo mundo que eu conheço, porque quer passar certas ideias, né? Na pior das hipóteses, a pessoa quer passar certas sensações, enfim... mas eu trabalho, pra mim, **o cinema não faz sentido, enquanto feitura, a menos que ele sirva a um propósito estético identitário ideológico**, né? Não quer dizer panfletário, tem uma diferença, mas ele tem que ter um motivo e ele tem que ter a ver com a pessoa que faz, eu não consigo, por exemplo, fazer algo só como... algo mecânico, nesse sentido. **Eu já trabalhei mecanicamente em outras áreas, mas o cinema, pra mim, não funciona assim. (Thiago grifo nosso)**

Observa-se que o produtor relaciona diretamente o cinema com a questão estética-identitária-ideológica, com a possibilidade de transmitir ideias ou sensações, diferenciado de um trabalho “mecânico”. A distinção entre o trabalho técnico ou mecânico e o trabalho que considera as posições ideológicas foi trazida em algumas falas, mostrando um certo dualismo.

No caso, a criação associada a valores, à racionalidade substantiva e ao sistema expressivo e, a técnica, a exemplo do trabalho de câmera, de som, associada ao trabalho operativo, com vínculo a uma racionalidade instrumental, de cálculo e desempenho, “são habilidades técnicas mesmo, o montador não vai montar o filme a partir do que ele acha que é bom, ele vai operar em direção do que lhe foi solicitado. Nesse caso não tem problema ter pessoas de outras ideologias”, diz Thiago. A preferência é de trabalhar com pessoas que compartilhem valores similares, mas na criação cinematográfica isto seria uma prerrogativa.

Eles alegam que se torna um tema polêmico que gera dúvidas quando alguns trabalhos técnicos são rejeitados pela falta de compatibilidade ideológica, e citam exemplos de produtores que não aceitam trabalhar para políticos com os quais não compactuam. Mas Nicolás diz que “publicidade sim, linguagem publicitária não é meu forte, mas se precisar do dinheiro posso fazer”. Nicolás ressalta, também, que não compactua com ideia de fazer cinema independente, de autor, para ser “cool”, no sentido de fazer cinema um modismo, pois para ele

o trabalho tem um significado bastante atrelado à vida, “para mim não vale, para mim é uma necessidade fazê-lo”.

A exibição também é uma questão diretamente atrelada ao cinema. Nicolás cuida de uma sala de exibição do INCAA, com capacidade para até 109 pessoas, mas que em poucas oportunidades chegou a 80 espectadores, ou na sua lotação completa. “No cinema de arte, no cinema independente, você vai a uma sala comercial e há poucas pessoas, mas não se conta que, geralmente, esses filmes vão para festivais”, diz Nicolás. Ambos expressam a importância do cinema independente no sentido da transformação social, mesmo que não atinja um grande público.

Quando você assiste *Homem Aranha* no shopping as pessoas que foram com você gostaram, mas *cabô*.. Quando cê exhibe um filme independente, o Ni que tá aqui pode falar mais disso, você tá criando uma oportunidade diferente. A relação é diferente. Muito provavelmente haverá uma discussão depois. Então, assim, é um processo diferente de experimentação do mesmo meio. Penso que com 30 pessoas, não tô dizendo que todo mundo quer 30 pessoas, eu gostaria de muito mais pessoas vendo minhas coisas. Mas com 30 pessoas fazendo isso você já tem um processo de experimentação único. E que as 30 pessoas que foram lá, muito provavelmente terão um contato com aquele produto que não teriam num shopping center, mesmo com a qualidade maior, mesmo com a tela maior, porque **o produto independente do audiovisual não é só filme, é mais que isso. Ele é reflexão que tá junto, ele é espaço, ele é interação, ele é a discussão que ele propõe.** Então, nesse sentido, eu fico muito feliz, às vezes, quando a gente tem um filme e 20 pessoas assistem, mas 20 pessoas participam do debate, e o filme vive na memória dessas pessoas, e você escreve um texto depois e mais 20 pessoas, trinta, leem... 20 pessoas passando numa unidade celular, porque vai ter mais 20 pessoas na cidade vizinha, 30-40, né? Se você pensa num festival, por exemplo... os grandes festivais do Brasil têm sala de 1000 pessoas, mas a média é 300 pessoas vendo o filme. É muito pouco. **O *Homem Aranha* que, por semana, tem, sei lá, quantas pessoas assistindo? E, no entanto, o festival tem impacto, pelo menos na minha formação, na formação de quem vai lá, muito maior do que uma exibição do *Homem Aranha*.** Então, assim, eu acho que é relativa essa questão da quantidade. *(Thiago, grifo nosso)*

O exemplo relatado ilustra a argumentação dos produtores, que apresentam uma fala bastante voltada ao sentido social do cinema e à importância do cinema independente como espaço de interação, de discussão e reflexão, que vai além da contagem do número de espectadores, o que remete a Cooper (2001) quando afirma que a sociedade de massa vê o mundo como um movimento de formas ambíguas e passantes, mas que a *arte* seria experimentada marginalmente, com o espectador absorvido pela obra de arte, pelo seu significado e técnica. Thiago ressalta que são experiências diferentes de cinema, “o meio é o mesmo, a técnica pode ser parecida, mas o que o está fazendo é diferente”. O cinema independente não é apenas entretenimento, pois faz o espectador “participar de um processo cultural, que parte de um produto comunitário”.

Os produtores dizem admirar cineastas que conseguem entrar em uma lógica industrial “sem fazer cinema industrial”, e Thiago cita como exemplo o norte-americano Richard Linklater, “ele montou uma produtora na cidade dele, no Texas, ele começou a ganhar muito dinheiro, e o que ele fez com esse dinheiro? Começou a investir mais na produção independente do Texas para estudantes jovens”, ou seja, mesmo que o cineasta atue em Hollywood, é um grande influenciador do cinema independente “porque ele tem esse vínculo identitário com o lugar de que ele vem, com a produção que ele faz”, alegando que mesmo com grande produção, são filmes “independentes”. Thiago, neste momento, fala sobre o filme nacional “Central do Brasil” como um exemplo de obra que apresenta a identidade brasileira, de importante impacto na época em que foi lançado.

A grande tristeza que eu tenho nesse processo é que a gente tá aqui discutindo cinema independente, mas tem pessoas que nem sabem que isso existe. Porque elas são tão imersas numa lógica de consumo que é massivo industrial, que o que a gente faz não chega nelas. Daí é essa a tristeza que eu tenho, né? Por que eu gostaria... Porque no meu caso, né? Eu venho dessa mesma lógica. Eu só consumia filmes massivos industriais. Então assim, dentro desse processo, como é o caso de Central do Brasil, de vez em quando acontecem algumas coisas que te despertam pra uma outra realidade. *(Thiago)*

Falando sobre o cinema e a sua potência de transformação social, Nicolás comenta sobre o trabalho do INCAA, na Argentina, cujas políticas públicas chegam à exibição através do Espaço INCAA, que é um programa do referido instituto. São salas de exibição por toda a Argentina que funcionam a partir de convênios com as prefeituras municipais, e exibem prioritariamente filmes independentes e nacionais. Em Puerto Iguazú há uma sala com 109 lugares e a entrada é gratuita. Em outras cidades, quando cobrados, os ingressos têm preços populares, facilitando o acesso da população, mas mesmo assim a sala rotineiramente não tem muito movimento, atraindo um público predominantemente com perfil de maior escolaridade, com formação universitária.

FIGURA 3 - Entrada do Espaço INCAA – Instituto Nacional de Cine Y Artes Audiovisuales, em Puerto Iguazú/AR



Fonte: foto tirada para a pesquisa (2018).

FIGURA 4 - Fachada do Centro Turístico Cultural de Puerto Iguazú/AR, onde se localiza o Espaço INCAA – Instituto Nacional de Cine Y Artes Audiovisuales



Fonte: foto tirada para a pesquisa (2018).

A organização pela perspectiva processual

O trabalho dos produtores tem como um primeiro desafio a fronteira física entre Brasil e Argentina, a dificuldade de transporte e a imprevisibilidade de tempo para passar na alfândega, o que pode levar muitas horas em períodos de alta temporada turística. Por isso, muito do trabalho é realizado virtualmente, pela internet mas, mesmo assim, há algumas dificuldades de conexão e de recursos financeiros e tecnológicos. Thiago sofreu um acidente em 2017 e passou por problemas que também dificultaram os encontros presenciais e a atuação conjunta.

As filas para atravessar a alfândega e alguns problemas para realizar o trabalho online desanimam, mas Nicolás também menciona as dificuldades com entraves de formalização, documentação e com os orçamentos e com a gestão financeira, o que faz parte do processo de pleitear e conseguir recursos.

Estava dizendo que é, justamente, o desafio, que muita gente deixa de produzir porque não tem o conhecimento burocrático, administrativo. E que é um empecilho muito grande pra isso, assim, a produção do cinema independente ou de qualquer arte independente nesse sentido. Ou, pelo menos, de qualquer projeto a médio prazo. A curto prazo você consegue produzir, mas sem esse tipo de conhecimento você não faz nada a médio prazo. (*Thiago*)

Parece haver a percepção de uma dicotomia no trabalho, “uma sessão de criatividade de roteiro, por exemplo, muito raramente traz elementos da administração” mas, depois, é preciso passar pelo crivo da viabilidade, então, os produtores mais experientes já acabam tendo “um modo lógico, racional, de censura”, afirma Thiago, “não vai fazer um filme que tem um cara voando porque você não vai ter os recursos pra fazer isso”.

Quando eu, por exemplo, escrevo, eu tento ter em mente essas diferenças e tal. O que **eu consigo fazer algo com R\$ 5 mil, caso não venha os R\$ 50 mil que se precisa.** E, geralmente, isso é uma ideia. Você faz uma coisa que tem um custo médio, um orçamento médio no mercado, mas você já faz sabendo que, caso você queira fazer de qualquer jeito, você vai ter que fazer esse filme com 5% do orçamento. (...) **Então, muitas vezes como é o caso de muitas produtoras independentes, eles, simplesmente, não fazem o filme, a menos que saia o dinheiro. Agora, acontece também de as pessoas quererem muito fazer o projeto e aceitar fazer com menos.** (*Thiago, grifo nosso*)

Os ajustes orçamentários e a falta de recursos é frequente na produção independente, no caso do entendimento de produção independente mencionado pelos produtores, inclusive pelas dificuldades em desenvolver projetos, gerir e prestar contas no caso

de editais. Como mencionado, muitas vezes o roteiro já é escrito considerando diferentes possibilidades de recursos. Uma grande dificuldade relatada é conciliar o roteiro e as necessidades para viabilizar a realização, “o diretor, muitas vezes, é produtor de outro filme ou, às vezes, do seu próprio filme e ele tem que estar o tempo inteiro em diálogo com o companheiro que faz a posição do filme”, ou seja, são várias ações desempenhadas e a equipe muitas vezes é pequena, gerindo e negociando a escassez, “são várias negociações que, o tempo inteiro, têm que estar ali”.

Outra questão levantada no que concerne à organização é a adaptação do conteúdo para pleitear editais. “Geralmente o filme que é pago por financiamento público, ele já é pago, então ele não tem vínculo com a bilheteria. Isso é uma coisa interessante de pensar. Você consegue um edital, o edital não vem a partir da quantidade de público que você promete”, diz Thiago, o que é bem diferente no caso de financiamento privado, quando há interesse no público, no marketing, na indústria cultural. O conceito de *indústria cultural* (ADORNO, HORKHEIMER, 1947), vinculado à cultura de massa, traz a questão da industrialização, da previsibilidade e da funcionalidade associadas à arte. Para Adorno (1975), o filme é o exemplo central da indústria cultural, pelas características da sua produção, como a divisão do trabalho e a separação dos trabalhadores dos meios de produção, os procedimentos técnicos requeridos, a introdução de equipamentos, pela valorização da comercialização e da tecnologia, além de não necessariamente requerer esforços intelectuais por parte dos espectadores. Mas no caso do cinema independente este conceito não é tão evidente quando não há prioridade de mercantilização da obra, havendo apenas algumas características de produção, mesmo assim em alguns casos e em intensidades diferentes.

Apesar das dificuldades do trabalho, eles alegam compartilhar grande intercompreensão de ideias e conceitos, e percebem que o trabalho conjunto ajuda na ampliação da criatividade. A questão do horário de trabalho aparece como uma variável importante para a conciliação da dupla de trabalho, “eu sou péssimo em trabalhar de manhã, cedo, então, sou muito fértil nas noites, e o Nico também”, diz Thiago. Mas a força maior para que a organização da dupla esteja viva é a relação de dupla de trabalho que conseguiram estabelecer. “Existe um elemento artístico e ético, também, e um respeito entre nós”, diz Nicolás, que em diversos momentos falou sobre relações de subjugação que observa no mercado de trabalho em geral e da sua vontade de construir relacionamentos de trabalho diferentes deste padrão, ou seja, mais transparentes, horizontais e equânimes.

Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras

O fato de os produtores, um argentino e um brasileiro, atuarem juntos, já mostra a predisposição em relação à integração na fronteira e entre culturas. A diversidade cultural esteve muito presente nas falas e nas observações do trabalho da dupla. Em diversos momentos, foi possível perceber a vontade de atuação coletiva com pessoas diversas e com temáticas abrangendo a diversidade.

Mas, ao questionar o porquê de majoritariamente trabalharem apenas os dois, Thiago alega que tem relação com a forma como se dá o trabalho e a necessidade de “estar a vontade”. Eles comentam que trabalham muitas e muitas horas sem apoio financeiro, por isso precisam ter liberdade entre si, por exemplo, Thiago vai para a casa de Nicolás e ficam trabalhando, e “não é tão facilmente que você consegue isso com uma pessoa do sexo oposto se você já não tem esse tipo de vínculo, né?”, diz Thiago, sobre a dificuldade que seria dizer “vamos lá pra casa, vamos conversar essa noite e vamos ficar toda a semana lá”. Entre os dois, é normal esta comunicação, “vamos conversar? beleza! Vamos lá pra casa, vamos!”, diz Thiago, e além da questão do gênero “você tem que contar com essa unidade de ideia, ideológica”, então precisa haver uma disposição para criar vínculo, para ser amigo, e ter afinidade de pensamento.

Porque não tem como fazer esse trabalho de outro modo partindo de onde partimos. Porque senão não tem como. Então assim, eh... isso impede essa noção de amizade tal qual se espera haver. Em certo nível, assim, eu acho mais complicado, né? Por esses impedimentos. Nem todo mundo está disposto a se se expor a esse nível de contato intenso, fora de sua zona de conforto, com uma pessoa que...enfim, não se sente segura, qualquer seja o motivo. (...) Mas, nesse processo acho importante entender porque que a gente não tem, com a gente, mais gente. (*Thiago*)

Nicolás afirma que após assistir a um filme observa os créditos de produção, “especialmente aqueles que estão na região, há muito poucas mulheres” e, as que tem, geralmente estão na parte da produção de arte. Mas Thiago lembra que no Brasil estão surgindo ações afirmativas que estimulam a diversidade nos trabalhos de produção, a exemplo de editais e do acesso a festivais que exigem participação mínima de mulheres nas produções. Segundo ele, sua formação em Mediação Cultural epistemologicamente ajuda a não ter preconceitos. Em relação aos temas das produções, eles não querem repetir o que consideram um erro, de “ser o meio pelo qual o outro é texto”, de “ir lá e eu ser a bandeira do outro”, ou “o outro depende de mim e vou me fazer necessário para que o outro seja visto”, diz Thiago, concordando com Nicolás sobre preferir não retratar a realidade a partir dessa ótica mas, sim, ajudar as pessoas a

aprenderem a se filmar, vendo-as como “potenciais parceiros e não como potenciais objetos”. “O nosso interesse não está só na produção de produtos audiovisuais, também está nesse diálogo com a mentalidade que é local, com a maturidade desse público, desses espaços”, reforça Thiago, e Nicolás lembra de uma produtora cinematográfica indígena do Rio Grande do Sul, que tem sua própria linguagem.

Nicolás menciona a importância do respeito para abordar questões sociais e culturais no cinema, a exemplo de temas sensíveis como o problema dos territórios dos povos originários.

As comunidades Guarani dos povos originários tem conflitos de terra com uma empresa chamada Arauco, é uma empresa chilena que planta pino, faz a monocultura de pino. Bem, há um território que está em conflito entre a aldeia, a comunidade e a empresa, digamos. Bem, lá estávamos nós, digamos, eu gravei algumas coisas, há uma abordagem mas, você trabalhá-lo como um filme para um produto audiovisual tem que ser muito responsável, por exemplo, e têm certos compromissos, não é só colocar o tripé e gravar com a câmera. (*Nicolás*)

Nicolás lembra quando gravou os *tareferos*, pessoas que colhem a folha verde da erva mate, em Oberá, quando interromperam a estrada em uma greve, queimando pneus. Mas são trabalhos difíceis para mostrar o problema em profundidade, “porque eu quero ser responsável com isso”, diz Nicolás, que quer conhecer o problema ou setor da sociedade que sofre o problema para retratá-lo em um trabalho. Nicolás lembra de quando o Espaço INCAA teve grande público para assistir a um documentário que se chama Raído, sobre a colheita da erva mate em Misiones, “senti que o povo se aproximou porque sente certa empatia”.

Nicolás em suas falas e contatos demonstra ser bastante observador, em especial das relações humanas. Ele diz que a sensibilidade de um número maior de pessoas em relação à arte e ao cinema independente ainda está se construindo na fronteira, “aqui em Iguazú, geralmente, as pessoas que tem sensibilidade com a arte não são daqui de Iguazú, é gente que vem de Buenos Aires, de Córdoba, de outras cidades maiores, onde tiveram acesso a isso”. Ele diz que é este um dos motivos do reduzido público que a sala do INCAA tem, na maioria das sessões, mesmo gratuitas e em local de fácil acesso, já que se localiza no centro da cidade.

O trabalho no Festival 3 Margens e a parceria com Thiago se deram pela vontade de expandir os horizontes e aproveitar o ambiente cultural e social da fronteira, indo além de *Puerto Iguazú*. Mas o comprometimento com a cidade e com o cinema se evidencia em vários projetos e na manutenção da sala de cinema.

Também trabalhamos com **cinema móvel**, com uma caminhonete com tela de cinema que está destinada à Província de Misiones e, bem, essa caminhonete está equipada com projetor, com uma tela, som e tudo, a trazemos aqui e vamos a vários bairros e fazemos as exhibições, digamos. Isso, no princípio, fez com que viesse gente à sala, porque divulgamos o cronograma, **então tinha o clima ideal para divulgar o cinema**. A tarde, eram os filmes que tínhamos aqui, que eu não deixava de passar, e nos finais de semana nos bairros. (...) **Para mim o importante é manter a sala aberta, que a sala esteja aberta e qualquer pessoa de Iguazú saiba que há um cinema, digamos.** (*Nicolás, grifo nosso*)

O movimento de se fazer presente nos bairros através do cinema móvel também gerou um fluxo de ida das pessoas da cidade à sala de cinema, ou seja, é a formação do gosto acontecendo na prática, a partir do movimento que estimula e possibilita o acesso.

Nicolás fez uma apreciação crítica sobre o Festival Três Fronteiras, criado em Buenos Aires para ser realizado em *Puerto Iguazú*, em anos anteriores. O Festival contava com altos investimentos financeiros, trazendo exhibições de filmes com alto padrão de qualidade e tecnologia, comemorações, presença de atores e diretores famosos, os quais circulavam pela cidade por alguns dias. Por outro lado, não havia integração de fato com a comunidade local, tampouco valorização de aspectos ligados à região fronteira ou latino-americana. O questionamento é no sentido de se valorizar o turismo, às vezes em detrimento da comunidade local, que quem vem de outros locais conheça, busque compreender e respeitar a realidade local, “quem somos nós, como nos movimentamos, o que pensamos, nossas idiossincrasias, nossa cultura”, diz Nicolás.

A alusão à valorização da região leva o pensamento ao Festival 3 Margens, do ponto de partida este Festival, ou seja, foi uma iniciativa “das bases” do cinema independente na região, construído de forma integrada e consoante à comunidade da tríplice fronteira, além de ter sido atrator de vários participantes de outras regiões. As autoras inglesas Malik, Chapain e Comunian (2017) identificaram que as práticas de produção fílmica “de baixo para cima”, por pequenos produtores comunitários, podem ter o potencial para criar novas oportunidades de participação a indivíduos e grupos, muitas vezes marginalizados, ampliando o acesso ao conhecimento e a manifestação em espaços criativos, pois as pessoas contam suas histórias e podem assistir a autorepresentação, e os grupos têm novas formas de se organizar, com práticas participativas e co-criação.

A Argentina tem feito movimentos para a formação de técnicos capacitados em audiovisual, seja para que estes profissionais atuem como fotógrafos e com cobertura de aniversários, por exemplo, como profissionais que também sejam capazes de produzir conteúdo, escrever roteiros e desenvolver a criação, ou seja, formando produtores de séries, ficções, documentários. Por isso, é importante que sejam formados “técnicos capacitados, para

que quando chegue uma produção à Província ou quando um diretor da Província tiver uma produção, possa contratar, gerar trabalho”, diz Nicolás, se referindo a pessoas que tenham sensibilidade à arte e vontade de criar. “Pode tirar fotos nos aniversários de quinze anos, do que seja, mas... não pode ser esta a tua aspiração máxima”, e complementa, “nós temos que produzir conteúdo”. Infere-se que estas falas indicam o desejo de Nicolás em ver a expansão de autonomia nas produções locais.

Quando dentro das estruturas públicas, dentro das universidades públicas começam as aberturas de cursos relacionados direta ou indiretamente ao audiovisual e ao cinema, isso faz com que o filho de um operário, por exemplo, chegue até isso um filho de um empregado do comércio, como eu e outros colegas, digamos, e isso já muda o panorama. *(Nicolás)*

Assim, percebe-se a importância do movimento que parte das bases do cinema independente mas, também, da importância das políticas públicas, em um movimento de mão dupla, ou ainda, multidirecional, quando abrem-se novos campos de criação e possibilidades.

A formação acadêmica na área de Cinema e outras áreas correlatas, em especial a relação dos produtores com a universidade, foi tema que se fez presente nas falas sobre a cinematografia na região. A UNILA foi mencionada como instituição significativa para o movimento de cinema independente que está ocorrendo na região, inclusive foi o local de “incubação” e de realização de boa parte das atividades do Festival 3 Margens. Thiago pondera, a partir das experiências acadêmicas anteriores, em outras instituições de ensino superior, que a formação em Cinema poderia ter, além da parte técnica, que é muito importante, maior ênfase na formação da “razão crítica” para o entendimento da “complexidade que transcende o próprio cinema”, “uma noção de política mínima, uma noção de discurso ideológico”, diz. Mas ressalta que a UNILA se diferencia, na sua opinião, ao propor muita reflexão ao longo do curso.

O que eu acho que a escola de cinema faz é criar uma mão-de-obra qualificada e, idealmente, **peças que pensam a linguagem cinematográfica enquanto linguagem, né? Não só enquanto produto que possa ser vendido.** Por isso que eu falo que, às vezes, é melhor a pessoa nem ter feito escola de cinema, às vezes, porque a sensibilidade, pra mim, me parece mais importante do que a técnica. Até porque **um cara muito sensível no cinema contrata uma equipe que tem a técnica e faz um filme excelente,** às vezes, ganha prêmio, né? Então, eu acho que o equilíbrio está nisso, assim, **dosar a sensibilidade com a técnica.** *(Thiago, grifo nosso)*

Novamente se apresenta a visão do cinema além de um produto, mas como uma linguagem, uma forma de comunicação que requer sensibilidade, ou seja, um profissional que tenha esta sensibilidade, presume-se que também tenha conteúdo e saiba contar uma história,

atuando junto a uma boa equipe técnica pode produzir algo significativo e de qualidade. Thiago defende o balanço ou a “dosagem” entre técnica e o que eles chamam de “sensibilidade”, o que pode ser interpretado como uma alusão no sentido da integração das razões instrumental e substantiva, ou dos sistemas instrumental e expressivo.

8.3 PARAGUAI: *BLACK DOOR STUDIOS*

Na margem paraguaia...

Um adolescente chamado Marcos, muito interessado em arte e tecnologia, migrou com a família para o Canadá. Marcos realizou diversos trabalhos destinados a imigrantes, como limpeza de escritórios mas, logo dominou o idioma e começou a buscar qualificações de forma autodidata, aproveitando a internet, naquilo que mais o interessava: produção de som e imagem. A partir das possibilidades tecnológicas e de cursos de educação a distância ofertados por universidades renomadas, a exemplo da Universidade da Pennsylvania, do Instituto Californiano de Artes e da Universidade Emory, Marcos sentiu que tinha atingido um domínio suficiente no campo da produção de som e imagem e fundou a produtora Black Door Studios, em 2006, com foco inicial na produção musical.

Expandindo a importância da tecnologia nesta história, Marcos e a também paraguaia Harumi se conheceram virtualmente, através de contatos pela internet, por volta de 2011, quando ele ainda residia no Canadá, e ela no Paraguai. Marcos viveu no total por 12 anos no Canadá, onde também iniciou trabalhos como crítico de cinema, de música e de videogames. Voltou a residir e trabalhar no Paraguai em 2015, seguindo os trabalhos e estabelecendo a produtora, agora no seu país de origem. Marcos e Harumi se casaram em Novembro de 2018. Atualmente, o casal reside em Colonia Yguazu, próxima a Ciudad del Este. Os trabalhos da produtora combinam conhecimentos nos campos de música, vídeo, desenho gráfico e desenvolvimento de web. Além de filmes independentes, Marcos atua com publicidade para pequenas e médias empresas e universidades do Paraguai, produzindo vídeos institucionais, folhetos, websites e outros materiais. A *Black Door Studios* é uma produtora legalizada, de um único proprietário, mas que atua com a colaboração prestimosa de sua companheira, Harumi, e junto a uma grande teia de profissionais *freelances* com diferentes especialidades e que trocam ideias e fazem parcerias. Harumi tem como principal atividade, atualmente, a produção de bolos

e doces elaborados para festas e ocasiões especiais. Como o casal montou o escritório e a cozinha profissional em casa, contam com ajuda mútua, a qual geralmente se dá através da fotografia e divulgação que Marcos faz dos confeitos de Harumi, e da ajuda dela na discussão de ideias, na escrita e revisão de trabalhos de Marcos.

O destaque dos trabalhos fica por conta do filme *Kurusu Serapio*²², que aborda uma crença da cultura local. O filme foi selecionado e apresentado no Festival 3 Margens em Foz do Iguaçu (2017), no Festival Internacional de Cine, Arte y Cultura²³, realizado em Asunción-PY (2016), no Festival Regional Guácaras na Argentina²⁴ (2016), no Festival de Cortometrajes Sombras - Procer Latino - PY²⁵ (2016), e foi selecionado para Festival de Cortometrajes MABO, de Porto Rico²⁶. O curta metragem paraguaio também foi aceito em uma plataforma especializada em cinema independente, a *Cinistream*²⁷. Está sendo elaborada uma versão em revista em quadrinhos de *Kurusu Serapio* com a colaboração de uma ilustradora mexicana. A versão em quadrinhos será o prelúdio para um novo curta-metragem e, na sequência, será produzido um videogame, projeto este concebido para ser uma trilogia. O produtor, em colaboração com outros profissionais *freelancers*, também está desenvolvendo um videogame intitulado *Kuatia*, para o sistema Android e, com a colaboração de uma ilustradora argentina, está produzindo um curta metragem com enfoque social, abordando a discussão sobre a igualdade de oportunidades.

Em que cenário atua a produtora Black Door Studios?

O Paraguai é um país pequeno, bilíngue (guarani e castelhano), com quase seis milhões de habitantes, os quais vivem principalmente em áreas rurais. Segundo Gamarra

²² Informações e trailer do filme em:

<http://www.paraguay.com/espectaculos/-kurusu-serapio-promete-terror-en-cortos-minutos-145715>

Filme disponível em:

<https://vimeo.com/ondemand/chunksofhorror>

<https://www.amazon.com/gp/video/detail/Chunks-of-Horror/B07MFX8QHP/>

<https://www.screambox.com/video/4672102/chunks-of-horror-ep7--kurusu-serapio>

²³ Mais informações em: <http://cinefestpy.org/>

²⁴ Mais informações em: <https://www.facebook.com/Guacaras/>

²⁵ Mais informações em: <https://www.facebook.com/festivalsombras/>

²⁶ Mais informações em: <https://www.facebook.com/events/232258157447358/>

²⁷ Mais informações em: <https://www.facebook.com/CINISTREAM/> e em Cinistream.com

(2011), o escritor Augusto Roa Bastos denominou o Paraguai como “uma ilha rodeada de terra”, considerando características como a introversão sociológica e cultural.

O país não tem tradição cinematográfica. Os primeiros registros de filmagens no Paraguai datam de 1905, sendo que a primeira projeção ocorreu em 1900. Os argentinos Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera realizam as primeiras filmagens de Assunção e do interior do país, filmaram as Missões Jesuíticas, as Cataratas do Iguaçu e de Guaira, estas últimas desaparecidas devido à construção de Itaipu. Na década de 1920 chegaram ao Paraguai cinegrafistas de diversas nacionalidades atraídos principalmente pela geografia e pelas etnias da região. O primeiro longa-metragem foi o documentário intitulado *Alma paraguaya*, de Hipólito Carron e Guillermo Quell, lançado em 1925. A guerra civil de 1947 levou ao êxodo de produtores e artistas para a Argentina, os quais contribuíram para o período criativo dos anos 60 do cinema argentino e iniciaram co-produções paraguaio-argentinas. O período da ditadura militar reprimiu a liberdade de expressão, inibindo o cinema crítico ou iniciativas de cinema comunitário. A construção da hidroelétrica de Itaipu juntamente com o Brasil, na década de 70, permitiu recursos para projetos cinematográficos mais ambiciosos, a exemplo do documentário *Cómo se construye una nación* (1980), sobre a indústria e o comércio do Paraguai, e *Cerro Corá* (1978) sobre o Marechal Solano López e o seu trágico fim na Guerra da Tríplice Aliança. Nos anos 80, Gregorio López Grenno e Hugo Gamarra realizam documentários sobre aspectos da cultura paraguaia (GAMARRA, 2011).

Gamarra (2011) afirma que a população do Paraguai viveu mais de três décadas sem construir e explorar a sua própria imagem e a sua própria narrativa, e que na estagnação da educação e das expressões simbólicas ficaram quase inviáveis as iniciativas de criação artística e cultural. Nos anos oitenta, e com o fim da ditadura, o vídeo ocupou protagonismo e facilitou o surgimento de produções cinematográficas, o que tem ocorrido novamente nos últimos anos, com a tecnologia digital. Nos anos 90, começou a ser promovido o Festival Internacional de Cinema em Assunção e aumentaram as produções independentes de minisséries, séries, documentários e curtas de ficção. Vale ressaltar que as únicas salas de cinema que operavam regularmente no interior do Paraguai até 2011 estavam em Ciudad del Este, na tríplice fronteira.

O Paraguai tem participado da RECAM - Reunião Especializada das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul e o cinema paraguaio tem avançado nos últimos anos, em especial a partir de Junho de 2018, com a promulgação da *Lei de Promoção ao*

*Audiovisual*²⁸, chamada pelos produtores como “lei do cinema”. A Lei Paraguai nº 6.106 estabelece o INAP – Instituto Nacional Paraguayo de Audiovisual, vinculado à Secretaria Nacional de Cultura, para o qual haverá destinação de impostos e uso de recursos orçamentários do tesouro a partir de 2019 e prevê a criação do FONAP - Fundo Nacional do Audiovisual do Paraguai. O movimento também reforça o Conselho Nacional do Audiovisual, inclusive com vagas para atores e atrizes do país terem representação.

A Lei pretende estimular a indústria do cinema no país a partir de uma instituição, no caso, o INAP, que administre recursos e desenvolva políticas para o setor, promovendo toda a “cadeia de valor”. Observa-se fortemente um cenário de estímulo ao setor com a lógica da indústria cultural, pois além de Coronel (2018), notícias recentes²⁹ abordam a importância da referida lei para a geração de emprego e renda, para o desenvolvimento do mercado e para que o Paraguai esteja inserido no cenário internacional da cinematografia. Segundo Coronel (2018), foram mais de dez anos de espera pela "Lei do Cinema", um marco legal que serve de suporte a uma indústria quase inexistente, mas em crescimento. A lei é mencionada de grande valor social e político em busca da integração, da diversidade cultural e até do patriotismo, além de estimular geração de empregos diretos e indiretos na área cultural e artística, e o desenvolvimento educacional em áreas de comunicação. A lei foi construída com base em leis de outros países, mas adaptada às necessidades próprias, já que o Paraguai até então é o país com a menor porcentagem de público de cinema da América Latina.

No cenário internacional, almeja-se reconhecimento futuro em festivais como Cannes e Veneza. Richard Careaga, diretor de fotografia de filmes como *7 Cajas* e *Los Buscadores*, diz que a lei foi pensada de forma a minimizar a burocracia e estimular a transparência, e sustenta que a promulgação representa "um antes e um depois na história do cinema paraguaio"; há a expectativa de investimentos em qualificação e intercâmbios de profissionais para que o Paraguai se consolide na cinematografia. (CORONEL, 2018).

Segundo Coronel (2018) o produtor Osvaldo Ortiz Faiman espera que o mercado paraguaio se torne um centro de conquistas na região, sendo que a prioridade seria atrair

²⁸ <https://www.ultimahora.com/ejecutivo-promulga-la-ley-cine-n1304432.html>

²⁹ A exemplo de:

<https://www.ultimahora.com/ejecutivo-promulga-la-ley-cine-n1304432.html>

<https://www.ultimahora.com/ley-cine-diputados-aprueban-proyecto-modificaciones-n1142364.html>

<https://www.nodalcultura.am/2018/07/se-promulgo-la-ley-de-cine-en-paraguay/>

https://www.lanacion.com.py/espectaculo_edicionimpresa/2019/01/16/hacer-una-pelicula-en-paraguay-requiere-cierta-locura/

profissionais de fora para filmar o Paraguai, o que seria barato, com baixa carga tributária e traria fundos para o instituto, que poderia cobrar pelos serviços prestados e retroalimentar a cadeia já funcionando. O cineasta Marcelo Martinessi, vencedor do Urso de Prata no Festival de Berlim, comemora que o Estado amplie sua capacidade de refletir, crescer, ver e mostrar o mundo através do cinema e sente a promulgação da lei como um reconhecimento para toda uma geração que está ansiosa por suas histórias chegarem ao cinema, e cita a geração anterior de grandes cineastas que trabalhou em ambiente precário, como Carlos Saguier, com *El Pueblo*, em 1969, e Hugo Gamarra, que faz um magnífico festival de cinema há 26 anos.

Quem protagoniza esta história?

Em seu perfil no Facebook ele destaca: *Me gusta perseguir sueños*. Marcos Codas viveu com a sua família paraguaia no Canadá por 12 anos, então domina 3 idiomas: espanhol e guarani, advindos da comunicação junto à família e à comunidade paraguaia, e o inglês a partir de sua experiência no exterior. Desde o início da sua trajetória profissional já demonstrava interesse por arte e tecnologia, além de facilidade para relações de trabalho coletivo através de redes de contatos internacionais, atuando de forma colaborativa com profissionais residentes em diferentes países.

Eu tinha 17 anos e estudava de manhã e às noites trabalhava limpando escritórios porque tínhamos que enviar dinheiro para meu irmão estudar medicina aqui no Paraguai então trabalhávamos todos juntos para poder mandar o dinheiro e depois eu ficava assistindo vídeos em internet e organizava coisas como fazer canções com os amigos. E assim começou, mas já em 2006 fiz meu primeiro lançamento oficial com a minha banda de Metal que **desde o princípio tinha colaboração internacional, as vozes gravadas no Paraguai, a parte instrumental gravada no Canadá.** (Marcos, grifo nosso)

Na sua trajetória, percebe-se a relação direta entre arte e tecnologia e, desde o princípio, a presença das relações internacionais, de um movimento de criação e participação em redes de profissionais atuando em projetos conjuntos, como é o exemplo da música feita com vozes gravadas no Paraguai com a parte instrumental gravada no Canadá. A sociologia da arte weberiana (WEBER, 1995) traz uma abordagem sobre a técnica que altera o sujeito e o fazer da arte, ou seja, sujeito e arte são alterados pela técnica e a alteram, discussão que traz a visão da técnica como mediadora do querer artístico. Em relação à mediação da técnica na produção cinematográfica, o fazer artístico busca as possibilidades técnicas, e as possibilidades

técnicas convidam a transformações e a novos “fazeres” artísticos, o que no caso se manifesta no meio de produção. No caso de Marcos, pode-se inferir que a arte e seus interesses como artista, tanto em relação à música, quanto em relação ao cinema, tem se desenvolvido atrelados às transformações da técnica ao longo dos últimos anos, assim como a técnica se desenvolve a partir do querer artístico. Os estudos sobre o dispositivo cinematográfico levam à visão de coexistência e mediação entre técnica e arte na estratégia narrativa, possibilitando novas formas de produção de sentido e maior expressão da diversidade na produção cinematográfica, a exemplo do cinema independente (ODERICH, 2018). O produtor tinha muitas ideias, mas começou a trabalhar especificamente na área do audiovisual em 2006, no Canadá, a partir de autodidatismo e de se dispor a experiências, fazendo música com vizinhos e amigos, “comprava um microfone e pedia para gravar uma canção com eles”, conta.

Marcos foi aceito em uma universidade no Canadá, mas a família não tinha recursos para bancar os seus estudos, pois o custo da educação superior para imigrantes é muito alto, segundo relata o produtor. Na busca por conhecimento, ele buscou alternativas em aulas a distância e, assim, realizou diversos cursos, ofertados principalmente por universidades dos Estados Unidos, “pode se dizer que eu mesmo fiz meu próprio currículo”. Marcos foi se qualificando ao longo do tempo, a medida em que sentia necessidade ou vontade de aprender algo, buscava um curso a distância, tendo chegado a “15 ou 16 certificados de instituições internacionais, mas de coisas que não tem muita relação: programação, produção de som, história do cinema - essa aula foi espetacular - e coisas do estilo”. Recentemente, fez um curso de criação de videogames, “é uma questão autodidata, mas com o apoio de instituições”, diz ele.

Nos últimos anos, Marcos tem cursado presencialmente a graduação em Engenharia em Marketing e Publicidade na Universidade Americana, instituição sediada no Paraguai. A formação em Audiovisual só está disponível em instituições de *Assunción*, por isso ficaria inviável, então ele buscou o curso mais aproximado disponível nas redondezas. Ele deseja obter o diploma universitário, mas sem pressa, já que tem clientela e trabalho estabilizado, não tendo necessidade formal ou imediata de diploma. “Estou buscando para complementar minha certificação e para poder dizer que tenho a formação, porque para algumas pessoas isso é mais importante que a trajetória de trabalho ou a capacidade profissional”, diz ele. Além disso, em alguns momentos, Marcos demonstra pensar no futuro e, neste sentido, considera que ter um diploma universitário ajudaria a abrir portas, “gosto de sempre pensar 3 ou 4 passos à frente, e até já comecei a olhar onde poderia fazer um mestrado em políticas sociais para as artes”. Neste momento da entrevista, planejando o futuro, o produtor discorre sobre a sua vontade de

trabalhar mais com arte de cunho social, por isso o interesse em se qualificar em políticas sociais.

Marcos fundou a *Black Door Studios* em 2006, no Canadá, com atuação predominante em produções musicais, tanto no estúdio que montou em sua casa, quanto com produções e shows externos, “a culminação foi ter feito som ao vivo para um ganhador do Grammy que é do Centro Nacional de Música de Calgary”, fala demonstrando muito interesse pela música, desenvolveu alguns sistemas e quer novos olhares para a musicalização, “quero trabalhar com os indígenas do Paraguai”, diz.

Harumi Martinez formou-se em Direito pela Universidad Catolica Nuestra Senora de Asunción, unidade de Ciudad Del Este, em 2012. Aluna brilhante, recebeu medalha de ouro como a melhor egressa de toda a universidade em sua graduação. Mesmo com o destaque nos estudos da carreira de Direito, optou por se qualificar em *pastelería* e seguir o que mais gosta de fazer, preparar e decorar doces elaborados para festas e ocasiões especiais. Como tem facilidade na escrita e argumentação, também pela sua formação em Direito, espontaneamente acaba contribuindo e revisando os trabalhos da produtora. “Ela escreveu comigo *Kurusu Serapio* e valorizo muito a sua opinião, às vezes tenho trabalhos grandes eu não os envio até ela me dizer que está bom”, diz Marcos, comentando sobre a criatividade e escrita apurada da companheira. Harumi é citada nos créditos do filme como co-escritora, inclusive no IMDb – Internet Movie Database³⁰, base de dados mundial de filmes. “Ela deu uma ajuda incalculável para desenvolver a personagem Leila”, ajudando na escrita de diálogos e cenas completas, segundo Marcos.

Marcos e Harumi tem algumas dificuldades para trabalhar em casa, principalmente devido a inevitáveis interrupções, mas gostam da liberdade que sentem para fazer escolhas sobre o trabalho, para organizar a rotina da casa e escolher como estruturar o próprio tempo.

Assim, mesmo que Harumi não participe formalmente como sócia da produtora, é protagonista devido à parceria e colaboração direta e cotidiana junto ao companheiro Marcos, nos últimos anos, inclusive contribuindo valorosamente com o roteiro do curta-metragem *Kurusu Serapio*, “ela tinha uma ideia diferente para o final do curta metragem e até hoje disse ‘minha ideia teria sido melhor’”, conta.

³⁰ <https://m.imdb.com/title/tt9162658/>

FIGURA 5 – Cecília Oderich (ao centro) com Marcos Codas e Harumi Martinez/PY



Fonte: foto tirada para a pesquisa (2018).

Cinema: o propósito

Ao refletir sobre a história da produção cinematográfica na região fronteiriça na margem paraguaia, pode-se supor que o produtor seja um dos precursores do cinema na região, considerando os poucos filmes realizados e o fato de Marcos ter sido convidado como conferencista para o *Encuentro Creadores del Futuro 2018*³¹, em Ciudad Del Este, compartilhando a sua experiência em um evento destinado à capacitação e ao intercâmbio entre estudantes e profissionais de carreiras em áreas criativas na região do Alto Paraná-Paraguai.

Para o produtor, o cinema no Paraguai é independente, “devemos levar em consideração nosso marco cultural e nossa história como país, saímos relativamente faz pouco de uma ditadura bastante opressora a respeito da liberdade de expressão e não tínhamos absolutamente incentivos para a representação da cultura paraguaia”, afirma, reforçando que “é preciso levar em consideração todo esse fator socioeconômico e sociocultural do

³¹ <https://www.facebook.com/creadoresdelfuturocde>

desenvolvimento do cinema no Paraguai para poder emitir um julgamento sobre o que é cinema independente e não independente”. Marcos ressalta “aqui, todo cinema é independente porque não temos uma produção de milhões de guaranis. Há pouco se realizou o primeiro filme de 1 milhão de dólares, o que é muito pouco para um longa-metragem”, no caso, atribuindo ao cinema independente a acepção relacionada ao baixo orçamento.

Demonstrando alegria, o produtor diz “estamos dando passos agigantados para o pouco tempo que estamos fazendo cinema livre desde o fim da ditadura, e acredito que em boa parte seja pelo acesso à informação que temos, assim como a conexão com os países vizinhos”. Para o produtor, o trabalho com cinema está diretamente relacionado às novas possibilidades de tecnologia da informação, “eu acho que nesse sentido a descentralização do acesso ao trabalho e do acesso à informação é a chave para trabalhar de forma independente no século XXI”.

Marcos afirma perceber profundo significado na arte. O tema escolhido para o filme *Kurusu Serapio* partiu de observações e curiosidades sobre a cultura paraguaia, representando uma demanda pessoal de expressar artisticamente uma narrativa abrangendo cultos, mistérios e crendices locais, algo que ele considera relevante como representação da cultura de seu país.

Por um lado eu tinha um pouco de trajetória audiovisual mas, também tinha o apoio de estar representando a cultura local, então desde o princípio para nós foi importante fazer algo que eu sabia que nos permitiria chegar em um nível governamental e, desde um princípio, nossa ideia era ter um *time-line* de onde se poderia chegar com diferentes metas e poder dizer: ok. (*Marcos*)

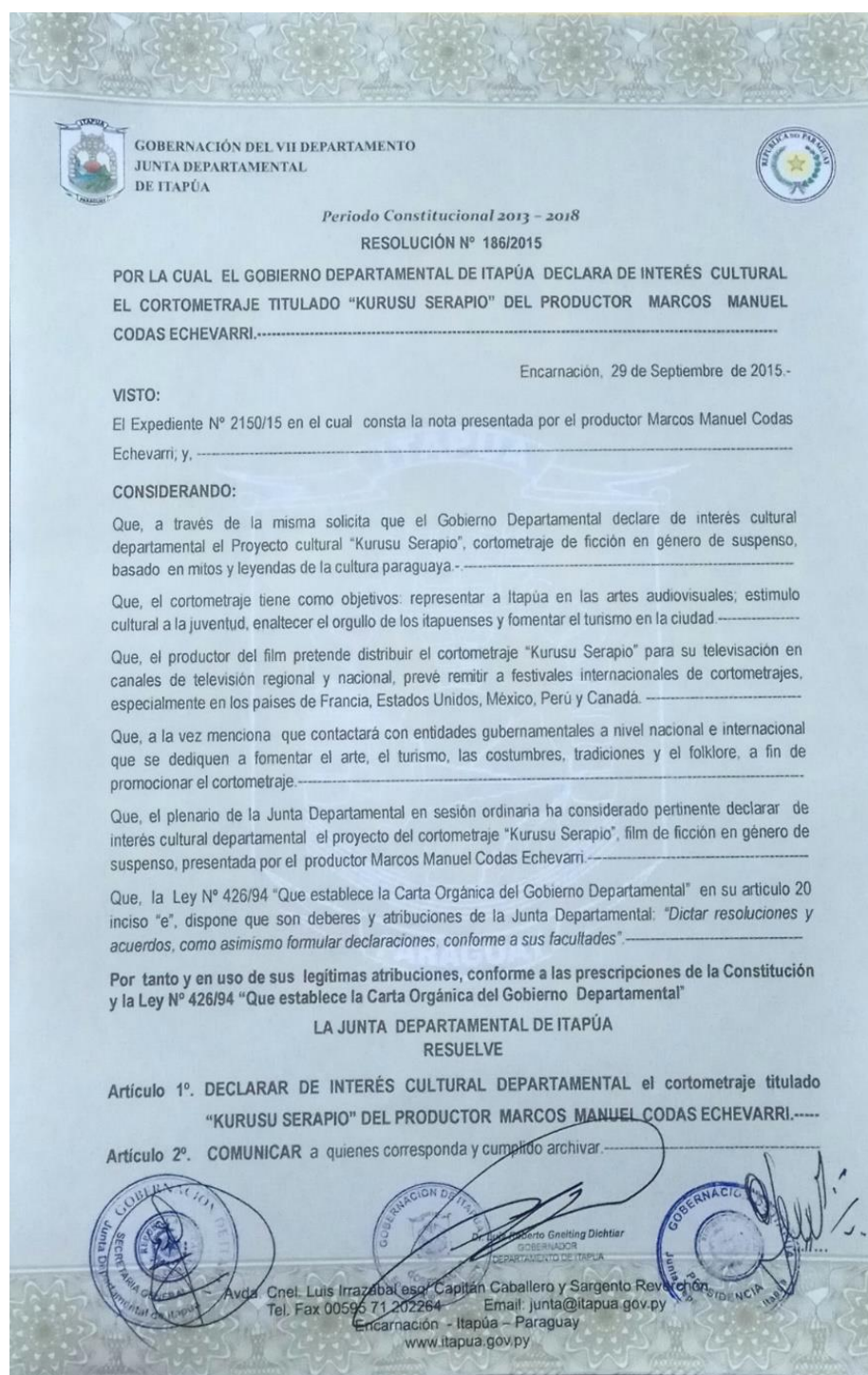
A produtora obteve a declaração de interesse distrital da Junta Municipal de Coronel Bogado, além de uma declaração de interesse governamental do ponto de vista cultural, do Governo do Estado de Itapua-PY.

FIGURA 6 – Declaração de interesse distrital da Junta Municipal de Coronel Bogado/PY



Fonte: acervo da *Black Door Studios*, cedido para a pesquisa (2018).

FIGURA 7 – Declaração de interesse governamental cultural do Governo do Estado de Itapua/PY



Fonte: acervo da *Black Door Studios*, cedido para a pesquisa (2018).

Do ponto de vista de país, apesar do ínfimo desenvolvimento atual na produção cinematográfica, já é algo a ser considerado, mas "as declarações de interesse foram um gesto simbólico não houve nenhum custo à municipalidade, nem ao governo", esclarece Marcos.

Estamos dando passos agigantados considerando o pouco tempo que estamos fazendo cinema independente, desde o fim da ditadura, e acredito que a maior parte seja pelo acesso à informação que temos, assim como **a conexão com os países vizinhos que podem nos prover os profissionais que não temos**, porque só agora está começando a formação em artes audiovisuais aqui em Paraguai, e só em *Asunción*. Os fundos também não estavam ocorrendo, inclusive em filmes como *Los buscadores* a parte de pós-produção foi financiada com dinheiro do exterior, que eles conseguiram através de uma exibição em um festival internacional. Esse tipo de coisa precisa ser levadas em consideração quando se fala do cinema, assim como do cinema *Blockbuster* paraguaio, como *7 cajas*, *Los buscadores*, *Las herederas*, todos eles são **até agora produções independentes com muito baixo orçamento**, inclusive em nível regional com outros longa-metragens e com apoio não só econômico como profissional de países vizinhos, porque nós simplesmente não temos profissionais. *(Marcos, grifo nosso)*

Os novos filmes têm sido marcantes para a trajetória do cinema paraguaio, por exemplo, *Las Herederas* foi premiado com dois Ursos de Prata no 68º Festival Internacional de Berlim³², em 2018. O filme aborda a história de um casal de lésbicas idosas.

O relato de Marcos reafirma o cenário do cinema no país, que a partir de 2018 vive um período de novidades e vislumbre de recursos, após muitos anos de escassez, em que quase tudo era produzido de forma independente e com baixo orçamento, mesmo os chamados “blockbusters paraguaios”, o que também evidencia um ambiente de escassez de profissionais, já que até então o trabalho no setor cinematográfico era raro e a formação ainda é bastante restrita.

No caso, podem ser observadas três vertentes fortes de propósito no trabalho do produtor: o interesse de trabalhar com tecnologia e arte, inovando a partir da tecnologia existente e buscando a tecnologia para a criação; o desejo de se posicionar, através do cinema, em relação à questões vinculadas à diversidade, seja cultural, de gênero e outros temas que percebe estarem sofrendo com uma onda de conservadorismo no Paraguai; ao mesmo tempo, aproveitar o momento de avanços no país, indicando o surgimento de cursos e interesse governamental no desenvolvimento do cinema e do audiovisual, ou seja, uma perspectiva de estar fazendo parte de um pioneirismo na alavancagem do cinema independente na região.

O trabalho com o filme teve como objetivo abrir frente para o cinema na região, “que permita à geração seguinte de cineastas, inclusive os que já vem atrás de mim e estão organizando novos projetos terem esse histórico, esse precedente de colaboração com o governo para ter acesso a recursos logísticos, por exemplo, transporte, locação para filmar ou atuação”, afirma Marcos.

³² https://www.lanacion.com.py/espectaculo_edicion_impresa/2019/01/16/hacer-una-pelicula-en-paraguay-requiere-cierto-locura/

Assim, além do exercício da arte e da criatividade com olhar da tecnologia e da promoção da diversidade, há evidências da vontade de participar do momento propício de expansão da produção cinematográfica no Paraguai, algo até então muito incipiente. Marcos se mostrava muito animado ao falar das declarações de interesse cultural governamental que recebeu, mesmo sem apoio financeiro, mas da representação disso no sentido de abrir caminhos para o cinema independente. No caso, o vislumbre das possibilidades em alguns momentos se assemelha às perspectivas da indústria cultural, de estar despontando no momento de resgate e de crescimento da produção cinematográfica no Paraguai, ao mesmo tempo em que há manifestação da vontade de lidar com temas culturais e de cunho social.

A organização pela perspectiva processual

Marcos demonstra ser disciplinado e valorizar a qualidade, mencionou em diferentes momentos que quer produzir com um padrão mínimo de qualidade, “ter uma boa organização pré-produção para que quando chegue a hora de filmar esteja em condições”. Ele demonstra e expressa valorizar a pontualidade, “a pontualidade para mim é importante e o Paraguai é um país onde o horário acordado é só uma sugestão (risos)”. O valor dado à organização no trabalho leva a alguns choques nas relações entre profissionais, fazendo com que alguns sejam preteridos e outros preferidos para o trabalho conjunto, “mas sempre achas pessoas com quem terminas trabalhando bem”, diz ele, afirmando que “forma um grupo de *freelancers* que não só tem a mesma orientação cultural, como a mesma disciplina profissional”.

Marcos acredita que pessoas organizadas acabam conseguindo oportunidades e desenvolvendo projetos longos de produção com sucesso, e menciona o exemplo de um amigo.

Porque as pessoas que carecem de certa disciplina profissional, geralmente demoram mais para terminar o seu projeto ou simplesmente anunciam projetos e não os cumprem. Tampouco afirmo que eu seja a última *Coca Cola* do deserto, não sou o princípio e o final da ordem tampouco, verdade? Mas **para mim a organização, a pontualidade, são coisas absolutamente necessárias para uma produção.** E isso é algo que distingue as pessoas que não estão com essa mentalidade de quem sim, está com essa mentalidade, inclusive no meu trabalho do dia a dia, meus clientes sabem que podem depender de mim, ou seja, se é preciso entregar em uma quinta-feira, na quarta o trabalho já está pronto, porque para mim quarta-feira é quinta-feira. **Chegar cedo é chegar a tempo.** (*Marcos, grifo nosso*)

A valorização da gestão, da organização, da estrutura, mesmo pessoal no sentido de disciplina, pontualidade e organização profissional se evidencia na fala do produtor no sentido

de fazer cinema, conseguir desenvolver projetos do início ao fim, associando, inclusive, a capacidade organizativa como viabilizadora de espaço para a criatividade. Marcos alega que “disciplina é liberdade”, e que liberdade em demasia pode gerar ideias interessantes, mas que para realizar um projeto do início ao fim é preciso organização. Após refletir sobre este trecho da entrevista e lembrar da música *Há Tempos*, do *Legião Urbana*, que ficava em minha mente, “Meu amor, disciplina é liberdade... Compaixão é fortaleza... Ter bondade é ter coragem”, como se a escrita da tese tivesse trilha sonora mental, conectei ao trabalho de Cooper (1976) e pensei na minha experiência de vida. Cheguei à “verdade contingente” de que no balanço, unido e direcionado pelo propósito, entre estrutura e processo, o movimento criativo pode acontecer no campo aberto, quando, por exemplo, o *acaso*, a *chance* ou um movimento de *ruptura* impelem para a ausência de propósito e para o processo, abrindo espaço ao novo. Mas, a criação também pode se dar a partir de situações de estrutura bem definida, com disciplina, condições, tempo para, digamos assim, abrir espaço para o “ócio criativo”, utilizando uma expressão popularizada por Domenico de Masi há uma década atrás. Neste caso, seria a desorganização que nasce na organização, ou a estrutura preponderante que no balanço e de forma homotrópica abre espaço ao processo e ao novo, neste caso, “disciplina é liberdade”, sem a conotação da disciplina como “amarra” ou limitadora, mas da disciplina como criação de condições de tempo, recursos e mente aberta para criar. Neste caso se tem a *projetabilidade*, a capacidade humana de projetar suas forças inconscientes no mundo externo; para estar neste momento escrevendo, por exemplo, precisei criar condições de trabalho e ter muita disciplina.

Eu vejo minha obsessão com a organização como uma ferramenta para a criatividade, não o contrário. Porque estar constantemente no controle das outras coisas me permite me soltar de um ponto de vista criativo e fazer o que eu quiser, pois eu já sei como funciona o mundo no meu entorno, já sei que minha câmera não filma bem em baixa luz, pelo que vou escrever e fazer as melhores cenas no exterior com luz do dia, que eu posso fazer. Por isso, para mim trabalhar dentro de limitações é absolutamente libertador, totalmente o oposto ao que talvez pareceria em um primeiro momento. É uma necessidade. (*Marcos*)

O perfil bastante organizado do produtor o ajuda, inclusive, a lidar com a falta de rotina que se dá nas relações com o entorno de trabalhar em casa. Pode-se pensar no movimento dinâmico de organização e desorganização do trabalho, já que ocorrem interferências, outras pessoas podem entender o “estar em casa” como disponibilidade de tempo para visitas, resolução de problemas domésticos, além das relações pessoais mais evidentes, como a convivência com a esposa e o trabalho dela ou, ainda, como os animais de estimação e suas demandas. Além disso, é preciso lidar com as diferenças de horário de trabalho decorrentes da

atuação em parceria com profissionais de diferentes países, “por trabalhar com gente do internacional geralmente trabalho até as 22h, depois vou dormir de madrugada e acordo pelo meio-dia”.

Quando eu acordo ao meio dia, ela já está aceleradíssima e com a metade das suas tarefas realizadas e eu tenho que passar o resto da tarde, ou seja, desde as 13h até as 22h ou 23h trabalhando e encontrando esse equilíbrio entre minha vida pessoal, fazer exercício, estar com os cachorros, passear com eles. Quando comecei a trabalhar em casa ocupavam todo meu espaço, porque como estava em casa, se alguém vinha às 7h da manhã não era problema, se era às 22h da noite, também podiam e logo me encontrei trabalhando das 6h da manhã até as 23h da noite. E com ela acontece o mesmo, e com pedidos grandes ela trabalha 12 ou 14 horas seguidas. (*Marcos*)

Apesar de terem este desafio de trabalhar em casa, o casal afirma que “duas ou três vezes por semana nós dois comentamos a sorte que temos de fazer o que fazemos e de como amamos o que fazemos, a sorte de poder trabalhar nisso e da forma que queremos”, por exemplo, “se nossos cachorros ficam doentes, o que acontece, podemos levá-los a qualquer veterinária e isso para nós não tem preço”. Enfim, o casal demonstra ter organização para trabalhar bem em casa, com todo o entorno envolvido, com horários diversificados e rotina variada, valorizando a autonomia.

Do ponto de vista da organização das pessoas, o trabalho é baseado em relações entre profissionais, os quais se vinculam a partir de redes de contatos virtuais, inclusive Marcos e Harumi se conheceram pela internet, no *twitter*. Para as gravações, o trabalho do *casting*, da escolha dos atores foi feito junto a uma escola de teatro de Encarnación, capital do estado de Itapua. A produção de som foi feita por uma profissional argentina e o diretor de fotografia e operador de câmera era de *Asunción*.

Ele já tinha trabalhado a distância, isso é muito louco porque ele fez sua carreira no Japão - ele é paraguaio, mas fez sua licenciatura em Yokohama, com uma bolsa. E quando ele estava finalizando sua tese nos conhecemos nas redes sociais e eu fiz a música para seu projeto de tese, tanto da sua licenciatura em Yokohama, quanto do seu mestrado nos Estados Unidos, em *Ohio*. E quando ele veio ao Paraguai lhe disse para trabalhar comigo no meu projeto e aí nos conhecemos pessoalmente, pela primeira vez. (*Marcos*)

Marcos fez a direção, este amigo fez a direção de fotografia e o manejo de câmera, e uma profissional argentina fez o som, “íamos de caminhonete emprestada e todos dormiam na van, ou seja, como se diz nos Estados Unidos, uma produção de guerrilha”, diz Marcos.

As relações a distância são intensas, o *Comic Book* do filme está sendo produzido junto a uma ilustradora mexicana, e a pré-produção do próximo filme que será metade em

animação, tem uma ilustradora argentina. A virtualização do trabalho é bastante forte, “para mim as redes sociais foram e seguem sendo muito importantes”, afirma o produtor. A Black Door fica a 40 km de Ciudad del Este. “A descentralização do acesso ao trabalho e do acesso à informação é a chave para trabalhar de forma independente no século XXI”, alega Marcos.

A manutenção da rede de relações também se sobressai na fala de Marcos, que afirma estar em constante comunicação com as pessoas com as quais atuou e atua nos projetos, os atores, e demais profissionais, “porque as pessoas que eu escolhi para trabalhar comigo em *Kurusu Serapio* não eram somente as melhores para o trabalho, coincidíamos dentro de um ponto de vista pessoal e cultural, com respeito a princípios”. Os grupos produtores constituem organizações em seu processo, nas suas relações. Pela perspectiva processual, fronteiras, margem ou limites separam e integram o dentro/fora, a separação e a junção, em relações constantes de alteridade, sendo que o *outro* é uma instância que não pode ser fixada ou atribuída a um determinado local, há contínuo conectar e desconectar de uma rede a partir das relações e, portanto, aí está a comunicação (COOPER, 1976).

A tecnologia favorece a comunicação para as relações de trabalho, “é fácil mandar um arquivo pelo *WhatsApp* e dizer: me dá 5 mim do teu tempo, olha este desenho e me diz o que posso melhorar”. Assim ele tem uma rede onde acontece, também, a revisão ou consulta entre pares, “são pares, eu envio algo e me dizem o que pensam, eles me mandam algo e eu digo o que me parece, de forma voluntária, claro”, faz questão de deixar claro que esta ajuda mútua entre profissionais não é um trabalho remunerado, mas um movimento de colaboração voluntária. É a força de uma rede virtual colaborativa que dá vazão a um trabalho criativo impensável há uma década, quando não havia este fluxo de informação. “A tecnologia da informação agora nos permite escolher e formar nosso grupo, nossos anéis de informação e compartilhar com eles nosso trabalho e ter um nível mínimo de qualidade”, reforça.

O apreço pela tecnologia também fica evidente na busca pela inovação nos seus projetos. Ele está fazendo uma das primeiras criações paraguaias em mixmidia, sendo metade com filmagem e metade com animação, “gosto de tentar coisas diferentes e *Kurusu Serapio* é a primeira propriedade intelectual paraguaia a estar em três meios diferentes”, diz Marcos.

O produtor evidencia em diversos momentos a importância do planejamento, considerando a viabilidade e os recursos disponíveis, dentro de uma predominância da racionalidade instrumental. A gestão por um viés tradicional das funções básicas de planejar, organizar, dirigir e controlar é evidenciada por ele, demonstrando o quanto considera todo o processo, desde o roteiro, condicionado aos recursos, dentro de um planejamento minucioso e com a preocupação de realizar o projeto a contento, do início ao fim.

Para mim 90% do trabalho se faz na pré-produção, escrever um bom roteiro levando em consideração desde o primeiro momento que vai escrever a primeira palavra, a duração, a audiência, os locais onde vai filmar, a quantidade de atores que vai precisar, a equipe que tens a disposição. Não é possível escrever um roteiro sem levar em consideração essas coisas e tentar encontrá-las, porque não funcionaria. Para mim é importante escrever o roteiro levando em consideração as possibilidades logísticas às que terá acesso para poder tirar um proveito do 100%. (...) **Porque se eu escrevo um roteiro que, por exemplo, não tinha acesso a drones nesse momento, era muito caro e eu escrevi uma cena onde precisava de um drone e era uma cena muito importante e depois gastaria 50% do meu orçamento em drone não poderia pagar meus atores, meu diretor de fotografia ou de som.** (Marcos, grifo nosso)

Marcos fica feliz em dizer que fez seu filme *Kurusu Serapio* pagando a todos os profissionais, dentro do orçamento planejado. As dificuldades para ousar mais nas produções são evidenciadas principalmente pela falta de recursos. Há a perspectiva da criação de políticas públicas para o cinema no Paraguai, mas as oportunidades ainda são escassas, então os produtores buscam recursos junto a empresas, amigos e familiares, ou utilizam recursos próprios. Os produtores que conseguem se destacar com curta metragens, aos poucos ganham confiança para buscar mais dinheiro junto a empresas.

Em *Los buscadores*, seus dois diretores já tinham trabalhado juntos em *Siete cajas* e eles vem trabalhando no cinema independente aqui no Paraguai com curta metragens, inclusive desde a época dos anos 90 e seu primeiro longa-metragem foi *Siete cajas*. Desde 2007 são cerca de 14 anos entre seu primeiro curta metragem e seu longa-metragem. Nesse tempo acumularam currículo e acumularam pessoas conhecidas e quando chega o momento de dizer ‘OK, vamos fazer um projeto grande’, há de começar a bater na porta de todo o mundo até que tenha o dinheiro suficiente para realizar a tua produção pedindo emprestado. E este é, ao meu modo de ver, a única forma de realizar produções inclusive em nível grande, é a única forma, pelo menos até que se abra um caminho de políticas públicas. (Marcos, grifo nosso)

Quando esta entrevista foi concedida, ainda não havia sido promulgada a Lei do Cinema, anteriormente mencionada, no Paraguai. Como exemplifica no trecho acima, os cineastas mais reconhecidos do país levaram cerca de 14 anos entre os primeiros curtas e o primeiro longa-metragem, acumulando experiência, criando redes de contatos e obtendo reconhecimento e credibilidade, até conseguirem obter fontes de recursos para trabalhos maiores. Em contatos posteriores, Marcos expressou a expectativa de que os próximos anos tragam boas oportunidades de recursos para projetos cinematográficos a partir dos investimentos públicos.

Infere-se que há a expectativa de que as políticas públicas de fato cheguem ao cinema independente, já que atualmente para crescer é preciso uma trajetória de construção

árdua, para ir fazendo “nome” e tendo relações que permitam o acesso a recursos. As escolhas culturais dependem do capital econômico e dos gostos mas, também, do *estado da oferta*, produzido pelo Estado e pelos agentes capazes de impor suas vontades através do Estado, produzindo o gosto que favorece a um ou outro agente, por exemplo através de regulamentações e financiamentos (ODERICH, BALDI, 2018). A questão do estado de oferta ainda é algo a ser trabalhado no Paraguai, do ponto de vista de Estado e vontade política.

Importante observar que há, também, comentários na região sobre alguns grupos paraguaios que usariam produções cinematográficas para “lavagem de dinheiro”. Mas o produtor não faz comentários a respeito, apenas faz questão de firmar que na sua produtora utiliza recursos lícitos. Quando não há acesso a financiamento, adapta-se ao que tem disponível para poder fazer o possível. Uma questão importante é considerar que a infraestrutura e disponibilidade de profissionais capacitados também é uma lacuna na produção cinematográfica, no Paraguai, a exemplo de efeitos especiais, ou da parte de arte e figurino, “no Paraguai é imperativo levar em consideração as limitações para escrever um roteiro”, reforça Marcos, dizendo que, dentro do possível, fez tudo com muita antecipação, a escolha dos atores, a escolha dos locais, da iluminação, inclusive utilizando planilhas em excel, “porque isso me permite, como diretor, fazer um curta metragem em dois dias e não em uma semana”, diz.

Nesses dois dias trabalhamos como loucos, 13 horas por dia, ou seja, 26 horas de filmagem. Estávamos mortos de cansaço, mas filmamos todas as cenas de forma organizada, sabendo o que precisávamos em cada cena, inclusive a roupa que cada um devia ter para a continuidade, por isso a organização é para mim o recurso primordial, sobretudo para pessoas que, como nós, trabalham com recursos escassos.
(*Marcos*)

“Quando escrevi a primeira palavra de *Kurusu Serapio* já sabia que queria que fosse declarado de interesse cultural, sabia a que festivais queria chegar e já sabia que queria que o curta metragem estivesse em uma plataforma”, afirma o produtor, feliz por ter conseguido entrar em uma plataforma online, *streaming*, especializada em produções independentes, a *Cinistream*, sendo um dos primeiros curtas paraguaios aceitos em uma plataforma destas. Na sequência, comemorou nas redes sociais o aceite do filme no Festival de Curta-metragens MABO, de Porto Rico. “É uma honra enorme chegar ao continente centro-Americano, e poder fazer parte deste festival boricua³³ com o nosso curta-metragem Guarani”, escreveu Marcos.

E assim ele demonstra o quanto ele aplica o planejamento e controle em seu trabalho, de forma até ostensiva, “nunca me perco, nunca estou desorientado com respeito ao

³³ Termo no idioma espanhol utilizado para designar o porto-riquenho que nasceu na ilha de Porto Rico.

que quero que aconteça com o projeto, a desvantagem é que nem todo o mundo tem essa mesma obsessão”, fala em tom de brincadeira.

Cinema na Tríplice Fronteira: diversidade e perspectivas futuras

A diversidade ainda é um tema difícil de ser tratado e retratado nas produções cinematográficas no Paraguai. O país, como a Argentina, tem a laicidade do estado controversa e questionável, com grande influência do catolicismo na sociedade e no governo, o que impacta diretamente na gestão pública e torna mais difícil aos produtores a obtenção de apoio para apresentar e representar temas vinculados à diversidade cultural. O direcionamento e a influência religiosa no Estado atrelados a movimentos conservadores tendem a inibir manifestações e apoio a obras de arte que tragam temas divergentes ou que questionem os valores religiosos preponderantes.

Marcos afirma que está “cada vez pior”, e exemplifica que até pouco tempo atrás, pelo menos os livros educacionais mencionavam a existência de homossexuais, e que agora os livros estão sendo alterados e serão retiradas quaisquer menções ao assunto nas próximas edições, pois as pessoas começaram a questionar e se manifestaram no Congresso contra a chamada “ideologia de gênero”. O produtor tem amigos que sofrem a opressão cultural, são agredidos inclusive dentro da família quando se manifestam, e por isso ele está trabalhando em um projeto cinematográfico “justamente com conotações de liberdade de gênero”, e “eu sei que com esta produção vou queimar muitas relações que estive construindo porque dirão que eu sou amigo de gays então não serei amigo deles”, afirma Marcos.

Assim pode-se inferir sobre a dificuldade e, ao mesmo tempo, o potencial do cinema para o trabalho com a diversidade cultural, “para mim é poder aportar algum tipo de trabalho e representação dessa cultura”, diz o produtor, “é importante que as pessoas que estão em uma posição de vantagem como eu, por exemplo, que não sou discriminado por nada aqui no meu país, e penso que pessoas assim tem o dever cidadão de manifestar-se a favor daqueles que estão sofrendo opressão”.

Do ponto de vista da equipe de trabalho que se mobiliza por projetos, através da internet, o produtor admira os colegas que são ativistas de alguma causa, “uma das razões pelas quais escolhi trabalhar com essa moça que te falei da Argentina, que vai ser a ilustradora do curta metragem de animação, é porque ela vem realizando há tempo trabalhos feministas em Formosa, na Argentina”.

A formação do público também é um tema que vem a tona, “como vou exigir a uma pessoa do Paraguai que recebeu uma educação pobre e que trabalha de segunda a sexta, 12 horas por dia, que no sábado assista uma obra de teatro, ou escute música clássica, ou assista a um filme para o qual não tem ponto de referência?”, diz o produtor. O cinema de arte, o cinema independente, vão além do entretenimento quando os filmes trazem abordagens ou temas críticos, ou não levam a um final feliz, pois exigem do espectador uma participação reflexiva. Se considerarmos que cerca de 93% das pessoas buscam entretenimento e lazer no cinema (DAHL, 2016), é possível entender o público restrito de filmes com temáticas e estilos que requerem mais “espaço mental e emocional”. Além disso, alguns filmes exigem referenciais de conhecimento para serem entendidos e discutidos.

Marcos acredita que obras cinematográficas voltadas ao entretenimento podem atuar como pontes que dão às pessoas acesso a um pouco de arte. No caso do cinema de massa voltado ao entretenimento, mesmo este poderia representar acesso à arte, à cultura e a algum nível de reflexão. Por exemplo, o filme *Pantera Negra* (EUA, 2018) é citado como um filme de super heróis, “mas como pano de fundo tem a dinâmica que diz respeito ao racismo e ao poder da representação de se ver na tela”, diz Marcos, mencionando filmes com sucesso de bilheteria, assim como o filme *Mulher Maravilha* (EUA, 2017), “uma protagonista mulher, pela primeira vez com uma diretora mulher”.

O argumento do produtor lembra a discussão sobre o conceito de indústria cultural e o acesso à arte, quando Benjamin (1955) expõe a questão da reprodutibilidade de produtos culturais de modo industrial e alega que, o que por um lado pode levar à perda de características únicas e autênticas, que significaria a perda da *aura*, por outro pode ampliar o acesso à arte. Neste caso, o cinema tem o seu potencial de reprodutibilidade mas, mesmo pensando apenas no entretenimento, ainda é elitizado, o que leva a pensar em projetos e ações para expandir a inclusão cinematográfica, a exemplos dos trabalhos já relatados desenvolvidos pelo INCAA e pelo IAAviM, na Argentina.

Então, eu acho que temos que descer da nossa escada moral um pouco, nós produtores que consideramos que estamos fazendo um pouco pelo menos de arte e considerar nosso público, e considerar a importância que cumpre o entretenimento na vida das pessoas, às que estamos tentando chegar. Já que a realidade do Paraguai não é a realidade de todo o mundo é muito importante levar em consideração as pessoas que você quer atingir com o trabalho que estás fazendo e o impacto que vai ter. (*Marcos*)

Demonstrando a preocupação com o público e outras abordagens feitas sobre o perfil educacional e cultural, observa-se a reflexão e comparação existentes quanto a realidade

local em relação à sua experiência anterior, no Canadá. Mas a ação de trabalhar com temas vinculados à diversidade é evidente, e a produtora segue buscando temáticas que atuem vinculadas à realidade da região.

O filme produzido pela Black Door Studios, *Kurusu Serapio*, é baseado na história de um santo folclórico, não oficial, ou seja, que não é aceito pela igreja católica. O termo *Kurusu* significa *cruz* e *Serapio* que é o nome da pessoa que faleceu. Serapio foi um soldado executado de forma indevida na região, em 1922. Ao longo do tempo, sua tumba foi adquirindo uma reputação de atender favores para as pessoas que lá oravam. No início, a tumba era apenas uma cruz no chão, e agora é uma estrutura bastante grande, inclusive tem uma gruta onde as pessoas vão orar e deixam oferendas e placas de agradecimento pelos favores recebidos, “as pessoas da minha cidade vão e oram e pedem o cumprimento de favores, desde boas notas em uma prova até que seu marido não seja infiel, por exemplo”, conta Marcos.

FIGURA 8 – Capa do *Comic Book* que está sendo produzido a partir do enredo do filme *Kurusu Serapio*



Fonte: acervo da *Black Door Studios*, cedido para a pesquisa (2018).

“É uma história ligada ao folclore da crença católica dentro do Paraguai”, ele conta que as pessoas vão à igreja aos domingos e “levam uma flor a Serapio aos sábados” e foi

interessante abordar a questão que faz parte da cultura local. O produtor falou sobre a preocupação de retratar o tema de forma respeitosa, por isso decidiu fazer um documento curto explicando a história, com alguma foto do local, fazendo um enlace de representação cultural, também tendo em vista a apresentação do projeto às entidades governamentais. No momento, está sendo finalizada uma trilogia de filme, videogame e o “*comic book*”, como ele chama.

Um valor é bastante apresentado nos diálogos com o produtor, “entregar uma mensagem de igualdade e de direitos no Paraguai é mais importante que minhas relações profissionais com investidores”. Como produtora independente, existe a consciência manifesta de que há dependência em relação a financiadores para que a produtora possa seguir com novas obras cinematográficas, ao mesmo tempo, há a necessidade do que se poderia inferir um tipo de ativismo a partir do cinema, “chegou a hora do ponto de vista da minha bússola moral de tomar uma posição e dizer o que penso a respeito desses assuntos e de mostrar para onde eu acho que deveria ir o nosso país”, diz Marcos, seguindo abordando temas como a igualdade de gênero e de direitos para as pessoas da comunidade.

O próximo filme, em fase de pré-produção, se chama *Genérico*, que trabalhará questões de gênero, “ao ser genérico pareceria que é ninguém, mas na verdade o que significa para mim é que te dá a disposição de ser o que quiseres”, contando sobre o próximo curta-metragem que aborda “uma viagem instantânea de um personagem que se dá conta de que, ao não ter identidade, pode inventar a sua própria e pode ser o que quiser”.

Com relação à diversidade, o produtor também quer fazer algum trabalho em relação aos indígenas do Paraguai, no momento com música, “gostaria poder dar uma voz aos povos indígenas”, pois percebe esta comunidade “representada de forma muito errada, com preconceitos muito negativos, e tenho a esperança de que possa chegar a uma comunidade indígena, trabalhar com eles e de chegar a representá-los dignamente”, fala Marcos.

As comunidades indígenas terem a oportunidade de se representar a elas mesmas seria o ideal, mas desafortunadamente não tem acesso aos recursos para isso agora, então se eu posso lhes dar esses recursos para eles serem representados de uma forma que eles achem adequada. (...) Mas definitivamente um dos meus grandes sonhos é poder trabalhar pela igualdade de direitos das comunidades de indígenas do Paraguai.
(*Marcos*)

Mais uma vez se infere a confluência com a pesquisa inglesa apresentada por Malik, Chapain e Comunian (2017), no sentido da importância da prática da produção cinematográfica comunitária para a diversidade cultural.

No Paraguai, em relação a recursos, profissionais, oportunidades, ainda há muita centralização na capital, Assunção e na região metropolitana. A região de fronteira é considerada interior, e tudo é mais difícil, inclusive encontros entre profissionais da área, o que costuma ocorrer apenas em eventos, “teve uma exibição no Shopping Jesuíticos ou algo parecido e nos encontramos, gostamos e decidimos fazer algo pelas redes sociais”, conta Marcos, sobre o encontro presencial com pares da região. Ele conta que o seu filme *Kurusu Serapio* participou de três festivais em Assunção, mas ele não conseguiu ir em nenhum, porque são 400 km de distância. Existe a vontade de fortalecer o cinema na região, mas é ainda um trabalho solitário e de poucos, sendo que estes poucos ainda priorizam outras atividades profissionais e não tem o cinema como foco principal.

Segundo a crítica do site *Nightmarish Conjurings*³⁴, o filme “é um excelente exemplo de extraordinário cinema independente”. Marcos comenta sobre a lei que daria o apoio oficial às produções de cinema, a qual na época estava no congresso em vias de aprovação, o que ocorreu há poucos meses. A expectativa é de que políticas públicas venham a favorecer a construção cinematográfica nos próximos anos, mas até então existia apenas um fundo, requerido através do Ministério de Cultura, bastante limitado e disputado por diversos setores artístico-culturais.

A região da tríplice fronteira é vista como campo de possibilidades, em especial pela facilidade de deslocamento, já que não há parada de registro e verificação aduaneira, como acontece em relação à Argentina, sendo que em geral, exceto pelas filas, há trânsito livre entre Brasil e Paraguai. Há a perspectiva da construção da segunda ponte, o que facilitará ainda mais os intercâmbios entre os dois países. Os produtores ressaltam as possibilidades culturais e educacionais que o Brasil oferece, no caso em Foz do Iguaçu, como o Festival 3 Margens, que ocorre simultaneamente nos 3 países fronteiriços. O Brasil é visto como um país que contribui com a região no sentido da expressão de um pensamento a favor das minorias, onde se aborda abertamente temas como a igualdade de gênero. “Quando fomos ao encerramento do festival em Foz do Iguaçu, a exposição de filmes e curta metragens com enfoques, era impressionante, coisa que aqui não poderia ser feita porque boicotariam o evento”, então a fronteira com o Brasil é percebida do ponto de vista da interface com a liberação cultural, pois o Paraguai tem uma história com ditadura e opressão, com maior força do conservadorismo.

O positivo é que temos vizinhos muito bons, as pessoas gostam de reclamar da Argentina e do Brasil no que diz respeito à guerra da tríplice aliança e viver ainda um

³⁴ Mais informações: <https://www.facebook.com/nightmarishconjurings/>

pouco no passado, mas a realidade é que a Argentina e o Brasil há tempo vem colaborando culturalmente com o Paraguai, inclusive na década dos 90 nossa maior representação dentro do cinema era *O toque do Oboé*. *O toque do Oboé* é um filme, uma coprodução brasileira e paraguaia que chegou a muitos festivais. E agora, por exemplo, terminou há pouco *Guarani* que também é uma coprodução paraguaia e argentina, e o que estão fazendo Argentina e Brasil é suprir essa falta de recursos que temos aqui no Paraguai pela falta mesmo de história, assim como pela nossa situação socioeconômica. (Marcos, grifo nosso)

No decorrer da pesquisa, em diferentes momentos houve o relato da complementariedade e das trocas a partir das forças de cada país, como acima em que Marcos menciona a importância cultural do Brasil e da Argentina em relação ao Paraguai, exemplificando com os filmes *O toque do Oboé*, co-produção entre Brasil e Paraguai, e *Guarani*, co-produção entre Argentina e Paraguai. Marcos menciona o filme *Las herederas*, de Marcelo Martinessi, como um filme que representa culturalmente o Paraguai e está fazendo história na cinematografia paraguaia, e que ganhou globo de ouro no Festival Internacional de Berlin, “assim que penso que estamos vivendo um momento muito importante, muito emocionante no cinema paraguaio”. Mas os produtores mencionam que o governo do Alto Paraná não está orientado a projetos culturais, e que existe um longo caminho na educação e formação de profissionais no Paraguai.

A falta de profissionais capacitados parece ainda ser um ponto de significativa dificuldade para a produção cinematográfica no Paraguai. O produtor alega que “nós simplesmente não temos profissionais e acredito que no próximo ano vai abrir, pela primeira vez em uma universidade, a *Universidad Nacional de Asunción*, a graduação de cinematografia”. Atualmente, o curso é ofertado apenas em duas universidades privadas da capital paraguaia, e tem o IPAC - Instituto Paraguaio de Arte e Comunicação, que realiza formação em audiovisual em nível técnico, havendo poucas oportunidades para a carreira e formação cinematográfica no país, o que é preciso ser considerado para analisar o cinema como um todo e o cinema independente no país. A dificuldade passa, inclusive, pela disposição de professores e de profissionais experientes, contexto que, na opinião do produtor, não permite "o desenvolvimento nativo de um foco cinematográfico aqui", o que requer "trabalho *freelance* e de importação de recursos, tanto educativos como profissionais", reforça que a infraestrutura educativa no Paraguai precisa melhorar, não apenas no audiovisual, mas de forma geral. Este contexto faz com que haja a busca por profissionais, informações e eventos nos países vizinhos, Brasil e Argentina, e foi o que motivou o contato e a participação no Festival 3 Margens.

Marcos Codas permanece bastante motivado e comprometido com o trabalho que realiza, participando de festivais de cinema, compartilhando sua experiência com a

cinematografia paraguaia e dando sequência a novos projetos, ao lado da companheira, agora esposa, Harumi.

8.4 ENCONTROS NA TRAJETÓRIA DE PESQUISA: OUTRAS CONTRIBUIÇÕES

No decorrer da trajetória da pesquisa de campo, percebeu-se a necessidade de incluir outras vozes que poderiam trazer elementos importantes para a análise. Assim, quatro pessoas foram convidadas a conceder entrevistas e trazer informações relevantes ao olhar da construção cinematográfica na tríplice fronteira. Em um primeiro momento, Alex e Isabela, produtores que trabalham com cinema há muitos anos apresentaram uma visão contextual do tema na região. Em um segundo momento, Juca Rodrigues, Diretor da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu, e Eduardo Fonseca, professor do curso de Cinema da UNILA, foram convidados a contribuir com informações relevantes do ponto de vista das instituições onde atuam. Além do que é apresentado neste subcapítulo, partes das respectivas entrevistas foram incluídas e analisadas oportunamente no decorrer dos estudos de caso, complementando as referidas análises.

Alex é um norte americano natural de Chicago que já morou na Europa, na Índia, no Nordeste brasileiro e veio para Foz do Iguaçu em 1976 para trabalhar como fotógrafo. Em Foz, Alex viu oportunidade de trabalho também no turismo, tendo sido um dos precursores do ecoturismo na região. No cinema, Alex fez um documentário com 17 anos, trabalhou como ator em Bollywood, na Índia, e em uma produtora cinematográfica em Amsterdã. Em Foz, trabalhando com turismo e falando vários idiomas, começou a ajudar equipes de cinema que vinham filmar na região. “Eu conhecia todas as trilhas no Parque Nacional, tinha frota de Jipe, tinha barco, então eles precisavam da nossa equipe pra ajudar a achar as locações mais exóticas no meio da selva e coisa. E também porque eu falo os idiomas, pra ser intérprete, né?”, e assim ele virou contato para produtoras de cinema e estima já ter trabalhado em mais de 40 produções na região.

Nós fizemos muito filmes aqui! Eu trabalhei naquele filme “James Bond contra o foguete da morte” com o Roger Moore, tinha outro, fizemos “Mister Magoo” com a Disney, eu trabalhei no “A Missão” com Robert De Niro, Roland Joffé era o diretor. Eu era contrarregra da equipe de filmagem. (*Alex – fotógrafo e produtor*)

Por volta de 1977 foi um dos precursores do primeiro cineclube em Foz do Iguaçu, promovendo eventos de exibição, “nós éramos tipo uma filial da cinemateca de Curitiba”, diz Alex, contando que utilizavam uma sala perto da Associação Comercial da cidade, ou a Biblioteca, e que “tinha poucas pessoas, dez pessoas, doze, oito (...) filmes clássicos e tinha filmes de Curitiba também, mas quando ficaram sabendo que nós estávamos passando filme, já destacaram pra nós uma pessoa da Polícia Federal pra vigiar a gente”, mencionando a censura na época, mas ressalta que “ele virou cineclube mesmo! [risos]”, diz alegre ao lembrar do colega de cineclube que na sua opinião era de fato, além de policial, um apreciador do cinema.

“O cara da polícia era um cara muito legal, então, ele estava lá às ordens do chefe pra vigiar, pra ver se não passava filme que não tinha autorização, a permissão que tinha que ter... que tinha passado pela censura, né? Mas ele participava de todos os debates, ele adorava cinema, ele era um de nós, né? Só que eu fui percebendo que ele era infiltrado, né?” (*Alex – fotógrafo e produtor*)

Alex também foi um dos organizadores do primeiro Festival de Cinema de filmes paranaenses, por volta de 1978. Atualmente, é participante assíduo do cineclube, dos festivais e atividades de cinema na região. Fala animado sobre a queda do custo de produção, que caiu muito devido às novas possibilidades tecnológicas, “hoje é possível qualquer um fazer um filme de guerrilha. Antigamente, não! Uma câmera custava 100 mil dólares! Hoje você tem a mesma qualidade com câmera de 3 mil dólares”, diz Alex, trazendo uma alusão aos filmes de “guerrilha”, que não são necessariamente de militância, mas aqueles feitos com baixo orçamento, alta mobilidade, utilizando recursos e locações disponíveis, evitando burocracia ou formalismo.

Esta ideia remete ao conceito do dispositivo cinematográfico e da técnica mediadora do querer artístico (WEBER, 1995). O estudo weberiano, que é voltado para a música, em especial a música ocidental moderna e sua relação com a racionalidade ocidental, apresenta a racionalização nas artes, a qual atinge principalmente seus meios técnicos, sendo que o movimento da arte é o movimento da técnica, pois a arte é criação humana, e a técnica também, ou seja, sujeito e arte são alterados pela técnica e a alteram. A questão seria a dependência do desenvolvimento de uma arte em relação aos seus meios técnicos e, no caso do cinema, podemos pensar que a própria arte se desenvolve na transformação da técnica, seja no aparato tecnológico-instrumental de fazer, distribuir e exibir cinema, quanto no processo e na gestão da produção cinematográfica.

Especialmente no cinema independente, há espaço para obras que reinventam o dispositivo cinematográfico, explorando diferentes intensidades, durações, formatos e até

diferentes arquiteturas de exposição. Migliorin (2005) propõe a noção de *dispositivo como estratégia narrativa* e a ideia de filme-dispositivo, quando a criação do cineasta transita entre o controle e a falta dele; o dispositivo é uma ativação do real, sem imagens contínuas ou lineares, mas imagens da multiplicidade, a captação do que acontece, do que é contingente. O autor coloca que é uma tendência contemporânea privilegiar o dispositivo no lugar da produção centrada em montagem e decupagem. No lugar de tempo e espaço reconstruídos para o espectador, são colocados na tela blocos de experiência compartilhados com o espectador. Pela abordagem de dispositivo de Migliorin (2005), o dispositivo como estratégia narrativa transforma o objeto audiovisual, pois no lugar de imitação, reprodução e cópia em relação ao real, o cinema faz parte do real, do próprio mundo. Ou seja, as possibilidades técnicas viabilizam o dispositivo como estratégia narrativa, o que por sua vez pode ser relacionado ao *acaso*, ou *chance* (COOPER, 1976), a possibilidade de acontecer o inesperado, quando a mente adota as estratégias de considerar a ausência de propósito, abdicando do controle e ampliando o processo de apreensão da “verdade contingente”, no lugar da “verdade instrumental”.

A outra pessoa foi *Isabela*, jornalista carioca com trajetória profissional muito vinculada ao cinema, que já residiu em vários estados brasileiros e também atua na área social e com captação de recursos. Trabalhou por seis anos na produtora Conspiração Filmes, no Rio e em São Paulo, principalmente na pós-produção, e tanto com cinema quanto com publicidade. “Eu aprendi a ser essa executiva de mercado assim, né? Dali! Porque tem que ter uma baita organização e tem que ter sangue nos olhos, porque é trabalho full-time”, diz Isabela, que também trabalhou na Pindorama Filmes, “eu fiz Globo Educação, fiz Programa Nota 10, que era histórias da polícia do Brasil que ajuda as comunidades, Pé de Quê?”, e na Sentimental Filmes. Isabela montou mostras de cinema, trabalhou no Espírito Santo e em Santa Catarina, onde recebeu um convite para vir trabalhar em Foz do Iguaçu, em um projeto que acabou não avançando, “hoje eu vejo que eu tive que vir pra cá pra olhar pra América do Sul, sabe?”, e atualmente tem uma empresa especializada em assessoria e consultoria em captação de recursos.

Isabela foi uma das pessoas que, por alguns meses, puxou um grupo que desejava fazer uma *film commission*, ou seja, uma comissão fílmica na região. Ela já tinha ouvido falar de pessoas que tinham tentado, mas não tinham conseguido seguir em frente, o que ocorreu novamente.

Uma *film commission* que é meio que... é uma regra que se coloca dentro da cidade, dentro de uma lei municipal, onde a gente coloca que qualquer coisa que seja feita de fora pra dentro... vem uma indústria cinematográfica do Rio, do exterior,

nacional e internacional pra Foz, que tenham que contratar a cadeia produtiva da cidade, pra fazer o dinheiro rodar. Economia criativa, né? E aí eu tinha escutado falar que eles já tinham tentado, já tinham tentado, mas não tinham conseguido e tal. (...) Me convidaram pra participar de um núcleo de cultura de cinema pra participar do fundo setorial de cultura. Então, o município tem uma verba, que ele pode destinar para o fundo e que é esse fundo de cultura. Só que o fundo de cultura, ele tem teatro, tem circo, tem artistas plásticos, tem a feirinha, artesanato, tem o cinema... eu participei desse grupo... *(Isabela – jornalista e produtora)*

A chamada *Film Commission*, ou Comissão Fílmica, trata-se de uma proposta que geralmente advém da organização dos profissionais locais junto ao poder público para que atrair produções cinematográficas de fora, estas atreladas à geração de trabalho no setor e a aportes financeiros, de capacitação ou de alguma estrutura física, tecnológica ou cenográfica para a região, dentro de uma lógica de indústria cultural e da economia criativa, o que garante subsistência, manutenção e desenvolvimento de profissionais em regiões fora dos grandes eixos de produção que tem um fluxo de trabalho mais intenso e constante. Geralmente, o movimento parte de conselhos, comissões e câmaras setoriais na área de cultura e cinema.

Segundo Isabela, em 2017 o grupo do qual ela fazia parte começou a trabalhar, então eles pegaram estatuto do FUNCINE - Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional, modelo de Florianópolis, que se trata de um mecanismo reembolsável de financiamento audiovisual, e tentaram criar um núcleo de audiovisual para fazer parte do Conselho de Cultura na região. O grupo queria fazer uma capacitação para fomentar a *film commission*, ter curso de edição, de produção executiva, de captação de recursos, direção de arte, assistência e “pra fazer as roupas dos atores, quem na cidade pode alugar peças, direção de arte... então! São esses setores, né? separar os setores, isso seria um curso, pra gente identificar na cidade, fazer um catálogo de pessoas na cidade que poderiam fomentar o *film commission*, né?”, diz Isabela. Conseguiram criar um grupo de *whatsapp* e realizar cerca de seis reuniões na Esquina Cultural, das quais participavam alguns sócios da Produtora 3 Margens e o produtor Alex, além de outras poucas pessoas interessadas. Mas Isabela viajava muito a trabalho, os outros participantes também tinham suas atividades, as reuniões não prosseguiram e o trabalho parou.

Eu sei que morreu esse grupo. É uma pena, porque assim, **eu vejo que as coisas aqui ficam meio que amarradas por conta só do voluntariado**, né? então, assim, ninguém quer bancar alguma coisa. Mas como eu trabalho com captação de recursos e se organizar muito bem, tem recursos pra, pelo menos, se a gente se organizar, dá pra gente estruturar, pelo menos, umas cinco pessoas terem recursos pra manter isso. Como qualquer outro órgão em São Paulo, sabe? um sindicato de cinema em Florianópolis, um sindicato de cinema no Rio, um sindicato de cinema lá em São Paulo, de artistas independentes, **a gente consegue recursos, entende? Só que**

precisa de projetos. E eu volto, de novo, o que é um projeto? Ele nasce de um problema, a gente tem que entender qual é o problema da tríplice fronteira. A gente precisa, realmente, identificar. Porque com o cinema a gente pode atingir mudanças, transformações de pessoas... (Isabela – jornalista e produtora – grifo nosso)

Isabela traz a tona o problema da falta de consistência e comprometimento do trabalho voluntário para realizar este tipo de atividade, quando as pessoas interessadas tem muitos outros projetos e atividades e precisam buscar a própria subsistência, dificultando a manutenção do grupo. Ela também alega haver formas de buscar recursos para este desenvolvimento, mas que para isso seria preciso ter mais clareza sobre os problemas da tríplice fronteira, sobre as mudanças almejadas para então desenvolver um projeto e buscar recursos, ou seja, até mesmo para buscar recursos é preciso organização, dedicação e tempo, então aí talvez seja necessário o apoio das Universidades, em projetos de pesquisa e extensão na área, e do interesse do poder público.

Acreditando no potencial do cinema na região, no dia da entrevista Isabela recém tinha retornado de um evento no Paraguai, o lançamento de um programa do governo federal “Chama Bono Creativo³⁵, o que eles fomentam? É todo nessa área de audiovisual, de publicidade, de comercial, de divulgação, pra que esses micros, pequenos e médios empresários possam ser vistos”, comenta. Ela expressa uma abordagem voltada ao conceito de indústria cultural. Argumenta que é preciso trabalhar com o Mercosul, especificamente com o Parlasul³⁶, “eles olham com bons olhos a região de fronteira, dá pra fomentar esses projetos, esses programas”. Ela ainda ressalta a importância da Lei do Audiovisual para a cadeia produtiva do cinema, “a gente pode ir pra programas de TV por conta da lei do audiovisual que 80% das TVs brasileiras tem que ser produtos brasileiros, não internacionais, tá? Então, isso agregou muito a essas produtoras para pleitearem junto com a lei”, ao mesmo tempo, ela alega que as pessoas na região não estão preparadas pra submeterem projetos maiores, “porque não tem a documentação correta, não tem o projeto, tá tudo na cabeça, tá tudo no boteco, entende?”, pergunta Isabela, fazendo uma crítica sobre a falta de capacidade executiva e administrativa de grande parte “do pessoal da arte” que, segundo ela, “fica perdido”, “sem planejamento”.

³⁵ Refere-se ao programa "Economia Laranja, Força Criativa", que visa estimular a inovação e a diversificação produtiva da economia paraguaia através da promoção de indústrias culturais e criativas. O valor do bônus para projetos selecionados é de US\$1.500 a US\$15.000, não reembolsável, e os beneficiários devem co-financiar a provisão de 50% da contrapartida em dinheiro. (www.cird.org.py/econaranja)

³⁶ O Parlamento do Mercosul, constituído em 2006, é um órgão democrático e legislativo de representação civil dos países do Mercosul. <https://www.parlamentomercosur.org>

Infere-se que se pode perceber com desconforto a experiência do movimento de organização/desorganização, ou entre processo e estrutura, enquanto esta dinâmica poderia ser percebida como inerente à organização processual, mais explicitamente em áreas de trabalho criativo e artístico. O conhecimento da organização processual pode ajudar as pessoas a lidarem com as margens e limites considerando a proposta de Cooper (1976), pois mapeamos o mundo pelas diferenças, e é preciso olhar para as fronteiras e para as diferenças, para a zona de indefinição, indeterminação, incerteza, não sendo limites reais de “partes separadas”, o que este trabalho se propõe, considerando as fronteiras como conceitos ativos e dinâmicos na perspectiva cooperiana. O contínuo conectar e desconectar de uma rede de eventos existenciais acontece a partir das relações e, portanto, da comunicação (COOPER, 1976).

Além destes dois profissionais, Alex e Isabela, dois outros entrevistados foram procurados: Juca Rodrigues, atual Diretor Presidente da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu, e o Prof. Eduardo Fonseca, do curso de Cinema da UNILA.

Juca Rodrigues trabalha com arte e produção cultural há 30 anos, especialmente com artes cênicas. Juca cursou Gestão de Instituição Cultural, auxiliou gestores culturais na região, mas é a primeira vez que está à frente na gestão pública, no caso em um cargo diretivo. Por vários anos, Juca fez parte da Companhia de Teatro Amadeus, contemplada no primeiro edital de ponto de cultura em 2004. Comentando sobre a experiência, o diretor coloca que a concepção ideológica dos pontos de cultura é linda, “ponto de cultura, conforme o Gilberto Gil pediu na época para o Célio Turino, foi um *do in* antropológico, então, massagear os pontos de cultura no Brasil”, mas por outro lado “muitos pontos de cultura sofreram na hora da prestação de contas”.

Esta questão remeteu a entrevista ao trabalho apresentado e publicado nos anais do VII Encontro de Administração Política, intitulado *Quando a Estrutura Engole o Fluxo, Quando as Múltiplas Lógicas de Avaliação entram em Choque, eis o Resultado: a Burocracia Mata* (ODERICH, 2016). O trabalho aborda o campo da cultura e as suas transformações principalmente a partir de 2003 com a institucionalização do Sistema Nacional de Cultura, do Plano Nacional de Cultura e de programas como Cultura Viva, quando os Pontos de Cultura materializaram a capilarização de sua base social alcançando os territórios mais vulneráveis, partindo do reconhecimento das manifestações nos locais onde acontecem. O artigo questiona o estilo de gestão burocrática de políticas públicas quando conflita com o fluxo da expressão artística, reflexão suscitada a partir do caso do Ponto de Cultura *Casa das Fases*, de Londrina-PR, que já possuía reconhecimento e longa trajetória de atuação e encerrou suas atividades por não conseguir atender satisfatoriamente às prestações de contas. Esta questão faz lembrar a letra

da famosa música de Raul Seixas, *O Carimbador Maluco*: “Tem que ser selado, registrado, carimbado, avaliado e rotulado se quiser voar!!”.

A gestão e o atendimento das prerrogativas legais constituem dificuldades relatadas pelos produtores e, segundo o representante da Fundação Cultural, também dos artistas em geral, ou seja, muitas vezes os recursos não são aproveitados para eventos importantes, “lindos” e “que poderiam se repetir”, nas palavras do Diretor, devido à dificuldade de prestação de contas. Juca relata situações em que artistas ótimos, com muito talento, não conseguem participar do sistema, pois não tem conhecimento e nem parceria com contadores ou administradores, ou alguém com perfil de gestor para ajudar nas questões administrativas e contábeis do trabalho. Assim, a Fundação Cultural lança editais e muitas inscrições sequer passam por avaliação artística, pois não atendem aos requisitos mínimos de documentação, ou seja, há tanto a dificuldade para concorrer aos recursos, quanto para prestar contas e poder voltar a receber recursos. O diretor ressalta os desafios legais e de gestão no campo artístico ao comentar sobre uma conversa com Manaos Aristides³⁷, diretor da série *A Saga*, filmado na região trinacional.

Você tem lá naquele espaço o produtor cultural, você tem toda essa cadeia representada por cinegrafista, atores, diretor de produção, diretor de arte, diretor de figurino, aquela coisa toda, a indumentária, **mas você não tem essa visão de como é administrar tudo isso do ponto de vista da arte, mas também do ponto de vista legal, que rege todas as outras ações no Brasil.** Então, assim, às vezes eu recebo pessoas aqui, eu preciso de um apoio e tal, a Fundação não dá patrocínio, a Fundação, ela busca patrocínio, por exemplo. A gente tenta ajudar de uma forma ou de outra, a Lei Rouanet e os mecanismos da Ancine, eles são muito pouco usados aqui. Porque essa cadeia produtiva, ela está amadurecendo aos poucos, ela ainda não está absorvendo isso. **E são lugares em que existe recurso, existe dinheiro, mas assim, precisa estar muito bem organizado, né?** Enquanto produtor, eu costumo dizer assim, tem três momentos muito importantes, que é você idealizar e ter a pré-produção, a produção como um todo, e a pós-produção, que é onde você fecha a prestação de contas de tudo. Então, assim, isso, às vezes, escapa muito. **E eventos que são lindos, maravilhosos, na prática eles acontecem uma vez, porque eles não conseguem prestar contas, eles se perdem.** (*Juca Rodrigues – Fundação Cultural, grifo nosso*)

Juca ressalta que “a gente não concorda com tudo no sistema, mas não fomos nós que colocamos, ele existe, né? e a gente tem que seguir, senão alguém vai pagar pelo erro”, ou

³⁷ Manaos Aristides cursou Artes Cênicas na Universidade Federal do Amazonas, trabalhou por muitos anos na Rede Globo como repórter, produtor e diretor; atualmente reside em Curitiba. Foi diretor e roteirista de “A Saga – da Terra Vermelha Brotou o Sangue”, série televisiva cujo projeto foi iniciado em 1999, produzido por mais de uma década e exibida a partir de 2014. A série foi filmada em 30 cidades do interior do Paraná, com destaque para a região da Tríplice Fronteira, com elenco composto por atores experientes e muitas pessoas da comunidade. A obra conta a história da colonização do interior do Paraná desde 1541, com a chegada do desbravador espanhol “Cabeza de Vaca” às Cataratas do Iguaçu. (www.asaga.com.br)

seja, mesmo discordando de critérios e requisitos, o gestor propõe o atendimento ao sistema. Esta questão é relevante pois dois movimentos podem ser pensados: por um lado, repensar as políticas culturais para que sejam construídas e refletidas incluindo a compreensão dos diferentes modos de produção, por exemplo, daqueles em que o trabalho se confunde com a vida, ou de grupos em geral que trabalham de forma mais espontânea, não tendo domínio para realizar procedimentos legais e burocráticos. Por exemplo, poderia se propor que as políticas culturais tivessem poucas exigências documentais e administrativas, mantendo cuidado com os recursos públicos, no caso, através da evidência de realização das atividades e obras em si, ou seja, a avaliação da destinação dos recursos consideraria prioritariamente a efetivação da atividade-fim, não a prestação de contas.

Por outro lado, e enquanto este viés de políticas culturais não se efetiva, poderia se pensar tanto na preparação de artistas para que possam lidar com as exigências burocráticas e de gestão, quanto pensar em oferecer estruturas de apoio com profissionais capacitados que pudessem dar este suporte e assessoria, aliviando o trabalho administrativo e possibilitando a diversos artistas e grupos participarem de projetos e trazerem obras significativas ao alcance do público. Mas é preciso atenção às possíveis implicações de ações no sentido de preparar agentes culturais do ponto de vista da gestão burocrática.

Em uma pesquisa sobre mudanças no contexto das organizações culturais sem fins de lucro a partir da influência de critérios requeridos pelas fontes financiadoras, Hoffmann, Silva e Dellagnelo (2009) identificaram um grupo teatral de Florianópolis, por exemplo, que se distanciou significativamente de seus propósitos ao longo de sua trajetória ao direcionar suas ações à captação de recursos em detrimento de sua dedicação às atividades teatrais, “ressalta-se que os objetivos perseguidos por organizações culturais concentram-se, fundamentalmente em aspectos intangíveis e de longo prazo, essencialmente diferentes daqueles do campo empresarial” (p. 194). Neste sentido, o trabalho de Silva e Dellagnelo (2004) contribui com a discussão pois analisa as transformações no campo da cultura e a inserção da lógica de mercado nas atividades culturais, alertando para a questão das formações e capacitações com conhecimentos específicos de administração para gestores e profissionais que desejam que suas organizações realizem suas atividades-fim. O alerta é pertinente pois estes conhecimentos podem construir uma visão de mundo homogênea sobre como obter recursos para realizar atividades. As autoras ressaltam que ao invés dos processos de apoio se adequarem às finalidades da organização, parece haver um movimento inverso, que prioriza a gestão e não o que a organização realiza.

Retomando a questão do artigo anteriormente referenciado, sobre o ponto de cultura *Casa das Fases*, argumenta-se que, por exemplo, a lógica do Ponto de Cultura conflitou com a lógica do Estado burocrático e suas formas de avaliação, e no sentido de evitar este tipo de corte do fluxo no campo da arte, a alternativa seria a de repensar as políticas públicas em busca de opções que considerem a relevância das realizações culturais em sua autenticidade na produção da vida. Assim, o movimento pode iniciar pela reflexão dos agentes públicos, no sentido de buscarem conhecer as organizações culturais, suas características e necessidades para que estas sejam consideradas na construção de políticas culturais, percebendo a administração como um meio para estas organizações realizarem suas atividades, não se constituindo em um fim ou tomando proporções de “carga” ou dificultadora do trabalho destas organizações.

Sobre a *Film Comission*, Juca alega que é preciso abrir o debate junto a todos os órgãos que “já tentaram” fazer algo, ou seja, o *Convention Bureau*, a Itaipu Binacional, o Fundo Iguazu, o Conselho de Patrimônio, são exemplos de instituições e órgãos que já fizeram, em algum momento, movimento para convergir e reunir agentes do campo do cinema a fim desenvolver a comissão fílmica e outros projetos de desenvolvimento do cinema regional. “Vendo Foz do Iguazu e o mercado nosso do turismo a gente tem que entender que, aqui, o turismo cultural, ele seria um meio de ampliar o número de visitantes pra cá. Não só Cataratas e Itaipu, ampliar. E, ao mesmo tempo, gerar renda, gerar emprego”, diz Juca.

O diretor da Fundação Cultural demonstrou entusiasmo com as perspectivas do cinema independente na região, “eu acho fantástico, brilhante! Eu vi alguns curtas, teve aqui há alguns anos atrás um projeto chamado Curta Iguazu, muito bom, muito legal!”, e complementa “esse diálogo, essa provocação, ela precisa acontecer, e o cinema independente, ele traz isso”.

Nós não podemos nos fechar para o cinema comercial, óbvio que não. **Coppola adora as Cataratas do Iguazu, então, assim, a gente não pode negar que quando há uma ação nesses atrativos, ou na cidade, que deveria se usar mais esse centro da cidade, gera renda, movimentando o comércio, movimentando, sabe, a cidade. (...) Eu não vejo quando Coppola filma nas Cataratas. Eu não vejo isso!** Então, esse processo de organização cultural, ele tem que ser para além da arte. Ele tem que ser aquele que vai lá no bairro mostrar, vai trabalhar com o morador. **Eu vejo o cinema independente fazendo isso. Atravessando a ponte, isso para o Paraguai e para a Argentina, indo lá no Porto Meira, indo lá na Vila C, indo no prédio aqui no centro filmar. Acho que isso é uma coisa muito boa, sim, para Foz do Iguazu, para essa região. (Juca Rodrigues – Fundação Cultural, grifo nosso)**

Juca defende que se mantenha abertura ao cinema comercial, à captação de projetos do grande cinema, o que também pode ser expandido a partir de uma *Film Commission*, o que gera visibilidade, renda e movimentando toda uma cadeia de profissionais do setor. Ao mesmo tempo, manifesta que vê o cinema independente como aquele capaz de interagir de fato, de ter

um elo e dar voz à comunidade, pois muitas vezes o cinema comercial é produzido fora do olhar da população, enquanto o cinema independente é aquele que está nos bairros, cujas filmagens são realizadas em ambientes de circulação das pessoas da comunidade e, ainda por cima, geralmente com ajuda e participação ativa da comunidade.

Por fim, o Professor *Eduardo Fonseca* apresentou a sua contribuição. Eduardo é formado em Administração, também é formado como ator, realizou o mestrado e atualmente finaliza o doutorado em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa sobre Cinema. Desde 2013 é professor efetivo do curso de Cinema da UNILA.

A Lei de criação da UNILA é de 2010, e o curso de Cinema começou a funcionar no ano de 2012. A nossa primeira turma de entrada é de 2012. Nós começamos o curso com dois professores visitantes e, depois, nós começamos a trazer os professores efetivos a partir de 2013, que é onde eu entrei, eu e Franciele nós entramos, né? Assim, acho que no começo, quando o curso foi estruturado, ele foi estruturado a partir de uma comissão externa da Universidade, uma comissão formada com profissionais de diversos setores do audiovisual, eu vou dizer até latino-americanos, porque nós tínhamos um convidado do Uruguai, nós tínhamos um professor visitante, o Bruno, que hoje é nosso professor efetivo, paraguaio. Nós tínhamos profissionais da Universidade Federal Fluminense, da Unespar e da Cinemateca de Curitiba participando, **foi um conjunto de pessoas para pensar como seria o Curso de Cinema e Audiovisual.** (*Eduardo Fonseca – UNILA, grifo nosso*)

O curso foi pensado e estruturado inicialmente a partir de uma comissão externa à Universidade, formada por profissionais brasileiros e alguns de outros países latino-americanos, de diversos setores do audiovisual. Alguns destes profissionais posteriormente ingressaram no corpo docente do curso. Após alguns anos de experiência, e com a consolidação do corpo docente, o curso passou por uma reformulação da matriz curricular, sendo que o novo projeto pedagógico já está em vigor em 2018. O professor destacou que a formação está estruturada visando um egresso crítico com relação à sua feitura, com o seu posicionamento perante ao audiovisual.

Quando eu digo crítico, não significa aquele “Não vou trabalhar na televisão hegemônica, não vou trabalhar no cinema hegemônico...”, mas sim, eu escolhi trabalhar na televisão hegemônica, eu escolhi trabalhar, eu sei o que isso significa. É isso, né? não é uma conformação de resistência com relação ao modelo já existente, mas **é pensar em novos modelos.** Pensar, tá, eu tenho a questão hegemônica, eu tenho a televisão hegemônica, eu tenho grupos relacionados ao cinema já hegemônicos, mas **eu também posso transformar a minha possibilidade em uma possibilidade de um novo coletivo de realização audiovisual, de novas formas de realização audiovisual, pensando nas novas mídias, pensando nos novos formatos de conformação de produção.** Então, nesse sentido eu acho que a gente fica, o tempo inteiro, fomentando esse pensamento crítico com relação à feitura do audiovisual, à inserção dele, ou dela, no ambiente audiovisual e o que se propõe a fazer com relação ao audiovisual. (*Eduardo Fonseca – UNILA, grifo nosso*)

O professor apresenta a importância do conhecimento crítico sobre os modos de produção dominantes para que os futuros profissionais possam fazer escolhas lúcidas, inclusive para que possam pensar e criar novos modos de produção. Possivelmente esta reflexão proposta pelo curso tem importância significativa no fato de alguns acadêmicos se sentirem encorajados a buscar trajetórias como produtores e avançar dentro de propostas de novas feitura, novos formatos, com consciência sobre suas escolhas. O fomento ao pensamento crítico pode ser um propulsor dos movimentos coletivos e de produções independentes que aos poucos se consolidam na região.

Abordando o cinema na região, vem à tona a formação da *Film Commission*, que segundo Eduardo, “ainda está sendo gerenciada com essa via do turismo”. Há uma conotação subentendida de que a via do turismo teria uma visão limitada, possivelmente por representar interesses específicos de grupos que atuam no setor e podem buscar um trabalho predominantemente voltado ao viés desenvolvimentista e do lucro, buscando produções específicas que sim, ajudam a manter e desenvolver a cadeia produtiva no campo do cinema, ajudam a fortalecer as estruturas, a possibilitar a subsistência de profissionais na região, mas é preciso atenção porque este viés pode não abarcar a ideia do cinema independente, dos grupos que atuam com arte e que não tem, necessariamente, preocupação mercantil. Mesmo com o interesse predominante do turismo, pela potência de avanço do cinema na região, Eduardo considera importante a retomada das discussões.

A mudança social em prol do cinema na fronteira poderia ocorrer a partir do *modelo aberto de mudança planejada* (COOPER, 1976), ou seja, o novo transcorreria não por crises ou rupturas, mas a partir de um tipo de programa que se inicia pelo desejo de mudar, mas de maneira aberta, permitindo adaptação e definição ao longo do processo, estando os agentes envolvidos transformando e, ao mesmo tempo, sendo transformados pelo processo. Assim, pode-se pensar em um plano sem soluções pré-determinadas, o movimento ocorreria a partir da retomada de programas pelos agentes interessados do campo de atuação e, também, com a criação de novos programas, transformando e valorizando gradativamente a região rica em cenários naturais e sociais.

Nós temos um cenário belíssimo, um cenário interessantíssimo, não só pensando nas Cataratas como cenário, mas nós temos outras possibilidades de cenários por aqui que são muito interessantes, né? desde a selva, desde a água, desde a questão agrícola, desde... enfim, temos uma série de cenários que eu acho que são cenários muito interessantes que a gente poderia estabelecer como um grande atrativo pra essa questão da *film commission*. (Eduardo Fonseca – UNILA)

A integração e a proximidade do curso com a comunidade local vem acontecendo aos poucos, “era muito difícil pra gente articular com as lojas, com os comerciantes da cidade, a questão de empréstimo de móveis, empréstimo de cenários, sempre tinha uma coisa meio resabiada e com o passar do tempo fomos conseguindo confiança e hoje já é uma realidade muito diferente”, o que aos poucos muda a percepção das pessoas sobre a cultura e o que é fazer cinema, além do cinema já conhecido que se atem à tela e é distante. As pessoas passam a interagir diretamente através do curso de Cinema e do cinema independente. “Tem uma questão muito positiva com relação a essa capilaridade”, diz Eduardo. O acesso da população à realização cinematográfica é algo bastante significativo por fazer com que o cinema seja percebido como algo próximo e, portanto, transformador, não algo distante, lá na tela. Quando as pessoas da comunidade participam ou veem a produção, seja observando uma filmagem, emprestando a locação ou objetos, participando do elenco, vendo amigos próximos envolvidos com cinema, faz com que novas frentes sejam vislumbradas para a representação social.

9 A ORGANIZAÇÃO PROCESSUAL DE UM NOVO CINEMA: A PRODUÇÃO INDEPENDENTE NA TRÍPLICE FRONTEIRA

A região de fronteira tríplice se constitui como oportunidade para a construção de um cinema diferente, trinacional. As margens compõem uma região que não é um ou outro, mas algo diferente, e as conexões já estão ocorrendo em relações de parceria entre os produtores independentes. A abordagem da organização/desorganização (COOPER, 1986), o gerundismo do organizando traz a relevância de observar margens e limites e o relacionamento, em processo diferente da visão sistêmica, a qual enfatiza as partes e suas relações, para a perspectiva processual, que apresenta a dinâmica relacional dentro e entre margens e limites.

Podem ser evidenciadas as relações buscando integração, iniciativas que criam laços para a atuação conjunta e para a realização de co-produções, unindo forças e lidando com dificuldades, por exemplo, a falta de profissionais no Paraguai, contando com o apoio de profissionais do Brasil. O exemplo mais próximo do movimento processual das relações e de criação, o qual foi o ponto de convergência dos casos estudados, é o 3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema. Em duas edições já realizadas, representa uma criação original, com organização e atividades simultâneas nos 3 países. Outros festivais e iniciativas fazem parte do movimento de integração iniciado há mais de uma década, por exemplo, o Festival Internacional de Curta-metragens argentino *Oberá em Cortos*, ou seja, *Obera em Curtas*, que acontece na cidade de Oberá, no Estado de Misiones, Argentina. O evento foi criado com foco no reforço da identidade e da diversidade cultural (CATÁLOGO OBERÁ EM CORTOS, 2013). A *Productora de La Tierra* constituiu o festival como articulador de políticas audiovisuais, sendo um ponto de referência e confluência de realizadores e trabalhadores da cultura na região. O Catálogo do evento coloca que as fronteiras, ao invés de separar, tem sido elementos de união dos povos e dos trabalhadores da cultura que desempenham seu trabalho no âmbito popular e comunitário e, assim, tem conseguido avanços humanos, políticos e culturais. Os realizadores não queriam “ser apenas espectadores e consumidores da cultura que chegava dos grandes centros e dos circuitos hegemônicos de produção cultural” (ENTRE FRONTERAS, 2013, p. 7), queriam recursos e conhecimento para fortalecer a produção e a circulação da cultura local.

Rebelatto e Fonseca (2015) apresentam a importância do Fórum Entre Fronteiras como um projeto itinerante que aborda processos transnacionais de produção e criação de imagens em movimento, inclusive a co-produção em equipes trinacionais de *Parceria entre fronteras*, uma série de quatro documentários sobre o tema da fronteira. Caracterizado pelo formato participativo e horizontal, o fórum reúne profissionais envolvidos na produção

cinematográfica na região do MERCOSUL, promove a identificação cultural e a experiência de co-produção independente, tendo em vista discussões políticas para a construção de um espaço de produção tri-nacional.

Vinculado ao movimento *Entre Fronteras*, o filme curta-metragem *Do amor: pequenas coisas* (2015) foi filmado em Foz do Iguaçu e realizado em co-produção Brasil (*VisionArt*) e Argentina (*Productora de La Tierra*), dirigido por Fran Rebelatto, professora do curso de Cinema da UNILA, realizado com profissionais dos três países. Estas iniciativas indicam possibilidades de avanço do cinema na região da tríplice fronteira, cogitada como futuro polo de cinema e de expressão artística.

Notícia recente no site do FAM – Festival Audiovisual do Mercosul (2018), aborda um encontro ocorrido no Paraguai em maio de 2018, o qual tinha por objetivo estimular co-produções audiovisuais. Com participação do Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones – IAAviM, da Argentina, ocorreu a segunda reunião da Rede de Cooperação Audiovisual Entre Fronteiras, e a notícia inclusive cita a Produtora 3 Margens, um dos casos estudados,

A Lei de Fomento Audiovisual do Paraguai, que irá regulamentar e financiar as produções do país, acabou de ser aprovada pelo Senado paraguaio, nesta quinta-feira. O próximo passo é sua promulgação. (...) A **Rede Audiovisual Entre Fronteiras** foi criada em setembro, durante o Festival de Cine al Aire Libre, em Encarnação, Paraguai. O acordo de criação foi firmado entre o IAAviM e a Rede de Realizadores de Misiones, a Associação Panvision, realizadora do FAM, a Academia de Cinema e a Organização dos Profissionais do Audiovisual Paraguaio (Oprap), a Câmara Paraguaia de Empresas Produtoras de Cinema e Televisão (Campro) e a Associação Cine Cable de Encarnação.

Também aderiram à rede instituições de várias áreas do audiovisual: a UNaM Transmedia, de Misiones, a Escola Nacional de Experimentação Cinematográfica da Argentina e o curso da Cinema da Unisul (Santa Catarina); os festivais de Santa Maria (Rio Grande do Sul), **3 Margens, de Foz do Iguaçu (Paraná)**, Guácaras, de Corrientes e Oberá en Cortos, de Misiones; a Mesa Multisetorial do Audiovisual do Paraguai, o Instituto Estadual de Cinema (Rio Grande do Sul), o Sindicato da Indústria Audiovisual de Santa Catarina (Santacine), a Cooperativa de Realizadores Audiovisuais de Formosa, a Rede Argentina de Documentaristas e a Federação Audiovisual Argentina (Fava). (FAM, 2018, *grifo nosso*)

Constatou-se que os produtores têm vontade e iniciativas no sentido da atuação conjunta. No Brasil e na Argentina, mesmo com políticas culturais há mais tempo, os entraves ocorrem devido às dificuldades de transitar com equipamentos entre os países, exigências dos editais, atendimento aos requisitos para a participação nos processos para financiamentos públicos. No Brasil, tanto produtores quanto o representante da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu mencionam a importância de se retomar a formação de uma comissão fílmica, a qual poderia abarcar toda a região trinacional, fortalecendo a identidade de fronteira, os profissionais locais e, assim, estimulando o avanço do cinema na região. Já no Paraguai, foi recentemente

aprovada a Lei de Fomento Audiovisual, como mencionado na citação acima. Espera-se que esta lei faça avançarem políticas culturais públicas e um fundo setorial para financiamento do cinema no país. Atualmente, no Paraguai, os recursos são escassos e os produtores buscam financiamento privado ou, se tem disponíveis, investem recursos próprios, o que permite geralmente realizações ao estilo do chamado “cinema de guerrilha”.

Na relação entre processo e estrutura, infere-se que o processo, ou seja, o fluxo, o sucedâneo criativo de eventos impulsionado por ações e relações, ainda é o mais evidente, sendo construído entre os produtores da região e, também, através de conexões com profissionais em âmbito internacional. A estrutura, portanto, se dá em um movimento de organização e desorganização, seja pelo movimento da criação, seja pelo movimento de composição de diferentes arranjos de profissionais, dependendo do projeto, e com a ajuda das novas tecnologias que permitem o trabalho a distância, cada vez de forma mais ostensiva. Especialmente no caso da produtora paraguaia observa-se um movimento de conexão internacional mais amplo, possivelmente porque seu fundador viveu por anos no Canadá, domina o inglês e formou ampla rede de contato e de ajuda interpares através de redes e tecnologias de informação. Cooper (1976) defende a abertura ao processo, considerando o sucedâneo criativo de eventos impulsionado por ações e relações, contrapondo a administração tradicional no sentido de se almejar estruturas e objetivos bem delimitados. A perspectiva processual traz a possibilidade de olhar a desorganização e a indecidibilidade, levando a análise para a ideia da interdependência entre o organizar e o desorganizar em um fluxo de relações, conexões e desconexões (COOPER, 2005).

As universidades têm um papel fundamental para o Cinema na região, principalmente em relação à formação de profissionais críticos, com uma forte visão interdisciplinar, destacando-se o protagonismo da UNILA. Entre os produtores almeja-se a ampliação de projetos de pesquisa e extensão da UNILA, mesmo que muitos projetos já estejam ocorrendo. A percepção de que faltam projetos pode estar associada à falta de oportunidades para trabalhar na região, já que é um mercado em construção e ampliação, fazendo com que muitos egressos qualificados acabem por deixar a região na busca por mercados de atuação mais consolidados. O anseio é para que a Universidade, além da formação, tenha um papel ativo no sentido de desenvolver o potencial de produção fílmica na região, o que está ocorrendo gradativamente pela própria consolidação do curso e maior participação de acadêmicos oriundos de Foz do Iguaçu e de cidades próximas da região trinacional.

No Paraguai, a formação em Cinema ainda é restrita à capital, Assunção, e em poucas universidades. Na Argentina, possivelmente pela trajetória de vários anos com maior

movimento no setor cinematográfico nacional, encontra-se uma produção mais consolidada. Em diferentes estados argentinos, em geral nas cidades onde há cursos de formação universitários em cinema e audiovisual, há festivais, grupos de produtores, participação em discussões sobre cinema, cultura e políticas públicas, ou seja, há construção e consolidação de espaços.

Além da formação descentralizada, o fortalecimento e a capilaridade do cinema argentino tem como força institucional o INCAA, tanto para o desenvolvimento de produtores, com ações em escolas, por exemplo, como em ações para desenvolvimento do público, através das salas de cinema com exibições do cinema nacional com acesso gratuito ou com ingressos a preços populares.

Vera (2019), em reportagem recente, afirma a importância da arte como estratégia geopolítica, citando as políticas públicas para o cinema na Argentina nos últimos quinze anos, a presença do INCAA e a oferta de cursos na área de cinema nas universidades, formando profissionais aptos a sustentar produções nacionais, “2018 fechou com 217 lançamentos e com bons dividendos para obras de sucesso”, relata. Segundo a reportagem, as co-produções com os países fronteiriços, como Paraguai, podem se intensificar, e são importantes as iniciativas para aumentar o número de espectadores, a exemplo do trabalho do IAAviM, em Misiones/AR. A beleza natural, a diversidade cultural, a idiossincrasia e a formação técnica fazem desta terra um destino ideal para a realização de obras audiovisuais (VERA, 2011).

Inferese-se que a Argentina, considerando o cinema nacional, está à frente do Brasil e do Paraguai do ponto de vista do estado de oferta, produzido pelo Estado e pelos agentes capazes de impor suas vontades através do Estado através de regulamentações e financiamentos, o que desenvolve, aos poucos, o gosto do público. As políticas públicas podem ajudar a diminuir assimetrias e dar condições de voz e existência, como o estado de acesso e de oferta de escolhas culturais, sendo o desafio a preservação da *aura* da criação artística (ODERICH, BALDI, 2018).

A comunidade da região da tríplice fronteira, aos poucos, passa a participar do movimento do cinema independente, seja através da presença no cineclube, em eventos a exemplo do Festival 3 Margens ou, ainda, emprestando peças de cenário, ajudando a costurar figurinos, emprestando locações, vendo produções acontecerem no entorno. Ainda, a comunidade aos poucos poderá se perceber em co-criação de projetos cinematográficos que pretendem abranger as peculiaridades da cultura e das etnias locais. Neste último caso, há dois olhares para o processo: o olhar das etnias e da cultura local como objeto a ser retratado, seja no protagonismo ou como pano de fundo de uma narrativa, e o olhar do empoderamento, no

caso, no sonho manifesto pelos produtores de ajudarem os povos a fazerem filmes sobre si mesmos, como sujeitos, estando os produtores na condição de facilitadores ou de co-autores.

Pensando na metáfora de portas e janelas de Pesavento (2006), a fronteira representa impedimento e possibilidade, limite e mobilidade, em movimentos de reconhecimento de si e do outro, de alteridade e identidade, envolvendo analogias, oposições, estranhamentos, correspondências, comparações, permanente interpenetração e conexões variadas. A tríplice fronteira é expoente em expressão étnica e a cultura é relevante elemento de análise da diversidade, assim, o cinema independente e comunitário emerge e tensiona as margens, limites e fronteiras da região. No caso de Foz do Iguaçu, apontada como local ideal para instalação da sede do Parlamento do Mercosul, a cidade tem se mostrado muito além de um centro turístico e logístico. “A cidade, que já foi chamada de fim de linha por estar em um dos extremos de um país continental, hoje é considerada ponto estratégico para integração de outras nações e povos” (PARO, 2016, p. 210).

Nas suas várias concepções, o cinema independente é espaço de diversidade que traz temas que abrem novas perspectivas e possibilidades de representação social. Grupos independentes podem representar um movimento de relações mais propício para a reflexão crítica e para esta diversidade, minimizando os efeitos da constante divulgação do *american way of life* do cinema estadunidense. O cinema pode ajudar a manter e valorizar nossa cultura brasileira, em especial quando consegue viabilizar alternativas de produção, distribuição e exibição. O cinema tem força como arte que pode tanto legitimar padrões que se tornam socialmente aceitos em processos de apropriação e padronização cultural, geralmente atrelado a uma imagem estadunidense ou eurocêntrica, ou pode se constituir como um espaço de inclusão de “novas vozes”, de crítica, de diversidade e diálogo intercultural.

O Projeto Pedagógico do curso de Cinema da UNILA (2018) apresenta a importância do diálogo intercultural, considerando que a busca da integração passa pelo reconhecimento das diferenças entre as diversas culturas. “Aprofundar o conhecimento das diferenças certamente favorecerá a identificação das convergências que são importantes para a construção conjunta de novos horizontes” (p. 6), ressaltando a busca pela máxima qualidade acadêmica e social, “sob a inspiração de uma ética que respeite a diversidade e os direitos humanos universais” (p. 7). Mas o Professor Eduardo alerta que a região, mesmo com 73 etnias, carece de integração real, e questiona “falar que nós temos 73 coletividades... onde? Elas se comunicam?”, e pondera, “mas eu vejo uma série de esforços, também não é dizer assim que a cidade não faz esforços pra que isso não aconteça, né? eu vejo uma série de eventos que vão acontecendo na cidade com esse esforço mesmo de integração das diferentes coletividades”.

Outro aspecto que chama a atenção na discussão sobre a diversidade é o fato de que, apesar da menção à importância da diversidade no discurso corrente e no desejo manifesto de trabalhar com produções voltadas para a expressão da diversidade, as 3 produtoras são dirigidas por homens brancos.

Bons ventos surgem para o cinema na região? O Prof. Eduardo Fonseca ressaltou que a AVEC - Associação de Vídeo e Cinema do Paraná está fazendo um mapeamento do Estado e já colocou Foz do Iguaçu entre as três principais regiões de produção do Estado, depois de Curitiba e de Londrina. Estas informações reforçam as expectativas no sentido de políticas públicas para o cinema no Paraná.

Como é que a gente pode pensar a nossa cidade também como um lugar onde as políticas públicas para o audiovisual estejam também pensadas de longo prazo, dentro dos governos, né? como que a gente pode pensar a relação entre uma *film commission* e uma consolidação do poder público de ajuda a projetos que queiram filmar na região, né? (*Eduardo Fonseca – UNILA*)

Constata-se na fala do professor da UNILA, a visão integracional, “é uma região que tem três lados! Então você sempre pensa nesses três lados e eu acho que é aí que está a grande potencialidade pra gente poder pensar essas novas possibilidades de produção do audiovisual”, destaca Eduardo que, além da produção, lembra do potencial de exibição com uma perspectiva relacional e integrada.

Eu acho que a gente pensando como um todo, desse fluxo da região para a exibição, é muito interessante e a gente pode pensar esse fluxo integracional via exibição mais forte, né? É óbvio que a exibição é muito comercial, é óbvio que a gente está falando de... tirando o SESC, tirando a Sala INCAA e a UNILA, de outros espaços que são espaços profundamente comerciais, e a lógica é uma lógica comercial. Mas vejo uma lógica integracional maravilhosa quando eles colocam os filmes dublados, com a intenção de colocar legendado em espanhol porque recebe também um público regional, enfim... (*Eduardo Fonseca – UNILA*)

Os cinemas nacionais têm o desafio de fazer diferente ou além da hegemonia do visual e de romper as expectativas estereotípicas da plateia, evitando cair em essencialismos ou moralismos (ODERICH, BALDI, 2017b). Neste caso, trata-se de um cinema internacional, mas com características únicas que conjugam a diversidade de três países de fronteira. No início de 2019 foi noticiado na região que Victor Gimenes e Beto Ruhoff, acadêmicos do curso de Cinema da UNILA, foram premiados com o filme *Avaré*³⁸ no Festival Brasileiro de

³⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=Nv4ygU6tG5E

Nanometragem³⁹. Considerado um dos principais festivais da categoria no Brasil, tem como objetivo possibilitar aos jovens produtores audiovisuais a divulgação de suas criações, assim como premiar aqueles que forem considerados mais representativos. O filme *Avaré*, de 45 segundos, faz uma crítica social na relação entre índios e europeus.

A pesquisa indica o movimento de organização que pode ser observado e pensado pela perspectiva processual, já que é a gestão na área da arte, em relação a uma arte diretamente ligada à tecnologia, apresentando interessante movimento de preponderâncias entre arte e indústria cultural, entre racionalidades instrumental e substantiva, entre países, havendo uma convergência peculiar que pode levar à concretização de um polo de cinema. A expectativa de um polo de cinema mexe com visões diferentes do que isto significaria, por exemplo, poderia ser algo grandioso, com muitos recursos, em um cinema feito aos moldes das prerrogativas da indústria cultural. Por outro lado, há um vislumbre de um polo cinematográfico original, voltado à cultura, à diversidade, talvez não com riqueza de recursos financeiros, mas com riqueza de pessoas, temas originais e desejos de mostrar diferentes vivências, locais, povos, etnias, valores, manifestações culturais das mais diversas, a riqueza humana.

Mesmo para um polo humanamente significativo, recursos e formação são necessários, por isso a importância da ampliação de políticas públicas que incentivem e ajudem a consolidar um cinema de fronteira. As parcerias já existentes podem ser ampliadas e novas ideias podem surgir, em um fortalecimento, inclusive, do Mercosul. Os produtores, que já lutam pelo cinema, desejam permanecer e trabalhar na região, pois se identificam com a comunidade e neste ambiente querem produzir cinema. Observa-se que há um propósito comum que os une, a vontade de fazer cinema, mas não se trata um propósito claro e arraigado, bem definido, por isso presume-se haver um momento de caos, que abre o campo para a criatividade. Para Cooper (1976), o *propósito* é o que une e direciona o sistema no balanço entre estrutura e processo, e quanto mais rígido o propósito, mais forte a estrutura e menos fortalecido o processo, o sucedâneo criativo de eventos impulsionado por ações e relações. No sistema *expressivo*, a exemplo do campo da arte, busca-se no ambiente meios para cultivar possibilidades, com propósitos menos delimitados.

A organização processual de grupos produtores busca mais estrutura, junto ao processo que já acontece com relativa força, para construir o cinema a partir de obras independentes. A produção independente no Brasil ainda tem o desafio de editais concentradores.

³⁹ <https://www.festivaldenanometragem.com.br/>

As novas regras de pontuação do edital que foi lançado pelo FSA são extremamente concentradoras. Concentradora nas grandes distribuidoras brasileiras que na verdade são apenas duas. Mesmo as produtoras grandes ficarão reféns destas duas distribuidoras. O edital de R\$ 150 milhões permite que 30% de cada uma das modalidades sejam destinados a projetos que tenham uma mesma distribuidora (...). A produção independente realizada com intenção de mercado, mas não prioritariamente de mercado (aquela direcionada a nichos, festivais, e mesmo circuito mais restritos porque o mercado não deixa que estes filmes entrem nas salas comerciais) ficou confinada a um único edital - Edital de produção concurso, já lançado e com inscrições encerradas. (ZAVERUCHA, 2018, p. 1)

Quando aborda a produção independente que não tem como prioridade a intenção de mercado, Zaverucha (2018) chama a atenção para a necessidade de um olhar mais detido a editais e políticas públicas voltados ao cinema independente. Neste trabalho, infere-se que criar condições para que aconteça o cinema independente na região de fronteira, permitindo a movimentação no espaço em parcerias entre países e favorecendo a diversidade, pode representar uma significativa contribuição para a promoção à cultura e à diversidade cultural. Evidencia-se importante o debate sobre o cinema e sua potencialidade na formação ideológica, pois se constitui como espaço de veiculação da resistência como, também, de padronização de modos de vida, o que leva a tensionar as noções de política, identidade e diversidade cultural frente à hegemonia americana cinematográfica e a apropriação do estado (BALDI, ODERICH, 2017).

Pensando na questão da fronteira, vale lembrar de Canclini (2010) quando aborda a circulação de bens culturais e que não se tem apenas poucas capitais da arte, mas que se apresentam muitos focos, instavelmente distribuídos, surgindo uma multiplicidade de comportamentos em busca de alternativas, saindo das bipolaridades inclusão/exclusão, arte/indústria, hegemônico/subalterno, ou seja, há uma dissolução de limites estáticos, o que converge com a perspectiva cooperiana. O conceito de *fronteira*, na perspectiva processual, posiciona-se em um meio indeterminado e acaba estabelecendo uma ordem particular, que tem em si uma desordem. Assim, os limites representam processos ativos e, ao mesmo tempo, ambíguos, de diferenciação. Analisamos o que vemos seguindo padrões, e a informação resulta de uma seleção, mas é preciso transcender esta limitação para não pensar em fronteira em uma concepção de moldura, concepção esta que segundo Cooper (1986) mantém as partes unidas, prevenindo dispersões, e os limites deixam de ser percebidos, nas Ciências Sociais, em uma concepção estática.

A especificidade de uma região de fronteira precisa ser considerada na formulação de políticas públicas, “a complexidade presente nestes locais direciona a atenção do pesquisador

e formulador de políticas públicas para uma singularidade que não permite a aplicabilidade vertical das mesmas” (COLVERO, SEVERO, MELO, 2016, p.675), o que requer que estas políticas sejam construídas através de interação horizontal da sociedade civil, de acordo com a peculiaridade de cada região. “Nestas regiões, não se pode falar em algo homogêneo, uma vez que em um país continental como Brasil, existem variações ao longo de suas fronteiras” (p.679). Neste sentido, a fronteira é uma área espacial e simbólica de multiplicidade e mistura de identidades; mesmo sendo visível, por exemplo nas três margens, culturalmente a região converge diferentes atores sociais, inclusive diversas narrativas cinematográficas da região apresentam a mobilidade entre os países.

Almeida (2018), no artigo intitulado *Fronteiras Culturais: Metáforas ou Realidades?*, afirma que nos dias atuais as fronteiras deixaram de ser consideradas periferia, devido à globalização, podendo ser vistas como territórios de integração cultural, com “singularidades e diversidades culturais, caracterizados pela memória e gastronomia comuns, pelo bilinguismo, por literaturas híbridas, por atividades transfronteiriças” (p. 260). Esta realidade ainda não é reconhecida ao ponto de haver políticas culturais de integração, em parte porque “as políticas são elaboradas apenas nas capitais e nos grandes centros políticos” (p. 261), e os planos que existem acabam sendo de cooperação e intercâmbio, atendendo a demandas de infraestrutura, de economia e segurança, não de convivência e de integração cultural, afirma Almeida (2018).

Em 2010, um grupo de militantes culturais, junto a representantes dos municípios da região de Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai), articulou uma reunião com o Ministério da Cultura do Brasil, com o objetivo de compartilhar experiências e organizar ações conjuntas tendo a dimensão cultural como eixo integrador para o reconhecimento e valorização do patrimônio histórico e cultural das comunidades fronteiriças e para o desenvolvimento sustentável. Desde então, vem ocorrendo algumas iniciativas para dar prosseguimento ao movimento, a exemplo de encontros e festivais culturais, e o autor (ALMEIDA, 2018) destaca o Festival 3 Margens de cinema, realizado na tríplice fronteira, ao nominar alguns eventos que ajudam na integração.

Comunello (2016) descreve estas mobilizações associadas à incorporação, em acordos e eventos, de noções como “integração cultural”, “fronteiras culturais” ou “cultura de fronteira”, movimento iniciado por militantes da cultura, ou seja, com atuação política, e por agentes culturais que vivem ou atuam na região fronteiriça, a exemplo de músicos, poetas, realizadores de cinema, documentaristas, produtores. O autor pesquisou a mesma região citada por Almeida (2018), e analisa o ativismo dos organizadores do Calendário de Integração

Cultural Brasil-Uruguai, que buscava a participação de artistas e trabalhadores de ambos os países em um calendário de eventos comuns, e do Diálogo de Fronteira, que visava um plano de cultura e editais específicos do Ministério da Cultura do Brasil para as fronteiras.

A cidade de Santana do Livramento foi declarada, em 2009, cidade símbolo da integração brasileira com os países membros do Mercosul e o movimento chamado *Fronteras Culturales* visava “o alinhamento de políticas entre união, estados e municípios, a elaboração de editais, a capacitação de agentes locais e a ênfase da singularidade das fronteiras nos acordos políticos” (COMUNELLO, 2016, p.11).

Em 2017, o movimento *Fronteras Culturales* realizou a sua jornada anual em Santana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai), incentivando a reflexão sobre os projetos de integração cultural nas fronteiras do Brasil e dos países vizinhos, na qual houve a proposta de criação de um Observatório das fronteiras, além de jornadas culturais, seminários, cartografia e elaboração de um projeto digital de comunicação à distância e armazenamento de informações para memória dos processos políticos e culturais. O autor argumenta que a “adoção de uma práxis humana articulada com as memórias, na sua relação com os indivíduos e com o planeta, permitirá que as comunidades alcancem uma consciência regional global não submissa” (ALMEIDA, 2018, p. 260). Neste sentido, pode-se pensar no cinema e em sua relação e seu valor, também, para a preservação da memória.

De acordo com o relato de Comunello (2016), o movimento *Fronteras Culturales* tinha um caráter “não organizado” e de “curta existência” (p.11) pois foi resultado de uma militância individual de Almeida (2018), não se tratando de um movimento organizado, com objetivos claros e funções definidas, um tipo de associação com regras de adesão e funcionamento sistemático. Mas se pode pensar que os movimentos são de ordem e desordem, e que ainda não prevalece a ordem e a estrutura, estando em processos e projetos dos agentes do campo da cultura em suas redes e relações.

Do ponto de vista das contribuições cooperianas nesta análise, é importante considerar que Cooper escreveu sobre o Campo Aberto observando o conjunto de transformações dos anos 1970, com as antigas imagens e estruturas nos campos da política e da cultura, na sociedade e na academia. “Um período de questionamento, em que novas estruturas emergiram em meio ao que era percebido como caos, mas que era na verdade a vivência do processo de transição” (GRINER, 2017, p. 231). Talvez “caos” seja um bom termo, mas o que “Cooper entendia é que o caos não deveria ser percebido em seu aspecto unicamente negativo, mas no sentido de desordem que precede e estimula uma nova ordem” (p. 231), ou seja, espaço para algo novo, considerando que o novo nem sempre representa um avanço.

O cinema independente se desenvolve na tríplice fronteira de forma contingencial, se transforma e desdobra criativamente conforme os eventos e as ações, o que caracteriza sistemas expressivos para Cooper (1976), emergindo a partir de projeções frente às contingências, a exemplo do desdobrar criativo que originou o Festival 3 Margens, que segue para a sua terceira edição.

O cinema independente como possibilidade de expressão e exercício da alteridade em relação a diversos grupos, lugares, realidades, é espaço de criação, produção e fruição cultural, ainda mais na fronteira se constitui como oportunidade de encontro para ratificações e/ou transformações, tendo em vista a ampliação da dignidade humana. Infere-se, assim, que a região de fronteira se constitui espaço de limites e permeabilidade para conjugar arte, políticas culturais, cinema independente e diversidade, mas é preciso cuidado com o reducionismo economicista que marca grande parte das políticas de desenvolvimento e buscar políticas culturais respeitando o fluxo da vida, evitando a prevalência da lógica da burocracia (ODERICH, BALDI, 2018).

É preciso observar as forças burocráticas e de organização, ou crença sobre a necessidade de organização ou muita estrutura para ter “produtividade”, quando no fazer artístico este movimento acontece, muitas vezes, no campo aberto, e não no contexto de firmeza de propósito e de estrutura. O campo aberto (COOPER, 1976) nos faz questionar como as pessoas poderiam viver e trabalhar em um fluxo de maior originalidade e criatividade, com menos moldes e tentativas de homogeneização, ao mesmo tempo, produtores e gestor público querem oportunidades de qualificação, preparação e apoio para estruturação do setor.

Não se quer um polo cinematográfico para ter uma “produção em série”, ou “linha de montagem” de filmes, o desejo é por um polo cinematográfico original, criativo, interações, que deixe espaço para a manifestação da diversidade. É possível que a construção cinematográfica na região trinacional tenha o apoio de políticas públicas e da sociedade, com estrutura e organização? E ainda, seria isto possível sem a pressão pela burocratização e pela adesão a valores mercantilistas?

Como questionado no artigo de Oderich e Baldi (2017a), a política pública, ao incorporar o cinema independente, pode garantir a não exclusão de um “outro lugar”, que ainda não tem espaço assentado? Ou este “outro lugar” pode ser organizado de forma não perturbadora às forças vigentes? Como se organiza a expressão deste cinema mantendo a sua independência? Infere-se que neste contexto está o desafio de que a construção seja permitida e oportunizada, mas não burocratizada, enjaulada ou estruturada ao ponto de engolir o fluxo da criação ou a noção de independência dos produtores.

CONCLUINDO E PENSANDO NO DEVIR

Optei por intitular este capítulo final usando o gerúndio, em sintonia ao pensamento cooperiano, considerando o balanço estrutura-processo e o estar dentro e entre fronteiras de uma formação que se finda, ao mesmo tempo em que se dá o início de novos projetos, sendo que *término* e *início* são representações, pois o sentimento é de um *continuum*, de um fluxo que segue e redireciona pensamentos, sentimentos e energias a novas possibilidades que se abrem em minha mente e através das relações.

Pensando na definição de *devir*, que é *vir a ser, transformar-se*, do latim, *devenire*, que significa *tornar-se*, busquei o Dicionário Houaiss (2007) e encontrei a aceção que o conceitua como “fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes”. Chego, enfim, a um *ponto*, ou a um *porto*, de onde se parte para um mar de potências desconhecidas, por isso considere este título pertinente para *abreviar* o momento que estou experienciando.

Além de levantar aspectos relevantes para o cinema independente na região da trílice fronteira, pela ótica dos Estudos Organizacionais, esta pesquisa contribui para a visibilidade destes grupos produtores de cinema e possivelmente ajuda na inspiração e consolidação de formas de apoio e de políticas públicas que favoreçam o trabalho destes grupos, consequentemente, apoiando a construção de uma coletividade social que represente e respeite a diversidade cultural, o diálogo intercultural e a busca por relações menos estereotipadas, modeladoras e normativas.

A arte pode ser um espaço de crítica, de inclusão de vozes silenciadas da esfera comunicativa e, também, de reflexão. Mesmo que a qualidade das produções independentes seja questionada e variada, ou que em um primeiro momento não haja um grande público espectador, a expressão da diversidade por si só é importante. Assim, a compreensão da organização destes grupos e de suas trajetórias pode contribuir para o embasamento de estratégias e de políticas de fortalecimento dos cinemas nacionais, regionais e de fronteira e, consequentemente, à preservação e promoção da diversidade cultural.

Em concordância com a pesquisa inglesa apresentada por Malik, Chapain e Comunian (2017), autoras que alegam faltar pesquisa acadêmica integrando a teoria e a prática na produção cinematográfica comunitária, esta pesquisa contribui trazendo aportes e novas análises para o setor cinematográfico e para a Administração. O trabalho poderá apoiar futuros

debates, revisão e construção de políticas públicas culturais que considerem o processo de trabalho, os valores destes grupos e o contexto da diversidade cultural na fronteira.

A compreensão da perspectiva processual pode ajudar a incitar discussões importantes sobre novas formas de gestão, e ajudar os grupos produtores de cinema, e outros, no entendimento sobre a sua própria realidade, quiçá ampliando a liberdade e a fluidez da criatividade, com inspiração no *campo abstrato* de Cooper (1976), que seria a fonte do sentido da experiência humana, desdobrando-se enquanto um arranjo de relações, quando cada um se torna o todo.

Na pesquisa de campo, os grupos produtores se manifestaram sobre o conceito de cinema, algo que nos dias atuais, dadas as novas possibilidades tecnológicas, é um ponto em discussão e para o qual não se pretende chegar a uma conclusão. Também, há diferentes entendimentos sobre o que significa ser independente, e sobre a realização da arte em seu sentido mais amplo e genuíno.

Com esforço de análise pelo grande volume de informações, os objetivos foram atingidos e o contexto em que se dá a construção da produção cinematográfica independente na região da tríplice fronteira foi caracterizado a partir das relações dos grupos produtores que foram manifestas e observadas na pesquisa de campo.

As relações se dão a partir de vínculos de amizade e crescem em contatos e redes virtuais de ajuda profissional. A questão da amizade pode estar relacionada com o afeto e/ou, também, com a racionalidade substantiva, quando se conecta ao compartilhamento de valores. Pode-se observar, também, contatos interpessoais que se consolidam por interesses comuns, com mecanismos de controle de produtividade ou pontualidade, por exemplo, condicionando a amizade e a conexão ao atendimento destes critérios profissionais. Em um artigo sobre novas formas organizacionais, Dellagnelo e Silva (2000) discutem a emergência destes novos modelos que possam representar ruptura com a burocracia, concluindo que “apesar da forte tendência de flexibilização do modelo burocrático, não se verifica a ruptura, uma vez que a lógica de ação predominante nas organizações ainda é aquela voltada para o cálculo utilitário das consequências” (p. 72). Os autores discutem em sua pesquisa um projeto cinematográfico, o qual apresenta “elementos contraditórios quanto ao tipo de racionalidade predominante em suas práticas” (p. 90).

No projeto cinematográfico, principalmente, observa-se vários elementos de flexibilidade organizacional, entretanto o princípio norteador destas escolhas nem sempre deixa claro uma única direção. Observa-se fortemente presente elementos de amizade, confiança, algo que pode ser considerado por alguns como significando valores substantivos e, por outros, como compartilhamento de valores de

determinados grupos, próprios de mecanismos culturais de controle, existentes em qualquer tipo de organização formal. (...)

O projeto cinematográfico, da mesma forma que as pequenas organizações do setor de alta tecnologia, demonstraram certa flexibilidade nas escolhas de práticas organizacionais favoráveis à diversidade de idéias, participação na tomada de decisão e a redução nos mecanismos de controle, por exemplo. A consideração destas evidências como representativas de uma lógica de ação diferente da instrumental, no entanto, não pode ser feita, na medida em que se considera a natureza das atividades desenvolvidas nestes setores. (DELLAGNELO e SILVA, 2000, p. 90-91)

Em setores que tem incorporado o uso de tecnologia e/ou que atuam com trabalhos não-rotineiros, pode-se ter maior flexibilidade, participação e trabalho em equipe. Mas, a questão é: esta ação se dá orientada a valores substantivos, independentes de uma economia de mercado, ou orientada pela relação meio-fim, pelo cálculo utilitário de consequências?

Assim, evidencia-se nos grupos a coexistência de racionalidades instrumental e substantiva, com predominâncias que podem se alternar, dissolvendo a dicotomia de racionalidades. O *novo* cinema, portanto, não representa a ruptura de lógicas; pode-se considerar que o *novo* está na escolha pela perspectiva processual para analisar a organização de um cinema que se inicia e se constrói em uma região de fronteira trinacional, em um movimento de processo e estrutura, entre e dentro das fronteiras culturais das três margens.

Destaca-se a importância da universidade para a formação de profissionais e, também, na elaboração e execução de projetos de extensão e de parcerias que abrem frentes de arte e trabalho, vinculando o curso diretamente à comunidade. A UNILA expressa o seu protagonismo em poucos anos de existência e, mesmo que se vislumbrem possibilidades de expansão da sua atuação, no caso o curso de Cinema pode-se inferir que a universidade está cumprindo o seu propósito ao se apresentar como elemento central e desencadeador das ações de cultura e cinema na fronteira. Neste caso, observa-se a transversalidade de políticas públicas de educação e cultura, pois as políticas educacionais que tornam o trabalho da UNILA uma realidade agem na transformação do território, impactando nos movimentos e nas alternativas culturais da região. Assim, políticas educacionais e políticas culturais podem convergir e transformar cenários, criando certa estrutura e possibilitando o movimento de balanço entre estrutura e fluxo, processo.

As políticas públicas estão em desenvolvimento, e tem-se boas perspectivas a partir dos movimentos Entre Fronteiras e da recente aprovação da Lei do Audiovisual do Paraguai. No caso do Paraná, Foz do Iguaçu já é mencionada representando a terceira região de produção cinematográfica do Estado, aventando possibilidades de crescimento e de consolidação de um futuro polo de cinema na região.

Foram apresentados os aspectos da *organização/desorganização* na dinâmica de *estrutura e processo* na produção cinematográfica, desde a caracterização dos grupos, da sua constituição, do cinema como propósito, até a apresentação das formas organizativas experimentadas, como se dão as relações internas e com outros profissionais. Foi apresentada, a partir dos casos estudados, a análise da construção da produção do cinema independente na região correlacionada à perspectiva processual, em observação a movimentos oscilando predominâncias entre arte e indústria cultural e entre as racionalidades instrumental e substantiva, dissolvendo as dualidades.

Ressalto o aprendizado sobre as representações do cinema para as questões sociais e para a promoção da diversidade cultural. Constato a grande potência do cinema no contexto de fronteira, o que neste momento tem suas bases sendo constituídas. Há um movimento de organização/desorganização e os produtores buscam a sua sobrevivência convergindo com o desejo de trabalhar com a sétima arte. Ao mesmo tempo em que eles buscam recursos, certa estabilidade e estrutura, é preciso cautela para não perderem a oportunidade do campo aberto enquanto os propósitos ainda não estão bem consolidados. Ressalto que o *propósito* é o que une e direciona o sistema no balanço entre estrutura e processo, ou seja, quanto mais rígido o propósito, mais forte a estrutura e menos fortalecido o processo. “Sua forma organizacional é um `balanço estrutura-processo`; seus propósitos, difusos” (COOPER, 1976, p. 1000). No sistema expressivo, supõe-se que predomina a orientação referente a valores, a busca por meios para expressar e cultivar a própria variedade de possibilidades através de um balanço estrutura-processo.

O movimento do campo aberto convive com as pressões da burocracia, e a própria criação do Festival 3 Margens se dá em um movimento criativo e a partir de novas formas organizativas, a exemplo de parcerias com pessoas de diferentes nacionalidades, na região trinacional. O propósito de fazer cinema, ainda amplo, mas bem evidente aos produtores, faz o balanço estrutura-processo. Enfim, observa-se a dinâmica entre estrutura, processo, relações, margens e limites na organização/desorganização dos grupos produtores, que buscam subsistência e expansão do seu trabalho, desejam ter possibilidades de existência e de manifestação. Ao mesmo tempo, a riqueza geográfica, física e política, da região de fronteira permite o pensamento integrado de novas configurações e coletividades.

Longe de idealizar um “happy end” com respostas belas, plenas ou conclusivas, no momento de finalizar esta tese, percebendo minha mente repleta de questionamentos e decido fazer o exercício de colocar no papel, afinal, *quais ideias ficam para o devir?*

O futuro do cinema na tríplice fronteira se apresenta principalmente a partir do movimento de aliança audiovisual entre os países, o que pode avançar através de elos, reuniões, ações e políticas públicas conjuntas entre grupos e profissionais que trabalham com o setor cinematográfico, por exemplo, através de grupos de trabalho consolidados com representantes em parcerias entre instituições, como Fundações e Secretarias de Cultura das cidades fronteiriças, ANCINE – Agência Nacional do Cinema/BR, IAAviM - Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones/AR, INAP – Instituto Nacional Paraguayo de Audiovisual, INCAA – *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/AR*, IPAC - Instituto Paraguai de Arte e Comunicação e Curso de Cinema da UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana e de outras instituições que atuam com educação, pesquisa e extensão na área. Também, através de espaços de integração e discussões em eventos, como já vem ocorrendo no Encontro *Entre Fronteras*, no FAM – Festival Audiovisual do Mercosul e como pode ser incorporado no FORCINE – Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual.

Infere-se que este movimento pode ser dinamizado a partir de redes de profissionais, com atenção para que se mantenha o fluxo do processo de organizar e desorganizar (COOPER,1976) de eventos impulsionado por um sucedâneo de ações e relações, como já vem ocorrendo, não almejando grandes estruturas ou delimitações, mas conexões ou desconexões, aproveitando as estruturas e as redes já existentes, bem como as facilidades de comunicação da atualidade. A *consciência da plenitude* de Cooper (1976) afirma o poder do todo nas partes, quando o sistema reconhece a totalidade por meio das ações individuais, mas considera-se desafiador o conceito de totalidade, ou o pensamento do movimento da totalidade. Seria a totalidade um estado, ou como considerar o *devir*? Se devém, não era totalidade. Mas aqui a questão que se apresenta é que possivelmente o poder de transformação esteja nos produtores e no conjunto a partir de suas redes de relações.

Portanto, sugere-se que é preciso evidenciar e aproveitar especialmente as *estruturas de conexão* que já existem, como é o caso dos eventos citados que tem espaços de integração, interlocução e discussão entre os países, da Rede de Cooperação Audiovisual Entre Fronteiras, e de órgãos como a RECAM - Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul, a qual inclusive tem sede física no Uruguai, ou seja, além da tríplice fronteira, temos a possibilidade de elos através de estruturas do Mercosul. A RECAM (2018) visa avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região com base em três princípios orientadores: reciprocidade, complementaridade e solidariedade.

Com inspiração norteada pelo trabalho e objetivos da RECAM (2018), podemos pensar em avanços a partir de informações do plano de trabalho divulgado, por exemplo: adotar medidas para a integração e complementação das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região, reduzir as assimetrias e trabalhar em favor de uma redistribuição do mercado cinematográfico, trabalhar com políticas públicas e os aspectos legislativos com olhar para a defesa da diversidade e da identidade cultural dos povos da região, impulsionar a livre circulação regional de bens e serviços cinematográficos e audiovisuais e garantir ao espectador a pluralidade de opções que incluam expressões culturais e audiovisuais do Mercosul.

Tem-se a possibilidade de observar a *situação*, o campo imediato percebido da realidade, o contexto concreto de vida; de avançar em um *modelo aberto de mudança planejada*, ou seja, um programa a partir do desejo de mudar, de acontecer a *projetabilidade*, quando a partir do conteúdo interno se dá a construção, a forma no mundo externo (COOPER, 1976). Considera-se, assim, que o trabalho, os avanços e as perspectivas futuras decorrem de uma rede de seres humanos que aplicam seus sentidos, unindo percepções, sendo o *meio* através de ações e inter-relações que mobilizam a *força*, a energia para concretizar suas projeções e dar *forma* a elas.

Nesta dinâmica, penso que existem os epicentros da estrutura e do processo; segundo o Dicionário Houaiss (2007), o *epicentro* é o ponto da superfície da Terra onde primeiramente chega a onda sísmica. O trabalho de protagonismo das pessoas que estão frente aos grupos do campo cinematográfico, bem como das organizações, instituições, eventos, redes e reuniões mencionados podem ser análogos a epicentros do movimento. Vale reiterar que o futuro é aqui considerado construção, transformação, o *dever*, ou seja, retrocessos também podem acontecer, e inclusive o julgamento do que é, ou não, um retrocesso, depende do paradigma adotado. E assim, seguimos como seres repletos de possibilidades e de potência em uma rede de interconexões, cada qual com o seu senso de significado, projetando a sua energia no mundo.

Chegando ao final e pensando na intenção inicial de fazer um trabalho que não ficasse “na gaveta”, pergunto-me: enfim, *a serviço de que e de quem se apresenta esta tese?*

Primeiramente, e de forma geral e ampla, a tese está a serviço do *cinema de fronteira*, o que acontece a partir das contribuições aos produtores, aos gestores públicos, às instituições formadoras e aos cursos de Administração e de Cinema. Pressupõe-se que pode haver maior clareza, conscientização e aproveitamento das estruturas e espaços já existentes para a consolidação da integração do cinema na região. Além disso, a tese representa a conclusão de um processo e o início de novos movimentos, após quatro anos de dedicação,

ampliação de horizontes e transformações da autora. A seguir são detalhadas as possíveis contribuições mais evidentes.

A serviço dos produtores de cinema independente. Os temas discutidos nesta tese, através da disponibilização do trabalho e da publicação de artigos e apresentações em eventos, aos poucos podem ajudar a ampliar as discussões da área e dar visibilidade aos trabalhos dos produtores, não apenas os produtores pesquisados, mas a todos os produtores e futuros produtores cinematográficos da região. Expandindo a visão, pode-se pensar em maior compreensão e valorização da arte em geral. Além da questão da valorização, da visibilidade e da compreensão sobre as características do cinema independente, o trabalho pode ajudar na preparação ou em medidas de apoio para que os produtores regionais estejam mais qualificados no sentido de concorrer a editais e recursos públicos. A possibilidade de retomar os trabalhos da Comissão Fílmica também é algo significativo, que vai ao encontro do vislumbre de um futuro polo cinematográfico na região.

A serviço dos gestores públicos na área da cultura. Esta tese pretende-se agente em prol de argumentos para a manutenção e construção de políticas públicas que considerem as diferentes formas de fazer cinema, sem a limitação da visão de que a arte precisa estar inserida dentro de uma lógica mercantil de indústria cultural. Considera-se perigoso o discurso de que toda a ação humana precisa ser autossustentada economicamente. As políticas públicas precisam continuar existindo para manter viva a arte e a cultura, pois nem tudo e todos precisam “se sustentar” ou gerar movimentação financeira, o que leva a uma concepção perigosa do que é considerado útil, em uma perspectiva limitante da vida.

Lembrando “da utilidade do inútil” (ORDINE, 2016), ao contrário das leis do mercado, a cultura precisa ter gratuidade e espontaneidade, liberdade em relação aos vínculos dinheiristas e utilitaristas, geralmente interligados, já que o que produz lucro é considerado útil, e o que não produz, inútil. Como seria uma sociedade sem a arte que leva a reflexões e transformações? Como seria uma sociedade sem espaço para a expressão e a existência de uma cultura viva e livre de um viés mercantil?

Este trabalho pode ajudar os gestores públicos na compreensão e no embasamento de discussões sobre os conceitos de arte e indústria cultural, e na valorização do cinema independente e dos seus modos de produção. Neste sentido, argumenta-se que as políticas públicas sejam construídas abarcando os diferentes modos de fazer cinema, inclusive pensando sobre os modos de avaliação e de prestação de contas, considerando mais fortemente os feitos, as atividades realizadas, as obras, facilitando a participação de profissionais e grupos que não necessariamente tem condições de participar de editais complexos e com muitos requisitos. A

ideia dos pontos de cultura, da cultura viva, é muito pertinente, mas é preciso que sejam revistas as formas de prestação de contas ou avaliação dos resultados, para que os grupos estejam mais livres do cumprimento burocrático e possam atuar com intensidade no que sabem e almejam.

Também, pode-se pensar em estruturas de apoio para que os artistas e profissionais estejam preparados ou tenham condições para o atendimento de editais públicos, ou seja, estejam aptos a conquistar e gerir recursos públicos e/ou tenham apoio para isso, observando e minimizando as possíveis implicações, anteriormente discutidas. Assim, sugere-se que Políticas Públicas Culturais sejam pensadas e repensadas, considerando a transversalidade entre políticas de educação e de cultura.

Especificamente no caso da fronteira, espera-se que a tese contribua para que os gestores públicos participem ou busquem participação, representação e protagonismo junto aos órgãos, eventos e estruturas já mencionadas, a exemplo da RECAM.

A Comissão Fílmica na região, mesmo que concebida com um viés turístico ou de interesses mercantis, pode ser grande fonte de estímulo para a consolidação de um polo de cinema na região, pois as produções atraídas ajudariam a manter e desenvolver toda uma cadeia produtiva no campo do cinema, possibilitando a subsistência de profissionais na região.

A serviço da comunidade. As comunidades que se encontram fora dos eixos de produção dominantes, em geral não tem referências ou tradição fílmica, cenário que começa a mudar com a dissipação e a multiplicidade dos focos de produção artística e cultural. O aumento da visibilidade sobre a importância da descentralização e da expansão dos horizontes do cinema por si só é uma valorosa contribuição para a comunidade, que pode ver acontecer, participar e até protagonizar obras com a sua identidade. É a valorização das identidades locais, o que representa empoderamento e promoção da diversidade.

Além do fazer cinema, amplia-se a oferta de obras de escopo regional, o que pode se expandir através dos grupos que se mobilizam com representações culturais dos referidos países. Assim, permite-se à comunidade da trílice fronteira a valorização de suas características e do seu espaço compartilhado de saberes e fazeres, ou seja, o fazer e ver arte e cinema para a comunidade representa a ampliação das possibilidades de conhecimento, reconhecimento, expressão, estima e acesso.

A serviço da universidade e de instituições formadoras. Para as instituições formadoras, além do espectro de temas apresentados, considera-se que a tese traz elementos para discussões e para o embasamento de projetos de extensão e de eventos que ajudem o cinema independente e a cultura de forma geral, especialmente na fronteira. Este trabalho evidencia a universidade e as instituições formadoras da região como fundamentais para

movimentos de criação e transformação, além de apresentar a transversalidade e o potencial de políticas culturais e educacionais.

A serviço da Administração e do Cinema, em especial aos Estudos Organizacionais. A Administração como arte e como ciência tem seu campo de conhecimento vasto, em especial com a ampliação de horizontes dos Estudos Organizacionais. Esta tese contribui com a construção de conhecimentos que estão no intermédio entre Administração e Cinema, tendo sua originalidade ao usar a perspectiva processual para analisar casos práticos no campo da arte, ainda mais da sétima arte. Assim, é uma tese que traz elementos que ajudam no debate interdisciplinar, na visão mais integrada para ambas as formações.

Além desta questão, a tese permite uma discussão de base para a Administração. Ser organizado é ser pontual, disciplinado e tarefeiro, ou há outras possibilidades de entendimento do que significa “ser organizado”? Quando a Administração parte de uma premissa única, constitui e forma sujeitos que enraízam conceitos de uma única forma de ser, o que delimita o ser, que de tão “formado” se constitui como objeto. Ao produzirmos pesquisas como esta, ao levantarmos questionamentos às premissas que regem conceitos fundamentais da Administração, como o “organizar”, retomamos a crítica à análise organizacional da realidade social, abrindo uma questão epistemológica ao discutirmos, direta ou indiretamente, a produção do sujeito administrador. Levanta-se, portanto, a discussão sobre o significado de organização, a reflexão do que se entende por “ser organizado”.

A serviço da autora. O sentimento é de que o doutoramento e a tese se fizeram como um processo intenso, além do esperado, muito além de um título. Construir esta tese foi um grande exercício de suor, de idas ao campo, de horas sentada, por vezes de lágrimas, de sentimentos de ter chegado ao limite, e então descobrir que conseguia ir um pouco além. Está sendo um processo de grande aprendizagem e reciclagem pessoal. Minhas *percepções* estão diferentes e, como diz Cooper (1976), a percepção é o encontro do homem com o mundo, então, encontro-me diferente em relação ao mundo.

Quando se aborda Administração e organização, prepondera a visão empresarial, com a racionalidade instrumental em evidência. A busca é por alternativas, nos Estudos Organizacionais, que sejam menos utilitaristas e mais voltadas a uma transformação de “encantamento do mundo”, fazendo alusão à expressão weberiana referente ao *desencantamento do mundo*, no sentido do gradativo aumento da nitidez dos significados, que antes eram mesclados, indiferenciados. Infere-se que a mobilização da criação na arte pode influenciar a *indiferenciação* e desafiar a nitidez das esferas e a “ordem do mundo”, analisadas por Weber (1995), o que movimenta novas perspectivas e modos de vida.

Resgato, assim, Weber (1993) em um encontro com a perspectiva processual ao apresentar a ideia de que “(...) jamais pode ser tarefa de uma ciência empírica proporcionar normas e ideais obrigatórios, dos quais se possa derivar “receitas” para a prática” (p. 109), pois o homem da ação pondera e escolhe, entre os valores em questão, aqueles que estão de acordo com sua própria consciência e cosmovisão, e os sistemas de pensamento necessários para a compreensão da realidade “não passam de tentativas para conferir uma ordem ao caos dos fatos que incluímos no âmbito do nosso interesse, e que são realizadas com base no estado atual dos nossos conhecimentos e nas estruturas conceituais de que dispomos” (p. 148).

Contendo o impulso de jogar uma “rede” sobre os achados, aprisionando-os naquilo que eu possa pensar que eles sejam, finalizo este trabalho entendendo que analisei imagens e representações; muito escapa da minha capacidade de compreensão, mas aqui finalizo um grande e exaustivo exercício, teórico, de pesquisa, de análise e de escrita, considerando que a imagem de algo, por mais nítida que seja, não é este algo, está em constante movimento e transformação.

Enfim, a abordagem cooperiana permitiu analisar as organizações de forma mais compreensiva, em seus movimentos de estrutura e processo, sem a necessidade de “encaixar” os achados, o que é especialmente valioso para um trabalho que observa o cinema, ainda mais em sua construção independente em uma região de fronteira, fora dos grandes eixos cinematográficos. Há a percepção de muita latência ao observar como o percurso se dá, a partir de relações e conexões, com preponderância de processo e propensão à estrutura. O momento atual parece ser de busca por consolidação e, assim, da *não forma* vem a *construção*, acontecendo a dinâmica da projeção à construção e vice-versa. Como disse o produtor Maurício, em tom reflexivo, “utopia é pra caminhar mesmo, pra pensar e seguir adiante”.

Finalizo, assim, com a abordagem de desenvolvimento contingente de Cooper (1976), que assume que qualquer contingência é uma oportunidade de crescimento, quando em uma evolução a partir de estruturas prévias, abre-se espaço para um mosaico de possibilidades que se atualizam com o acaso, com as chances e com as novas oportunidades. Pensando no *devoir*, a organização processual do cinema na tríplice fronteira abre um mosaico de possibilidades que se desdobra em algo multiforme, em um campo de conexões, relações e trajetórias que se constroem a cada dia, em busca por mais estrutura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1975.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 3º Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1947.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. A bela ou a fera: os corpos entre a identidade da anomalia e a anomalia da identidade. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ALMEIDA, Ricardo. Fronteiras Culturais: Metáforas ou Realidades? *Revista P2P & Inovação*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 260-275. Set/2018. Disponível em: <http://revista.ibict.br/p2p/article/view/4369> Acesso em: 15/02/2019.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Portal. <https://www.ancine.gov.br>

ARONOVICH, Tristan. *FilmMaker – Manual Prático para Cinema Independente – Do Roteiro ao Lançamento*. CinemaPro, 2013.

AZEVEDO, Ariston; ALBERNAZ, Renata. A ‘antropologia do guerreiro’: a história do conceito de homem parentético. *Cadernos EBAPE.BR*, v.4, n.3, out. 2006, p. 1-19.

BALDI, Mariana, ODERICH, Cecília L. O dissenso como política: uma saída para descolonizar a hegemonia cinematográfica americana? *Anais I Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura*. Foz do Iguaçu: CLAEC, 2017.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARROS, J. M. Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. In: BARROS, J. M. (org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 15-23.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1955.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BETTON, Gérard. *História do Cinema*. Portugal: Publicações Europa-América, 1984.

BISPO, M. S.; GODOY, A. S. Etnometodologia: uma proposta para pesquisa em estudos organizacionais. *Revista de Administração da Unimep*. v. 12, n. 2, p. 108-135, 2014.

BRASIL, Giba Assis. Ensaio – politizando a tecnologia e a feitura do cinema. In: PRETTO, N.L., SILVEIRA, A.S. (orgs). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador: EDIFBA, 2008. Disponível em: SCIELO Books <http://books.scielo.org>.

BRUYNE, P; HERMAN, J; SCHOUTHEETE, M. O Polo Epistemológico. In: _____. *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

CANCLINI, Néstor García. Dé que hablamos cuando hablamos de resistência? *Revista Estudios Visuales*, N. 7, 2010. p. 16-37. Disponível em: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

CARDIN, Eric Gustavo. *Sacoleiros e Laranjas na Tríplice Fronteira: Uma Análise da Precarização do Trabalho no Capitalismo Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Sociologia. UNESP, 2006.

CATÁLOGO OBERÁ EM CORTOS – por la identidad y la diversidad cultural. Oberá, Misiones/Argentina, 2013.

CAVALCANTI, Maria Fernanda R. Uma Homenagem a Robert Cooper e sua Contribuição aos Estudos Organizacionais. *Anais XXXVII ENANPAD*. Rio de Janeiro, 2013.

CAVALCANTI, Maria Fernanda R. Um Encontro com Robert Cooper: os Primórdios e o Futuro da Abordagem Processual nos Estudos Organizacionais. *Revista Organizações e Sociedade*. Vol. 22, N. 75. Salvador, Out-Dez 2015.

CHIA, Robert. Introduction. In: CHIA, Robert. *In The Realm of Organizations – Essays for Robert Cooper*. London: Routledge, 1998, p.1-11.

CINEMA PRO – O blog do cinema independente no Brasil. Disponível em: www.cinemapro.com.br

CINTI, Paulo A., GONÇALVES, Renato A., SOUSA, Leandro E., ANDRADE, Tarcísio P. *REC - Revista Eletrônica de Comunicação*. 3ª ed. Uni-FACEF, Janeiro a Junho de 2007.

CLEGG, Stewart. *Organizações Modernas*. Celta: Oeiras, Portugal, 1998.

CLOSS, Lisiane Q., ANTONELLO, Cláudia S. O Uso da História de Vida para Compreender Processos de Aprendizagem Gerencial. *Revista de Administração Mackenzie*. V. 12, N. 4. São Paulo - SP. Jul/Ago de 2011. p. 44-74.

COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, A. (org.). *Sociedade Global: cultura e religião*. São Paulo: Vozes, 1998.

COLVERO, R. B., SEVERO, M., MELO, A. D. História, Memória, Identidades e políticas públicas: a singularidade da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. V. 02, Ed. Especial, Dez/2016, p. 666-683.

COMUNELLO, Felipe José. *Produção cultural e ativismo político na fronteira entre Brasil e Uruguai*. 40º Encontro Anual da ANPOCS, 2016. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-40-encontro/st-10/st18-7/10322-producao-cultural-e-ativismo-politico-na-fronteira-entre-brasil-e-uruguai/file> Acesso em 04/02/2019.

CONVENÇÃO sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais – UNESCO, 2007. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/site/declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural/> Acesso em 10/08/2017

COOPER, Robert. Open field. *Human Relations*, v.29, n.11, 0.999-1017, 1976.

_____. Organization/Disorganization. *Social Science Information*, v.25, n.2, p.299-335, 1986.

_____. Formal organization as representation: remote control, displacement and abbreviation. In: REED, M.; HUGHES, M. (Eds.). *Rethinking organization*. Londres: Sage, 1992. p. 254-272.

_____. Millennium notes for social theory. *Sociological Review*, 45 (4), 1997. p. 690–703.

_____. Interpreting mass: Collection/dispersion. In: LEE, M.; MUNRO, R. (Eds.) *The Consumption of Mass*. Oxford: Blackwell, 2001.

_____. Primary and secondary thinking in social theory: The case of mass society. *Journal of Classical Sociology*, 3 (2), 2003. p. 145-172.

_____. Relationality. *Organization Studies*, 26 (11), 2005. p. 1689-1710.

COOPER, R. & BURRELL, G. Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis: An Introduction. *Organization Studies*, 9 (1), 1988. p. 91-112.

CORONEL, Jorge. “Ley de Cine”, más allá de la ficción. Disponível em: <http://www.abc.com.py/tag/ley-de-cine-184205.html> de 10/07/2018. Acesso em: 02/01/2019.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Mannuela. Cinema Independente do Brasil no Contexto da Globalização: práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas. *Encontro Anual da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*. Universidade Federal de Goiás, Junho de 2016. Disponível em: <http://www.compos.org.br/>

COURTINE, Jean-Jacques. História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História do corpo 3 – as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2006. p.253-340

DAHL, Gustavo. *Arte ou indústria*. Cultura e Mercado. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/arte-ou-industria/> Acesso em 05 de maio de 2016.

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural - UNESCO, 2002. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/site/declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural/> Acesso em 10/08/2017

DELLAGNELO, Eloise H. L., SILVA, Clóvis Machado. Novas formas organizacionais e o modelo burocrático de organizações. *Revista de Ciências Humanas, Edição Especial Temática*. Florianópolis, 2000. p. 71-94.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DO AMOR: PEQUENAS COISAS. Filme curta-metragem. Direção: Fran Rebelatto. Co-produção VisionArt/Productora de La Tierra. Foz do Iguaçu, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JkzKyL5jcNQ&t=211s>

ENTRE FRONTERAS – Relatos desde las Fronteras. Diez Anos de Oberá em Cortos. Laboratório Campus Audiovisual Guayrá. Misiones/Argentina, 2013.

FAM – Festival Audiovisual do Mercosul. Encontro no Paraguai estimula co-produções audiovisuais. Disponível em: <http://www.famdetodos.com.br/noticias/709/encontro-no-paraguai-estimula-coproducoes-audiovisuais#.XAMAcWhKhPZ> Acesso em: 30/11/2018.

FEE - Fundação de Economia e Estatística. FEE produz perfil do audiovisual no Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.fee.rs.gov.br/noticias/fee-produz-perfil-do-audiovisual-no-rio-grande-do-sul/> Acesso em 06/07/2016.

FRANCO DE SÁ, Arthur Autran Neto. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes. 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALIGNIANA, Juan Cruz. *Racionalização e Imagem: o surgimento do cinema paranaense e sua assimilação pela esfera política*. Monografia. Pós-Graduação em Comunicação Política e Imagem. Curitiba: UFPR, 2012.

GALVÃO, Maria Rita. O Desenvolvimento das Idéias sobre Cinema Independente. *Cadernos da Cinemateca 4 – 30 Anos de Cinema Paulista*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. p. 13-23.

GAMARRA, Hugo. *História do cinema Paraguai*. Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América: SGAE, 2011. Disponível em:

<http://pantallacaci.com/pt/ibermedia-digital/historia-do-cinema-paraguaio/> Acesso em: 14/02/2019.

GERBASE, Carlos, RUY, Karine. *Cinemas além do sistema – experiências de independência e baixo orçamento na cinematografia brasileira*. ALCAR 2015 - 10º Encontro Nacional de História da Mídia. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

GODOY, Arilda S. Pesquisa Qualitativa: tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 3, 1995. p. 20-29.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra/Embrafilmes: Rio de Janeiro, 1980. 87p.

GRINER, Almog. *Educação Transvalorizada e as iniciativas que brotam em meio às formas dominantes de organização*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração. Porto Alegre, 2017.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1978.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo, TOURINHO, Irene (orgs.). *Processos & práticas de pesquisa em cultura visual & educação*. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 77-95.

HOFFMANN, Samara R. B., SILVA, Fabiula M. V., DELLAGNELO, Eloise H. L. Objetivos de organizações culturais sem fins lucrativos e suas fontes financiadoras. *Cadernos EBAPE.BR*. Vol. 7, N. 2. Rio de Janeiro, Jun/2009. p. 183-198.

HORBACH, Gustavo B. *A evolução criadora de Bergson: fundamentos da abordagem processual das organizações*. Dissertação de Mestrado – UFRGS, EA, PPGA, 2010.

IKEDA, Marcelo (org). *Filme Livre! Curando, mostrando e pensando filmes livres!* Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

IKEDA, Marcelo. Crônica de uma Separação: as políticas públicas para o audiovisual e o estímulo à produção independente. *Eptic - Revista Eletrônica Internacional de Economia*

Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Ulepicc. Vol. 14, n. 3. Set-Dez, 2012.

IKEDA, Marcelo. O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção. IN: IKEDA, Marcelo, LIMA, Dellani (orgs). *Cinema de Garagem 2014*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

KLEINSCHMITT, S. C., AZEVEDO, P. R., CARDIN, E. G. A Tríplice Fronteira Internacional entre Brasil, Paraguai e Argentina: contexto histórico, econômico e social de um espaço conhecido pela violência e pelas práticas ilegais. *Revista Perspectiva Geográfica*. UNIOESTE. Vol. 8. N. 9, 2013. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/9383/7037>

KLOTZEL, André. *O potencial da indústria cinematográfica no Brasil. Inovação Uniemp* [online]. 2006, vol.2, n.1, pp. 18-19.

3 Margens – Festival Latino-americano de Cinema. Disponível em: <http://festival.3margens.com/>

MACCALI, Nicole, MINGHINI, Luciano, WALGER, Carolina S., ROGLIO, Karina D. História de Vida: uma possibilidade metodológica de pesquisar os aspectos subjetivos no processo de tomada de decisão. *Anais do XXXVII ENANPAD*. Rio de Janeiro, 2013.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.

LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. *Cinema de Garagem - um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

MALIK, Sarita, CHAPAIN, Caroline, COMUNIAN, Roberta. Rethinking cultural diversity in the UK film sector: Practices in community filmmaking. *Organization Journal*. Vol. 24(3), 2017. p. 308-329.

MELO, Luís Alberto Rocha. Fazer um filme no Brasil. IN: IKEDA, Marcelo, LIMA, Dellani (orgs). *Cinema de Garagem 2014*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

MELO, Luís Roberto Rocha. *O cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense – UFF. Rio de Janeiro, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. *O Dispositivo como estratégia narrativa*. Revista Acadêmica de Cinema. Digitagrama. Universidade Estácio de Sá. N. 3, 2005. Disponível em:

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> Acesso em 07/06/2017.

_____. *Por um cinema pós-industrial*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 01/04/2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Evento de indústrias criativas do Brasil, MicBR deve gerar impacto econômico de R\$40 mi para o país. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/evento-de-industrias-criativas-do-brasil-micbr-deve-gerar-impacto-economico-de-r-40-mi-para-o-pais/10883 Acesso em: 23.10.201

NOGUEIRA, B.F.R., CLEMENTE, C.C. Etnografia na Tríplice Fronteira: primeiras aproximações. *Revista Horizonte Científico*. Universidade Federal de Uberlândia. Vol. 5, N. 2. Dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/12206/7976>

ODERICH, Cecília L. Quando a Estrutura Engole o Fluxo, Quando as Múltiplas Lógicas de Avaliação entram em Choque, eis o Resultado: a Burocracia Mata. *Anais do VII Encontro de Administração Política*. Juiz de Fora-MG: UFJF, 2016.

ODERICH, Cecília L. A Sociologia da arte weberiana e o conceito de dispositivo cinematográfico. *Anais II Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura*. Foz do Iguaçu: CLAEC, 2018. Disponível em: <https://claec.org/semlacult/anais/>

ODERICH, Cecília L., BALDI, Mariana. Cinema Brasileiro Independente e Políticas Culturais: é possível conciliar independência e política? *Anais VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 2017a. Disponível em:

<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2017/07/18/anais-do-viii-seminario-internacional-de-politicas-culturais/>

ODERICH, Cecília L., BALDI, Mariana. A força do cinema na padronização ou para a diversidade cultural. *Anais I Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura*. Foz do Iguaçu: CLAEC, 2017b.

ODERICH, Cecília L., BALDI, Mariana. Política Cultural para o Cinema Independente na Tríplice Fronteira: Portas e Janelas para a Diversidade? *Anais V Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais*. Curitiba: Sbeo, 2018. Disponível em: <http://www.sbeo.org.br/web/index.php/cbeo/v-cbeo>

OLIVEIRA, Nara. *Foz do Iguaçu Intercultural – Cotidiano e Narrativas da Alteridade*. Foz do Iguaçu-PR: Epígrafe, 2012.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. Cultura, diversidade cultural e desenvolvimento. In: GUIMARÃES, Paulo Ferraz et al. (Orgs.). *Um olhar territorial para o desenvolvimento: Nordeste*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2014. p. 362-387.

ORDINE, Nuccio. *A Utilidade do Inútil – Um Manifesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. IN: MACIEL, Katia. *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

PARO, Denise. *Foz do Iguaçu – Do Descaminho aos Novos Caminhos*. Foz do Iguaçu-PR: Epígrafe, 2016.

PESAVENTO, S.J. Fronteiras culturais em um mundo planetário – paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). *Revista del CESLA*, n.8. p.9-19, 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243321208002>

POLANYI, Karl. *A grande transformação*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

Portal Educação. A Origem da sétima arte – Cinema. Dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.portaleducacao.com.br/cotidiano/artigos/53247/a-origem-da-setima-arte-cinema>

PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE CINEMA. UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-americana. Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: <https://www.unila.edu.br/cursos/cinema-e-audiovisual>

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *A Nova Ciência das Organizações: uma reconceituação da riqueza das nações*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1989.

Relatório Mundial da UNESCO. 2009. Investir na Diversidade Cultural e no Diálogo Intracultural. Disponível em: www.unesco.org/en/world-reports/cultural-diversity Acesso em 10/08/2017.

REBELATTO, Francieli, FONSECA, Eduardo Dias. Fórum Entre Fronteiras: uma experiência de produção cinematográfica transnacional no Mercosul. *Revista SURES*. Ano 15, N. 5, Fevereiro de 2015. p. 138-153 Disponível em: <https://ojs.unila.edu.br/ojs/index.php/sures>

RECAM - Reunião Especializada de Autoridades de Cinema e Audiovisual do MERCOSUL. Disponível em: <https://www.recam.org/> Acesso em: 30/12/2018.

RETINA LATINA. Plataforma digital de difusão e promoção do cinema Latino americano. Disponível em: <http://www.retinalatina.org/>

RICARDO, Sérgio. *Cartas ao cinema - Entrevista*. CAVIDEO, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/199793548> Acesso em 27/11/2017.

RICHARDSON, Roberto J. *Pesquisa Social – Métodos e Técnicas*. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

ROSEMBERG, Luis, BORGES, Cavi. *Entrevista sobre Cinema Independente*. TV Facha Web, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-mLh1RTRT18> Acesso em 10/11/2017.

RUY, Karine dos Santos. Estratégias e Apostas da Indústria Cinematográfica Brasileira Contemporânea. *Revista FAMECOS*. N. 22. Porto Alegre: PUCRS, dezembro de 2009. p. 69-76.

_____. Os Espaços do Cinema de Baixo Orçamento no Brasil. *REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 9. V. 5, N. 1. Janeiro a Junho de 2016. p. 01-30.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac e Naif, 2006.

SILVA, Rafael Cordeiro. *Indústria Cultural e manutenção do Poder*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/industria-cultural-e-manutencao-do-poder/> Acesso em: 14/03/2011

SILVA, Eduardo Lima, BALDI, Mariana. *O campo do cineclubismo brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista (2003-2004)*. 6º LAEMOS – *Latinamerican and European Meeting on Organization Studies*. Chile, 2016.

SILVA, Rosimeri Carvalho, DELLAGNELO, Eloise Livramento. Redes de organizações sociais: a inserção da lógica de mercado e a formação de gestores. *Cadernos EBAPE.BR*. Vol. 2, N. 3. Rio de Janeiro, Dez/2004.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2015.

SIMMEL, Georg. *Filosofia del dinero*. Madrid: 1976.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações: uma investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações*. São Paulo: Madras, 2009.

SPOELSTRA, S. Robert Cooper: beyond organization. *Sociological Review*, n. 53, p. 106-119, 2005.

TIBURI, Márcia. Kbelá, o filme – de Yasmin-Thayná. *Revista Cult*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/10/kbela-o-filme-de-yasmin-thayna/> Acesso em: 06/07/2016.

THOMAS, Gary. A typology for the Case Studies in Social Science following a Review of Definition, Discourse, and Structure. *Qualitative Inquiry*, v.17, n.6, 2011.

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Disponível em: <https://www.unila.edu.br/>

VERA, Richar. Relatório de Domingo: El monte, mais um personagem. *Jornal El Territorio*. 10 de Fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.eltterritorio.com.ar/informe-de-domingo-el-monte-un-personaje-mas-18940-et> Acesso em: 14/02/2019.

VIANA, Fernanda Teodoro, MARTINS, Karine Joulie. *Mapeamento de Distribuição e Exibição de Cinema Brasileiro Independente em Santa Catarina*. 5º CONECO. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

WEBER, Max. *Economia y sociedad*. México, D. F.: FCE, 2002.

_____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

_____. *Ética protestante e espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1989.

_____. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EdUSP, 1995.

WEICK, Karl E. *Sensemaking in organization*. London: Sage, 1995.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ZAVERUCHA, Vera. *Em defesa da produção independente*. Desvendando a Ancine, 13.07.2018. Disponível em: <https://www.desvendandoaancine.com/single-post/2018/07/18/Em-defesa-da-produ%C3%A7%C3%A3o-independente> Acesso em 02/08/2018.