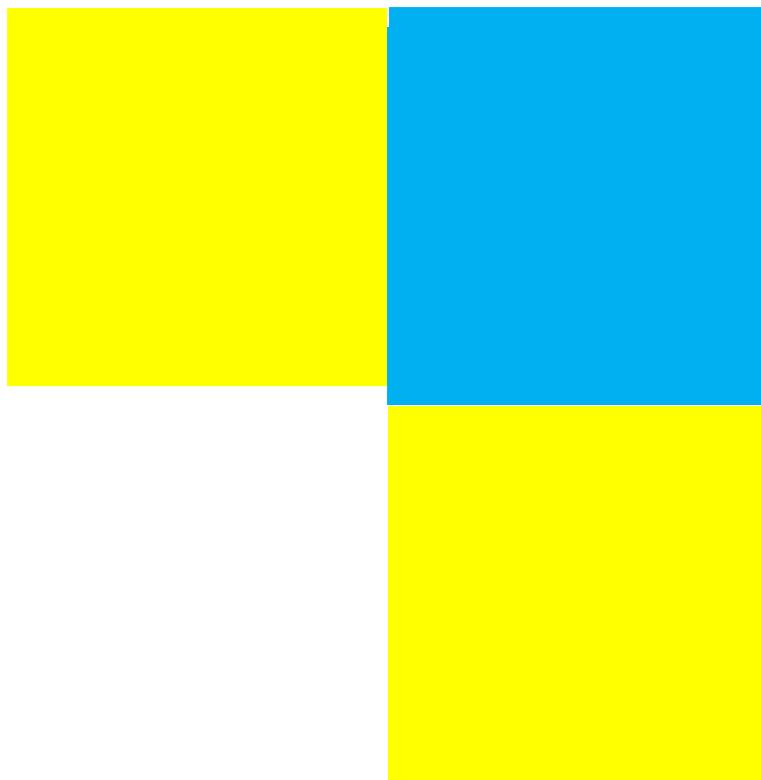


# **Fábulas não pagam dívidas: imagem-dinheiro no cinema brasileiro contemporâneo**

Pedro Félix Pereira Moura

*Doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ e mestre pela  
mesma instituição. Graduado em Cinema pela UFF.*



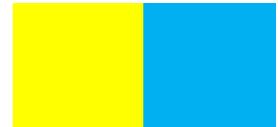
**Resumo:** A partir das leituras que concebem uma coesão ontológica entre cinema e dinheiro, em especial da formulação deleuziana que afirma a existência um vínculo bifacial que envolve ambos, o presente trabalho propõe uma análise do contexto de viabilização financeira das obras, bem como títulos da filmografia brasileira recente que permitem apreender desdobramentos fundamentais da dinâmica monetária não só em aspectos contábeis das obras, como também no âmbito estético dos filmes, nas configurações de confiança entre os que colaboram nas produções e em jogos de credibilidade que aproximam as imagens da moeda fiduciária.

**Palavras-chave:** imagem-dinheiro; cinema brasileiro; confiança; cinema pós-industrial; moeda

### **Fables don't pay debts: image-money in contemporary Brazilian cinema**

**Abstract:** Based on the readings that conceive a ontological cohesion between cinema and money, especially the Deleuzian formulation that affirms a bifacial bond that involves both, this paper proposes an analysis of the context of financial viability of the works, as well as titles from recent Brazilian filmography that allow us to see fundamental developments of monetary dynamics not only in the accounting aspects of the works, but also in the aesthetics of the films, in the configuration of trust between those who collaborate in the productions and in games of credibility that bring images and fiduciary currency closer together.

**Keywords:** image-money; Brazilian cinema; trust; post-industrial cinema; currency



## 1. O avesso e o direito

Inovar esteticamente contornando a pobreza material é uma perspicácia que caracteriza célebres iniciativas de vanguarda no cinema brasileiro. Esse traço pode ser percebido no lema do Cinema Novo: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, assim como no gesto de assimilação do *kitsch* por parte do Cinema Marginal, vertentes marcantes das décadas de 1960 e 1970. No que diz respeito à filmografia nacional mais recente, a relação com o dinheiro (ou a falta dele) ainda se mostra um ponto fundamental. Todavia, mais do que se restringir à questão de ter verba para fazer um filme ou ganhar dinheiro comercializando-o, a discussão que envereda pelo atravessamento entre audiovisual e finanças hoje tem se expandido por direções diversas, incluindo a ontologia do cinema, a aproximação entre cinema e moeda enquanto signos, as relações de confiança e crença estabelecidas via imagem e via dinheiro, a elaboração de políticas públicas de fomento e os reflexos das condições orçamentárias na estética dos filmes.

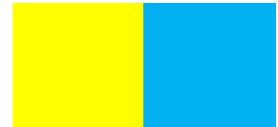
O vínculo entre cinema e dinheiro serve de mote para uma emergente vertente teórica que toma como ponto de partida a provocação de Gilles Deleuze de que: “o dinheiro é o avesso de todas as imagens que cinema mostra e monta do lado direito” (DELEUZE, 2018, p. 118). A sugestão de um elo imprescindível e conspiratório entre cinema e moeda reitera a constante tensão que existe entre as instâncias que financiam o filme e aquelas que concretizam a ideia em conteúdo filmado e editado. Por outro lado, essa formulação deleuziana aponta para uma inextricabilidade de origem entre finanças e imagens audiovisuais por definição, uma conexão umbilical que presume uma natureza orgânica da arte industrial que não é definida pela reprodutibilidade técnica, e sim por um modo de existência de caráter pecuniário em seus modos de circulação e constituição simbólica (Ibidem).

Inspirado na sentença de Deleuze, Peter Szendy concebe um ambiente de trocas envolvendo sentidos e percepções que circulam por meio de imagens e sons, numa espécie de supermercado do visível – neste caso, o prefixo “super” remete à uma “superestrutura” -. Szendy compreende as imagens dos filmes a partir dos gestos de reversibilidade e

intercambialidade nos quais as mesmas são postas em circulação. Neste contexto, o autor resume que o dinheiro “é o nome da transição entre imagens conforme elas são trocadas com o passador de slides” (SZENDY, 2019, p. 19). Szendy se apoia em conceitos da economia política de Marx para abordar as dinâmicas de troca percebidas nas imagens dos filmes, ressaltando a inequivalência inerente a essas operações, uma vez que o capital condiciona um caráter inflacionário à passagem do tempo. A dimensão monetária da circulação dos signos audiovisuais é esquematizada por Szendy num modelo analítico que ele mesmo denomina *iconomia* (SZENDY, 2019).

B. Cava e G. Cocco, valendo-se do que escrevem Deleuze e Szendy, aprofundam a noção de *imagem-dinheiro*: uma espécie de signo que é forjado no encontro da imagem cinematográfica com seu pressuposto financeiro (CAVA e COCCO, 2020, p. 150-152). O aspecto fundamental nessa abordagem é a heterogeneidade do crédito, aspecto constitutivo que implica uma defasagem temporal inevitável dentro das dinâmicas de troca, sujeitas à acontecimentos fortuitos, desencontros entre planejamento e execução, e de sinais trocados de “conduta e contraconduta” (Ibidem, p. 161).

É bastante instigante a forma como vai sendo feita a costura entre as reflexões que lidam com essa perspectiva pecuniária do cinema. Desfazendo-se uma trama ou cerzindo uma nova tira de pensamento, fabrica-se uma colcha de retalhos que se vale de fragmentos de filmes que tem sua diegese fissurada pelo trabalho de revezamento do díptico imagens/finanças. Entre as referências fílmicas compartilhadas pelos textos dos autores supracitados, está a sequência inicial de *Tudo vai bem* (1972), que expõe a assinatura de cheques para custear os departamentos da produção do próprio filme que está sendo exibido, incluindo os cachês das vedetes que estrelam o filme e dos diretores, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, também é um filme chave para a discussão, especialmente pela maneira como se dão a composição e a montagem das sequências de furtos de bolsas e carteiras nas estações de trem, Peter Szendy enxerga nesse gesto uma forte manifestação do viés de intercambialidade entre imagens do cinema, que permite inferir a dimensão monetária dos signos que estão sendo tateados na tela.



É importante delimitar algumas zonas de interesse do presente artigo em meio a essa temática ampla. Dentro do escopo da atual pesquisa, estão filmes da cinematografia brasileira contemporânea que permitem ver modulações estéticas nas imagens relativas ao atravessamento das obras pelas dinâmicas pecuniárias envolvidas na sua viabilização. Dentro da produção recente, o interesse aqui é por iniciativas concebidas fora do modelo industrial de produção cinematográfica, ou seja, fora de estruturas fabris orientadas pela hiper segmentação de funções, visando mobilização massiva de público para esgotar sessões e organizadas de forma a polarizar saberes dentro da equipe de produção. Apoiando-nos no pensamento que agrega o díptico cinema e dinheiro como duas faces de uma mesma moeda, procuramos investigar indícios sensíveis na filmografia brasileira contemporânea, abordando aspectos estéticos e processuais.

As primeiras pistas deste estudo estão em diferentes lugares, um deles é o campo da inovação tecnológica, principalmente na popularização do cinema digital, que viabiliza estruturas mais acessíveis (baratas) e portáteis de produção e pós produção, bem como permite uma operação mais intuitiva de determinados equipamentos, principalmente os que integram os *smartphones*. A aposta em modelos menos verticalizados de organização de funções criativas e o engajamento no aprimoramento do acesso de cinemas periféricos a mecanismos de fomento e circulação de filmes, notadamente sob forma de políticas estatais, também são aspectos proeminentes no atual horizonte da pesquisa.

## 2. Contabilidade e dispersão

Em texto publicado no site da revista Cinética em 2011, Cezar Migliorin traça um esboço do que seria um cinema brasileiro pós-industrial<sup>1</sup>, emergente à época. Mesmo com um intervalo de mais de dez anos, esse ensaio aborda questões relevantes ainda hoje. Migliorin refuta a ideia de que haveria um percurso teleológico entre os filmes nacionais de maior orçamento - que conseguem ocupar espaços representativos nas salas de cinemas -, e filmes de recursos materiais escassos, que dificilmente conseguem projeção

---

<sup>1</sup>Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

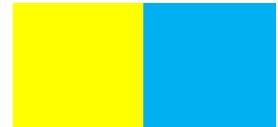
dentro do circuito tradicional, mesmo quando são bem recepcionadas pela crítica especializada.

Para Migliorin, é um equívoco olhar para as vanguardas de baixo orçamento sob o prisma da escassez, como se a filmografia nacional pudesse voltar a estar ameaçada de extinção, a exemplo do cenário do início dos anos 90, logo após o fim da EMBRAFILME. O que pauta a produção fora do *mainstream* industrial é justamente a abundância de possibilidades criativas, que se valem de um inventário material bastante disseminado e acessível, cujas estratégias se atualizam dentro do paradigma do capitalismo cognitivo.

Não é só a produção dos filmes em si que é determinante neste debate, a maneira como as obras circulam e as discussões que proporcionam também são fatores constituintes do modo de ser dos novos cinemas que lidam com a precariedade financeira. Neste sentido, o pós-industrial é igualmente representado pelas redes alternativas de distribuição e acesso aos filmes, o que inclui o rápido compartilhamento via upload e download, o consumo de versões comprimidas de arquivos digitais de filmes, e a expansão de mostras e festivais que proporcionam encontros e trocas entre os críticos, os realizadores e públicos diversos, abertos a vivenciar de forma franca a experiência que cada filme propõe.

Na virada de chave do debate, que migra do modelo taylorista de Hollywood para o campo das lutas sob o paradigma do capitalismo cognitivo, o terreno da educação, em especial a universidade, acaba sendo um ponto de acolhimento estratégico desse novíssimo cinema. Nesse sentido, a academia contribui não apenas no sentido de se propor o desafio de elucubrar sobre os filmes que vem à tona, ela se converte em um centro de referência à medida em que ampara, dentro das possibilidades institucionais, aspectos críticos das produções, como o acesso a equipamentos, a legitimação de requerimentos e outras documentações, e adaptabilidade dos processos dentro da extensão acadêmica.

Como um dos fatores de maior relevância no universo fílmico que analisa, Migliorin destaca a pluralidade de configurações verificadas na formação das equipes, muitas vezes aglutinando quatro ou cinco pessoas na direção e tornando imprecisas as



fronteiras entre funções técnicas (fotografia, som, montagem, ...). Dessa forma, são colocados em exercício esquemas de produção que operam sob modelos mais colaborativos e menos corporativistas. Na prática, cada indivíduo envolvido no processo tende a apresentar intensidades díspares de engajamento, por essa fluidez colaborativa, as contribuições criativas não conseguem ser mensuradas em horas de trabalho ou quantidade de operações postas em prática.

Uma colaboração ainda mais representativa ao debate sobre capital e cinema no Brasil do que a descrição de aspectos-chave do cinema pós-industrial por C. Migliorin, é o vídeo feito pelo mesmo em 2002, intitulado *Ação e dispersão*. Nessa obra totalmente atípica, vemos na tela inicial a mensagem de que "Este filme foi realizado com um prêmio de 20 mil reais concedido pela Petrobras", seguida por números de uma conta que subtrai os valores dos serviços técnicos (produção, edição, direção), dos impostos devidos e do custo dos utensílios de gravação (câmera e fitas), resultando num total de R\$ 7.700,00 para arcar com as demais despesas do filme. Essa abordagem contábil da produção cinematográfica vai estar presente ao longo de todo o decorrer do vídeo, ancorando-se no gráfico de um contador de valores fixado no canto inferior da tela (Fig. 01 e 02).



Fig. 01 e 02: Fotogramas de *Ação e dispersão*, de Cezar Migliorin (2002)

A experiência deste filme, para o qual o cineasta estabelece uma premissa de não ficar com sua câmera mais de duas noites na mesma cidade, é apresentada em pouco mais de cinco minutos de uma montagem com planos breves que mostram alimentação, hospedagem e transporte, gastos que vão sendo subtraídos enquanto são retratados de alguma forma no vídeo. O curta tem fim quando o montante exibido no contador chega a zero, fechando uma breve volta ao mundo.

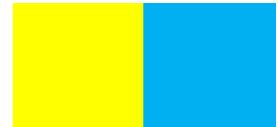
A referida obra costuma gerar reações controversas. Nós vemos o dinheiro recebido via edital público em notas impressas de real, no entanto, não tomamos conhecimento do conteúdo do projeto que foi submetido previamente ao edital. A experiência do filme proporciona sentimentos conflitantes, o que inclui uma desconfiança em relação ao que aparenta ser um desvio da finalidade inicial do recurso, uma erraticidade que próprio título sugere. Se há de fato a “dispersão”, não é possível dizer que os compromissos firmados não foram cumpridos, afinal de contas o filme está feito, inclusive com um alto grau de transparência orçamentária.

Boa parte da potência do filme reside na forma quase irônica se dá a dinâmica paradoxal entre a “irresponsabilidade” de utilizar do dinheiro recebido de edital público para custear uma pequena viagem por diferentes continentes, e a proeza logística e econômica de conseguir executar e um argumento cinematográfico que prever filmagens em locações situadas em diversos países com um orçamento tão curto (vale ressaltar que do ano em que o vídeo foi produzido para os dias de hoje, houve um salto inflacionário significativo, bem como uma desvalorização significativa do Real). A extravagância dispendiosa e a eficiência econômica coabitam as imagens da obra de Migliorin, fazendo transbordar a tensão que reside no questionamento sobre “quanto se custou para filmar isso”, e perturbando sensibilidades economicamente mais ortodoxas.

O vídeo de Migliorin, apresenta como uma de suas camadas translúcidas a vinculação da produção cinematográfica no Brasil com os mecanismos de fomento estatal. O filme coloca um dispositivo contábil que traz a prestação de contas ao primeiro plano e põe em xeque a possibilidade de se indexar a imagem do cinema à uma lógica fiscal institucionalizada.

### 3. Ficções e institucionalidade

O distanciamento de esquemas industriais tradicionais não exclui o rol de filmes que estamos abordando das dinâmicas de mercado, até porque suas características criam brechas para a expansão de outras modalidades de consumo. A ampliação do acesso à mecanismos de fomento, contudo, ainda é uma equação complicada de equilibrar. Existe uma dificuldade em se contemplar projetos audiovisuais cujos processos de produção não



consigam fornecer uma previsibilidade de roteiro, ou que lidem com circunstâncias que implicam um considerável grau de incerteza. Esse problema que tem a ver com a natureza dos filmes, que muitas vezes estão trabalhando no limiar entre os gêneros de ficção e documentário, zonas híbridas em que o audiovisual se constrói “sob o risco do real” (COMOLLI, 2008)

Nesse debate, pesa também a persistência de uma visão carregada de um certo nacionalismo de mercado, herdada de vanguardas do século passado que se engajavam na luta por maior reserva de mercado, frente à dominação predatória de produções estrangeiras em salas de cinema do Brasil. A persistência da hegemonia norte-americana no circuito exibidor, colabora com a fixação - inclusive por parte de realizadores que já tiveram dificuldade de angariar recursos incentivados para suas produções no passado -, pela indexação do valor da obra cinematográfica à receita que ela consegue gerar junto aos setores tradicionais de distribuição.

O contexto recente de arrefecimento de políticas de incentivo à cultura, alavancadas nos primeiros governos do Partido dos Trabalhadores, e o cenário de inatividade forçada pela pandemia de COVID – 19, contribuíram para provocar novas reações de setores da cultura como um todo, e do audiovisual em especial. Muitas manifestações em defesa da categoria se valem de dados de desempenho mercadológico, tais como os da pesquisa da *Oxford Economics*, que mostra que em 2019 o audiovisual no Brasil gerou: “R\$ 24,5 bilhões para o PIB interno e mais de 126.000 empregos”<sup>2</sup>.

Ao passo que o reconhecimento da relevância do cinema nacional passa a ser embasada nos números de performance comercial e empregatícia, ganha força uma corrente de inspiração smithiana que compreende o audiovisual como menina dos olhos da dita Indústria Criativa por conseguir ocupar os trabalhadores em atividades altamente rentáveis (importante levar em consideração que TV aberta, TV por assinatura e VoD tem, juntos, mais de 60% de participação nos números supracitados). Por “inspiração smithiana”, nos referimos aqui à concepção monetária de Adam Smith, para o qual a

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/o-valor-exorbitante-que-o-setor-audiovisual-injetou-no-pib-brasileiro>

geração de valor reside majoritariamente na otimização da produção por meio da divisão especializada do trabalho (SMITH, 2015 *apud* CAVA E COCCO, 2020, p. 65 a 67).

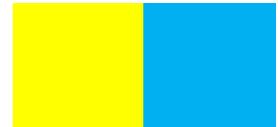
Quando vemos nos letreiros finais de uma obra o aviso de que: “Esse filme gerou mais de 800 empregos diretos e indiretos”<sup>3</sup>, reforçando a lógica descrita acima, nos confrontamos com uma linha de raciocínio controversa, que acompanha a perspectiva desenvolvimentista que marcou os governos petista no Brasil. O efeito adverso de se fiar a valorização do cinema nacional na geração de lucro e empregabilidade é fazer as estruturas produtivas menores e/ou minoritárias soarem como uma aberração nociva, a ser corrigida e neutralizada. O que a perspectiva desenvolvimentista ignora é que o cinema “menor” não existe só pela insistência dos indivíduos em fazer filmes sem recursos, existe uma pulsão cinematográfica que oriunda do próprio caráter minoritário das temáticas, subjetividades e territorialidades marginais que o cinema hegemônico ignora.

Retomando aos contextos de produção, Migliorin afirma que a defesa de cinema pós-industrial passa por uma valorização maior dos processos em detrimento dos produtos (MIGLIORIN, 2011). Um organograma verticalizado de cargos muitas vezes não corresponde às relações afetivas e às circunstâncias de precariedade dos contextos sociais, territórios, sujeitos filmados e membros da equipe. Um filme com sucesso de público não necessariamente implica a mobilização afetiva de uma comunidade em função de seu conteúdo. De forma semelhante à que George Simmel (SIMMEL, 2004 *apud* DODD, 2014, p. 29) concebe a natureza do dinheiro - como uma ideia em constante processo -, faz-se necessário assimilar as diferentes formas que a prática cinematográfica tem de se reinventar.

Para além da feitura dos filmes, é importante compreender também como as obras circulam em meio à natureza digital dos novos suportes de reprodução, plataformas de exibição e mesmo do fluxo de compartilhamento de arquivos via internet. Nesse sentido, a multiplicação de espaços de circulação de filmes - mostras, festivais, cineclubes -,

---

<sup>3</sup> Esse texto pode ser visto nos letreiros finais do filme *Bacurau* (Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, 2019)



transforma a mensuração do número exato de espectadores numa tarefa inócua. A aferição objetiva da quantidade de público de um filme, mais do que inviável, é um levantamento que não dá conta da repercussão intangível de determinada obra. Essa nuance se manifesta, por exemplo, no grau de influência de um filme em outro, ou mesmo no volume de discussões geradas a partir de determinado filme, sem falar nas trocas possíveis entre cineastas de lugares distantes no globo<sup>4</sup>. Mesmo no mercado tradicional de salas de exibição, já não há mais a padronização de ingressos e borderôs - modelo adotado pela EMBRAFILME<sup>5</sup> nas décadas de 1970 e 1980 para contabilizar precisamente o público dos filmes -. Hoje, registram-se inclusive casos de esvaziamento de salas em sessões de filmes com bilheterias recordes<sup>6</sup>.

A nova realidade de consumo de filmes abre uma brecha clara para a reivindicação de novas políticas públicas de estímulo, que atentem não só ao potencial mercadológico tradicional dos filmes como também ao valor que reside no simbolismo, nos afetos, na circulação de modos de ser perante a câmera, na espetatorialidade difusa das redes virtuais e na troca de experiências de mundo via cinema. O caráter intangível desses fatores, faz com que sua incorporação em políticas públicas enfrente alguns obstáculos no terreno da retórica institucional.

A gestão dos recursos estatais para fomento do audiovisual motiva uma discussão que se desdobra em uma série de camadas. Nesse quadro, é bastante emblemático o posicionamento da secretária de Cultura, Economia e Indústria Criativa de São Paulo, Marília Marton, no que diz respeito à aplicação de recursos da Lei Paulo Gustavo (LPG) no estado. Em declarações recentes, Marton evidenciou a orientação de privilegiar produtoras de maior porte nos editais a serem lançados, valorizando portfólios mais

---

<sup>4</sup> Vale citar aqui a inspiração do coletivo cearense Alubrimento na auto exaltação de realizadores contemporâneos do cinema Filipino. Ver <https://alubrimento.com.br/longa-vida-ao-cinema-cearense/> e <https://www.youtube.com/watch?v=KDHCx7KvrBE>

<sup>5</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A., empresa estatal de economia mista que existiu entre 1969 e 1990 e tinha como propósito fomentar, regular e fiscalizar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Ver AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. Disponível em [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf)

<sup>6</sup> Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/05/com-salas-vazias-nada-a-perder-se-torna-a-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-cjh2bokxu071101qo5veangfb.html>

recheados<sup>7</sup>. Essa diretriz vai de encontro à concepção original da própria lei em questão, que foi elaborada em caráter emergencial, visando difundir recursos para o maior número possível de regiões e municípios, e auxiliar a maior quantidade possível de cineastas e trabalhadores do audiovisual que tiveram suas atividades duramente prejudicadas em decorrência da pandemia de COVID-19. Pela proposta debatida atualmente, a verba para produção de longas-metragens deve ser de R\$ 60 milhões de reais (de um total de aproximadamente R\$ 350 milhões em recursos da lei geridos pelo o estado)<sup>8</sup>, divididos entre 15 projetos.

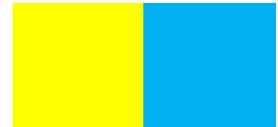
Note-se que esses valores não são altos para o grau de investimentos praticados historicamente na indústria. Há centenas de trabalhadores envolvidos, demandas logísticas complexas, processos e tecnologias de alta especificidade e custo. Todavia, é controversa a restrição da concorrência na categoria de longa-metragem a empresas de maior porte, uma vez que o recurso é oriundo de uma política de caráter emergencial. No estado de São Paulo, centenas de produtoras menores estão enfrentando diariamente a escassez de dinheiro, desde antes da própria pandemia, agregando um número alto de trabalhadores. Um fator que mina a mobilização de oposição às diretrizes estaduais da LPG em São Paulo é a falta de convergência entre os próprios realizadores sobre a forma mais adequada de se distribuir essa verba, havendo inclusive uma adesão silenciosa por representantes da categoria à política proposta pelo por Marília Marton.

Conseguir se tornar apto a disputar os editais de fomento tem sido um drama presente na experiência de muitos cineastas que habitam zonas alheias ao *mainstream*. Na tentativa de se habilitarem a concorrer, muitos realizadores acabam criando uma ficção não só para seus filmes, mas também para a própria trajetória de seus grupos de produção, forjando exatidão em nomenclaturas de equipe, comprovantes de gastos, cronogramas de atividades e constituindo pessoas jurídicas que muitas vezes existem na

---

<sup>7</sup> Ver <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/lei-paulo-gustavo-em-sp-priorizara-produtoras-ja-consolidadas-no-mercado.shtml> e <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/secretaria-cultura-lei-paulo-gustavo>

<sup>8</sup> Vale ressaltar de que há ainda outro montante, de R\$ 372 milhões, a ser distribuído proporcionalmente entre os municípios paulistas



prática como “empresas de uma pessoa só”. Nesses termos, a atividade audiovisual vai se fazendo em meio a uma série de riscos fiscais: reprovação das prestações de conta, efemeridade de fluxo de capitais, desamparo jurídico e inabilidade administrativa. O processo que vai da filmagem à finalização da versão final do filme acaba durando menos, e torna-se um trabalho menos hercúleo, do que conseguir acessar os recursos e prestar conta dos mesmos posteriormente. Os cineastas nesse circuito caminham sempre acompanhados das dívidas.

A má-consciência que condiciona os sujeitos a submeterem-se à gestão da vida pela dívida, conforme ressalta Maurizio Lazzarato (2017), é uma face problemática desse novíssimo cinema. As produções de baixo orçamento caminham numa trilha sinuosa que varia entre o terreno do fazer coletivo potencializado pelas cooperações entre os cérebros de um lado e, de outro, a reprodução de condições precárias de trabalho na atividade cinematográfica. A fragilidade das relações de criação coletiva em função do desequilíbrio de valorização laboral é um risco não só para as carreiras profissionais, como para o próprio conteúdo dos filmes, podendo inclusive chegar a inviabilizá-los.

#### 4. Fabula virada do avesso

Mesmo com todas as deficiências que os atuais mecanismos de fomento apresentam, existem virtudes das políticas culturais mais recentes no que diz respeito às diretrizes de disseminação de recursos para além dos grandes centros de produção (especialmente do eixo Rio – São Paulo), assim como nas oportunidades voltadas especificamente ao fomento de obras de realizadores estreantes. Em alguns filmes, a lida com os termos estatais da produção cultural, principalmente no campo do curta-metragem, projeta os bastidores financeiros para frente da tela, invadindo a própria diegese dos filmes para figurar em primeiro plano.

Um exemplo interessante para o contexto abordado aqui é o da produtora Selva Independente, de Alagoas. Na página da produtora na plataforma de vídeos *Vimeo*<sup>9</sup> encontramos a seguinte descrição: “Qual a lógica de produzir um filme sem grana? Como

---

<sup>9</sup> Disponível em <https://vimeo.com/selvaindependente>

acreditar que o pouco orçamento cobrirá todos os custos? (...) Acreditamos no cinema possível”. A maioria dos filmes da produtora é dirigida pelo sócio cineasta Paulo Silver, dentre os títulos lançados, nos detemos no curta-metragem *Tipóia*, lançado em 2018. O filme gira em torno do drama do próprio Silver quando tem uma fratura no braço, mantendo-se em casa na companhia de familiares, enquanto assiste notícias sobre o governo Temer na televisão e tenta realizar serviços de edição em seu computador.

A fragilidade corporal do protagonista faz coro à fragilidade das condições que ele encontra para continuar realizando seu trabalho: problemas operacionais no software de edição, desabafo da amiga que não consegue ser reconhecida como profissional de cinema, o espaço pequeno do apartamento que compartilha com sua mãe e irmãos, e a reverberação das notícias sobre a reforma da previdência. Como detalhe arrematador, é possível ver o prédio do INSS da janela de uma das escadas do edifício onde Silver mora.

Neste filme, não só a precariedade das condições de produção do cineasta chama atenção à presente pesquisa, a própria abordagem metalinguística constitui uma nuance importante da imbricação entre cinema e dinheiro. O revirar entre o direito e o avesso da imagem constitui um gesto disparador da imagem-dinheiro, contornando-a em traços nítidos. O *myse-em-abyme* traduz-se no mergulho do cineasta no interior cristalino da limitação corporal, condição que representa, ao mesmo tempo, o tema da obra e o empecilho que o impede de fazer filmes. O espectador se vê diante de um filme assumidamente sem verba e feito por um cineasta em condições corporalmente precárias, no entanto, longe de desmobilizar o engajamento, as condições de feitura assumem o lugar de mote principal de *Tipóia*.

Interessa pontuar nessa altura que o escopo desta análise não se restringe à representação do dinheiro a partir de imagens de cédulas, transações monetárias, gráficos ou outras situações que explicitem a operação pecuniária. O propósito maior consiste no mapeamento de imagens bifacetadas, nas quais seja possível perceber a interação ora simbiótica, ora parasitária que se estabelece por meio do giro entre as faces (um *tropos* entre moeda e cinema) e da transparência das camadas pecuniárias dos filmes. Trata-se da imagem-dinheiro como as “duas faces de uma mesma moeda”.

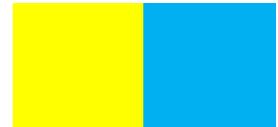


Imagem e a moeda aprofundam sua intimidade também na sua circulação social, constituindo signos de alta adesão dentro de uma experiência coletiva, historicamente sujeitos à contestação de sua autenticidade. Por um lado, existe uma série de práticas de adulteração: falsificação de cédulas, *deepfakes*, edição artilosa de vídeo; de outro, uma série de dispositivos de verificação de legitimidade: a marca d'água nas cédulas vistas à contraluz, o selo fluorescente revelado pela luz negra nas cédulas de real, e as tecnologias forenses de verificação de corte e identificação de vozes. Essa linha tênue de genuinidade, que concerne tanto à imagem quanto à moeda, faz do falso um atributo que as circunda, eventualmente tangenciando esses signos de modo a produzir movimentos anormais (DELEUZE, 2018, p. 190).

No caso do curta-metragem de Paulo Silver, a imagem-dinheiro tem como expressão mais marcante a radiografia do braço do realizador, uma imagem que age como uma espécie de fiadora da verdade do que está sendo retratado, um atestado inequívoco da factualidade dos corpos fragilizados projetados na tela. Imagem e moeda convergem na obra à medida que sua genuinidade é colocada à prova, isso se dá pelo atravessamento de feixes luminosos de dispositivos técnicos: a radiografia e a cédula são analisadas em contraluz para revelar indícios da autenticidade que lhes dá lastro.

A fragilidade do cineasta enquanto corpo operário é uma questão que marca a experiência dos “cinemas de quebrada” atuais, apresentando nuances diferentes nas obras de cineastas como Lincoln Péricles e Adirley Queiroz. Em *Aluguel*, curta-metragem de Péricles lançado em 2015, o cotidiano de precário do trabalhador do audiovisual é representado num gesto de uma reversão do lugar da má-consciência da dívida. A partir da falta de água no apartamento do protagonista do filme, constrói-se um cenário caótico de louças espalhadas pela pia e uma privada entupida. A relação entre crédito e débito é tensionada, ganha evidência a defasagem entre o esforço de adimplemento das dívidas habitacionais pelo inquilino e a quebra de fornecimento de um serviço que estaria embutido no contrato de endividamento

Em entrevista de 2015, para a Cinética, Adirley Queiroz condiciona a autonomia processual dos seus filmes à disponibilidade de dinheiro, ao ser perguntado como ele

identifica que o filme terminou, uma vez que ele não se vale de formatos tradicionais de roteiro, com início meio e fim, Queiroz responde:

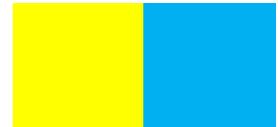
Quando acaba o dinheiro. Aí todo mundo precisa arrumar outro trabalho, porque se depender de mim eu continuo no filme por muito tempo. O meu sonho é fazer um filme de cinco anos, a ponto das próprias pessoas envolvidas começassem a acreditar na fábula, internalizando a fábula, porque aí seria possível que a gente fabulasse o nosso cotidiano de verdade e derrubasse as coisas<sup>10</sup>.

O filme acaba quando acaba o dinheiro, assim também sentencia Deleuze (2018, p. 118). O dinheiro permite concentrar a comunidade em torno de um projeto de cinema, sem que os sujeitos precisem recorrer a outro ofício. Essa mobilização que o dinheiro proporciona não se restringe ao pagamento pela reprodução da força de trabalho, ela decorre do fato da moeda ser uma construção social que aglutina confiança em torno de uma instância simbólica (DODD, 2014, p. 4). Constroem-se relações de caráter fiduciário, nas quais o valor é oriundo da crença das partes envolvidas em uma ficção que, diante de uma adesão plena, passa a ter efeito no mundo real. Nesse sentido, a fala de Adirley aproxima de maneira oportuna o dinheiro e a fábula, para o cineasta, a ficção do dinheiro cria condições para se atualizar o universo ficcional do cinema na esfera do sensível e do crível, num engajamento que presentifica o que inicialmente foi forjado como um mundo impossível.

O agenciamento da confiança dos sujeitos envolvidos em um filme é uma problemática fundamental, que determina estratégias políticas e estéticas do cinema brasileiro do século XXI, especialmente documentários que lidam frontalmente com a dimensão ética da produção de imagens. Isso pode ser visto numa obra de 2001, *A margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel. Esse longa-metragem mergulha na abordagem reflexiva do documentário, tematizando a representação de sujeitos marginalizados numa grande metrópole. O filme transforma o próprio processo de negociação com os indivíduos retratados, registrando a assinatura de termos de cessão de imagem e o pagamento pela participação via cédulas de real.

---

<sup>10</sup> A íntegra da entrevista está disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>



A pulsão monetária de maior vibração no filme Mocarzel não reside, no entanto, no gesto de mostrar os indivíduos recebendo dinheiro para participar das filmagens. A instância que rompe a neutralidade é a própria potência libidinal dos sujeitos filmados, que têm seus corpos como recurso fundamental das transações. Esses sujeitos passam a constituir verdadeiras moedas vivas que, ao serem enfocadas no documentário, deslocam parâmetros de confiança para o domínio da especulação. A produção de valor passa a habitar o campo da intensidade afetiva de vidas que beiram a nudez, num jogo de trocas desiguais que evidencia a impossibilidade de reciprocidade entre quem está atrás e quem está diante das câmeras. A pré-disposição dos sujeitos marginalizados anula qualquer tentativa do documentário de tentar construir sua ética sob um pacto neutralidade da representação, nem mesmo a transparência do processo pacifica a desigualdades, restando abraçar os diferentes regimes discursivos que ladeiam o abismo entre quem filma e quem é filmado.

\*\*\*

O gesto trazer as diferentes faces da relação entre cinema e dinheiro, se valendo de filmes brasileiros recentes, é motivado mais por uma inquietação intuitiva do que por uma visão clara do porto a ser alcançado no horizonte. A conotação racional e violenta que o dinheiro carrega consigo, muitas vezes cria um obstáculo para incluí-lo numa discussão que diz respeito à sensibilidade subjetiva, no caso o fazer artístico. De toda forma, cresce uma cena de pensadores e realizadores que corroboram em seus textos e filmes a convivência univitelina entre cinema e moeda. Essa relação vai muito além da frieza contábil das planilhas orçamentárias e borderôs de salas de exibição, o que está em xeque é o próprio lugar social das imagens e das finanças como mobilizadores da confiança coletiva.

O caso brasileiro tem facetas institucionais de trajetória irregular, que tem reflexos numa parcela importante da produção contemporânea, especialmente nos filmes que se situam numa zona confusa entre ficção, documentário e formatos audiovisuais híbridos. Essa filmografia é atravessada por uma dinâmica de incerteza e precariedade, que deixam

marcas mesmo nas dimensões mais subjetivas do conteúdo visível dos filmes. Há um desafio no que diz respeito à valorização de processos criativos singulares, abafados pelo discurso hegemônico que busca afirmar a importância do audiovisual nos termos do desempenho mercadológico do setor.

Ter uma visão abrangente de como o caráter monetário do cinema contamina as áreas diversas da criação é um ponto chave, inclusive para pensar o engajamento político do audiovisual, seja na concepção dos editais, seja nos acordos estabelecidos entre aqueles que participam na realização dos filmes, ou na concretização das fábulas que sustentam novos gestos de vanguarda no cinema nacional.

## Referências

AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. Disponível em [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf)

CAVA, Bruno & COCCO, Giuseppe. A vida da moeda: crédito, imagens e confiança. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020

DELEUZE, Gilles. Cinema 2: a imagem-tempo. São Paulo: Ed. 34, 2018

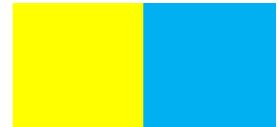
DODD, Nigel. The social life of money. Princeton/ Oxford, Princeton University Press, 2014

IKEDA, Marcelo (2013). “Novíssimo Cinema Brasileiro”. In: Cinecasulofilia, 23 de março de 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>

JORGE, M. S. O cinema e a imagem verdadeira. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 11, n. 22, p. 99-120, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/806>

LAZZARATO, Maurizio. O governo do homem endividado. Rio de Janeiro: n-1 editora, 2017.

LEITÃO, Matheus. O valor ‘exorbitante’ que o setor audiovisual injetou no PIB brasileiro. Matéria de 08 de maio de 2023. Revista Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/o-valor-exorbitante-que-o-setor-audiovisual-injetou-no-pib-brasileiro>



MELEIRO, Alessandra. Economia do audiovisual: por um desenvolvimento inclusivo e sustentável. In: Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural. 2021. Disponível em: [https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100852/IC\\_Painel\\_Dados\\_OBS\\_Alessandra\\_Meleiro.pdf](https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100852/IC_Painel_Dados_OBS_Alessandra_Meleiro.pdf)

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: D'ANGELO, Raquel; D'ANGELO, Fernanda (Org.). Cinema sem fronteiras. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Belo Horizonte: Universo, 2012. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

QUEIROZ, Adirley. Entrevista com Adirley Queiroz. In: Revista Cinética, 12 agosto de 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

ROCHA, Matheus. Lei Paulo Gustavo em SP priorizará produtoras já consolidadas no mercado. Matéria de 08 de julho de 2023. Revista Veja. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/lei-paulo-gustavo-em-sp-priorizara-produtoras-ja-consolidadas-no-mercado.shtml>

SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. 2 ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008

SZENDY, Peter. The supermarket of the visible. Toward a general economy of images. Trad. Ian Plug. New York: Forham University Press, 2019.

ZELIZER, Viviana. The Social Meaning of Money. Princeton University Press, 2021.