AINDA ESTOU AQUI É CINEMA INDEPENDENTE?

Walter Salles, Fernanda Torres e a disputa pelo sentido da independência

A vitória de Ainda Estou Aqui no Oscar produziu um daqueles acontecimentos incomuns capazes de suspender provisoriamente as fronteiras que habitualmente fragmentam o campo cultural brasileiro, transformando um filme em objeto de debate nacional muito além das questões estritamente cinematográficas. Em meio às inúmeras entrevistas concedidas após a premiação, uma declaração de Walter Salles chamou atenção não por seu caráter polêmico, mas pela naturalidade com que foi formulada. Ao reconstituir a trajetória internacional do filme, o diretor afirmou que, em cada país, a equipe havia recebido o apoio de representantes do "melhor cinema independente", citando nomes como Alfonso Cuarón[1], Guillermo del Toro[2], Alejandro Iñárritu[3], Olivier Assayas[4] e Valeria Golino[5]. A observação passou quase despercebida. Nenhum estranhamento significativo surgiu diante da associação entre cineastas situados no centro da indústria audiovisual global e a categoria de cinema independente. A ausência de surpresa talvez seja o aspecto mais revelador dessa história.

O problema não se encontra na honestidade intelectual de Walter Salles nem na qualidade artística dos cineastas mencionados. A questão reside no percurso histórico de uma palavra que, ao longo de décadas, sofreu uma transformação tão profunda que passou

[1] Mexicano, nascido na Cidade do México em 1961. Diretor, roteirista e produtor, se tornou um dos nomes mais influentes do cinema mundial a partir dos anos 2000. Dirigiu filmes como Y Tu Mamá También, Children of Men, Gravity e Roma. Venceu múltiplos Oscars, incluindo Melhor Diretor. É frequentemente associado ao grupo dos grandes diretores mexicanos internacionalizados.

[2] Mexicano, nascido em Guadalajara em 1964. Diretor, roteirista, produtor e escritor. Construiu uma filmografia marcada pela fantasia, horror e elementos políticos. Entre seus filmes mais conhecidos estão Cronos, Pan's Labyrinth, Pacific Rim e The Shape of Water. Recebeu o Oscar de Melhor Diretor e Melhor Filme.

[3] Mexicano, nascido na Cidade do México em 1963. Ficou conhecido pela chamada "trilogia da morte": Amores Perros, 21 Grams e Babel. Posteriormente dirigiu Birdman e The Revenant, conquistando dois Oscars consecutivos de Melhor Diretor.

[4] Francês, nascido em Paris em 1955. Crítico da revista Cahiers du Cinéma antes de se tornar diretor. É um dos nomes mais respeitados do cinema de autor europeu contemporâneo. Dirigiu filmes como Irma Vep, Carlos, Clouds of Sils Maria e Personal Shopper. Sua carreira está ligada aos grandes festivais europeus, especialmente Cannes.

[5] Italiana, nascida em Nápoles em 1965. Atriz, roteirista e diretora. Ficou conhecida internacionalmente atuando em produções italianas e hollywoodianas. Participou de filmes como Rain Man e Hot Shots!. Nos últimos anos consolidou-se também como diretora, recebendo reconhecimento em festivais europeus. É figura respeitada no circuito do cinema de autor italiano.

a designar experiências radicalmente distintas. O mesmo termo utilizado por Alex Viany[6], Moacyr Fenelon[7], Nelson Pereira dos Santos[8], Gustavo Dahl [9]e inúmeros realizadores que enfrentavam dificuldades concretas para produzir, distribuir e exibir seus filmes reaparece agora associado a diretores premiados nos principais festivais do planeta, respaldados por grandes distribuidoras internacionais e integrados aos mais sofisticados mecanismos de consagração cultural. Entre uma experiência e outra existe mais do que uma diferença de escala. Existe uma transformação histórica do significado da independência.

A história do cinema brasileiro conheceu diversas manifestações da precariedade, mas a independência não surgiu como uma escolha estética ou uma postura subjetiva diante da arte. Sua origem encontra-se em condições concretas de trabalho. Desde os anos 1950, realizadores, críticos e produtores enfrentavam um mercado desequilibrado, dominado pela presença estrangeira na distribuição e exibição[10]. A produção nacional não sofria apenas com a escassez de recursos; encontrava obstáculos para alcançar o público, consolidar empresas estáveis e construir mecanismos de circulação. A independência surge desse conflito, expressava a tentativa de garantir autonomia produtiva em um ambiente estruturado para reproduzir relações de dependência econômica e cultural.

---

[6] Crítico, historiador e cineasta brasileiro (1918–1992). Um dos principais formuladores do pensamento cinematográfico nacional, dedicou grande parte de sua obra à análise da dependência estrutural do cinema brasileiro e à defesa de uma cinematografia capaz de controlar seus próprios meios de produção, distribuição e exibição.

[7] Produtor, roteirista e cineasta brasileiro (1903–1953). Figura central na formulação histórica da ideia de cinema independente no Brasil, compreendia a autonomia cinematográfica como um problema ligado ao trabalho, à soberania produtiva e ao enfrentamento das estruturas que subordinavam a produção nacional aos interesses do mercado internacional.

[8] Cineasta brasileiro (1928–2018), pioneiro do Cinema Novo e um dos principais defensores da independência cinematográfica entendida como problema histórico ligado à soberania cultural, às condições materiais de produção e à necessidade de construir um cinema voltado para a experiência social brasileira. Sua obra e atuação intelectual contribuíram para consolidar a defesa de uma cinematografia nacional relativamente autônoma diante da dependência econômica, tecnológica e cultural que marcou a história do cinema brasileiro.

[9] Cineasta, crítico e formulador de políticas para o audiovisual brasileiro (1938–2011). Um dos intelectuais mais influentes do Cinema Novo, dedicou grande parte de sua trajetória à análise das relações entre cinema, mercado e dependência cultural, sustentando que a autonomia do cinema brasileiro necessitava enfrentar os obstáculos estruturais da distribuição e da exibição, historicamente controladas por interesses externos. Sua atuação contribuiu para consolidar uma concepção de independência vinculada às condições materiais de produção e à disputa pela soberania cinematográfica nacional.

[10] Distribuição corresponde ao controle da circulação dos filmes no mercado; exibição, ao controle dos espaços onde eles são apresentados ao público. Em termos práticos, realizar um filme não garante que ele será visto. Um longa-metragem pode ser concluído e permanecer invisível caso não encontre distribuidores ou salas de cinema dispostas a exibi-lo.

Moacyr Fenelon compreendia essa questão com clareza. Seu esforço não se limitava à realização de filmes. Havia uma preocupação com a construção de condições materiais capazes de assegurar a existência de uma cinematografia nacional. Alex Viany, por sua vez, insistia que o problema fundamental não se resumia à falta de dinheiro ou de talento. O centro da questão estava na estrutura do mercado cinematográfico brasileiro, historicamente organizada para favorecer interesses externos e dificultar a consolidação de um sistema nacional relativamente autônomo. A independência, portanto, relacionava-se como uma questão inseparável do trabalho, da soberania produtiva e disputa pelos meios que tornam possível a vida social dos filmes.

Essa tradição perpassaria diferentes gerações, aparecendo nos debates do Cinema Novo, nos conflitos envolvendo a Embrafilme, nas experiências marginais dos anos 1970, nos coletivos de super-8, nos documentaristas que construíram circuitos alternativos de exibição e, mais recentemente, em centenas de realizadores espalhados pelas periferias urbanas, universidades públicas, cineclubes, movimentos sociais e pequenas produtoras que sobrevivem sem garantias de financiamento ou circulação. Em todas essas experiências, a independência remete a uma posição específica dentro das relações de produção cultural. Trata-se de uma condição social antes de constituir uma identidade estética. Por essa razão, o orçamento de um filme não foi suficiente para definir sua independência. Um filme caro poderia expressar uma prática relativamente autônoma caso rompesse com determinadas formas de subordinação econômica e institucional. Um filme barato, por sua vez, poderia reproduzir integralmente as hierarquias dominantes do campo cultural. O valor investido descreve uma circunstância financeira. A independência diz respeito a relações de poder, relações de trabalho, estruturas de circulação e posições ocupadas pelos agentes dentro de um sistema historicamente determinado.

As transformações ocorridas nas últimas décadas alteraram esse cenário. A reorganização neoliberal da economia, a internacionalização dos mercados culturais, a expansão dos festivais como instâncias de legitimação e a crescente importância do capital simbólico produziram novas integrações entre arte e mercado. Nesse contexto, categorias originalmente associadas a experiências de conflito circularam em ambientes completamente distintos daqueles que lhes deram origem. A categoria independência carrega consigo uma longa sedimentação histórica construída em torno de experiências de autonomia produtiva, experimentação estética e resistência às pressões exercidas pelos segmentos mais concentrados do mercado cultural, circunstância que amplia seu poder

de legitimação. A indústria cultural contemporânea aprendeu a jogar nesse campo. Em vez de rejeitar os vocabulários produzidos em experiências de contestação, incorporou ao seu funcionamento. Termos ligados à resistência, diferença, experimentação e autonomia ganharam uma nova função. Eles continuam carregando prestígio, mas já não dependem necessariamente das condições históricas que lhes deram origem. A independência integra agora um repertório discursivo mobilizado por agentes situados em posições bastante distintas no interior da produção cultural.

A trajetória de Walter Salles tem um lugar importante na história recente do cinema brasileiro. Filho de Walter Moreira Salles, fundador do Unibanco e integrante de uma das famílias mais influentes da burguesia brasileira, o diretor desenvolveu sua carreira em estreita relação com os principais circuitos internacionais de legitimação cinematográfica. Desde Terra Estrangeira e Central do Brasil, sua obra teve reconhecimento em festivais centrais do sistema audiovisual global, consolidando inserção internacional entre cineastas brasileiros. Essa localização histórica ajuda a compreender as condições materiais e institucionais que distinguem sua trajetória das experiências cinematográficas forjadas em contextos marcados pela precariedade produtiva e dificuldade de acesso aos mecanismos de circulação.

Essa posição tem características muito diferentes daquelas enfrentadas por realizadores que produzem filmes sem acesso aos mecanismos de financiamento, distribuição e reconhecimento. A distância entre essas experiências não se mede pela delicadeza das narrativas, sensibilidade dos autores ou conteúdo político das obras. Ela se manifesta nas condições objetivas que possibilitam a determinados filmes existir, circular e alcançar visibilidade pública. A questão é ainda mais interessante porque Ainda Estou Aqui trata de temas historicamente associados à memória, violência de Estado e resistência política. O filme aborda um episódio traumático da história brasileira e o faz através de uma narrativa construída em torno da experiência familiar, do luto, da permanência dos afetos e da persistência da memória. Essa escolha contribui para sua força dramática e explica parte importante de sua recepção internacional. Ao mesmo tempo, ela se ajusta perfeitamente às expectativas predominantes dos circuitos globais de prestígio cultural, onde a experiência subjetiva frequentemente ocupa o lugar que em outros momentos foi reservado às grandes narrativas coletivas de transformação social.

O problema não está no fato de um filme sobre a ditadura alcançar sucesso internacional, tampouco se encontra na circulação global de uma obra brasileira. O ponto central diz respeito ao uso de uma categoria histórica para descrever esse processo. A associação entre Ainda Estou Aqui e o cinema independente impõe que a noção de independência seja esvaziada de suas determinações materiais e convertida em atributo simbólico como categoria de prestígio. O termo passa então a designar uma sensibilidade, um estilo ou uma forma de reconhecimento artístico, sendo compatível com posições integradas às estruturas centrais do mercado cultural. A fala de Walter Salles sintetiza essa transformação; ao aproximar nomes como Cuarón, Del Toro, Iñárritu e Assayas da ideia de cinema independente, o diretor expressa uma concepção amplamente difundida no interior do circuito internacional de festivais, distribuidoras e premiações, uma independência redefinida, reorganizada e adaptada às necessidades de um campo cultural altamente institucionalizado, no qual a autonomia artística convive sem maiores tensões com mecanismos sofisticados de financiamento, circulação e consagração.

A permanência da mesma palavra para nomear experiências tão distintas produz um efeito adicional. A memória histórica das lutas que deram origem ao conceito são progressivamente apagadas. As dificuldades enfrentadas por gerações de trabalhadores do cinema, os conflitos em torno da distribuição, os embates pela construção de uma indústria nacional, a precariedade cotidiana de inúmeros realizadores e a permanente necessidade de inventar alternativas de existência cinematográfica desaparecem sob uma camada de abstração que transforma a independência em simples qualidade cultural. Recuperar a história dessa categoria não se resume um a exercício terminológico. Trata-se de recolocar no centro do debate as relações sociais que estruturam a produção cinematográfica. O reconhecimento internacional de Ainda Estou Aqui pode ser celebrado sem que seja necessário dissolver as diferenças históricas que separam essa experiência das tradições que deram origem ao cinema independente brasileiro. A compreensão dessas diferenças talvez seja uma condição necessária para preservar a memória de uma palavra cuja trajetória acompanhou, durante décadas, os esforços de trabalhadores, realizadores e coletivos que construíram seu cinema muito longe dos espaços onde hoje se decide o prestígio cultural global.

Arthur Moura