

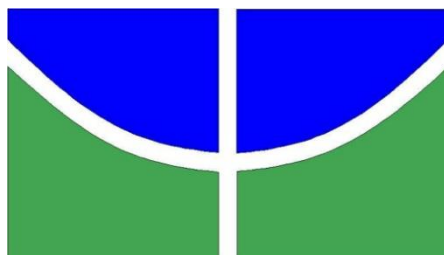
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Flávia Pereira da Rocha

**COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL NO BRASIL
E NA ARGENTINA (2009-2015): UM ESTUDO COMPARADO**

Brasília

2017



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Flávia Pereira da Rocha

**COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL NO BRASIL
E NA ARGENTINA (2009-2015): UM ESTUDO COMPARADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa “Políticas de Comunicação e de Cultura”, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva.

Brasília

2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR672c Rocha, Flávia Pereira da
Coprodução Cinematográfica Internacional no Brasil
e na Argentina (2009-2015): Um Estudo Comparado /
Flávia Pereira da Rocha; orientador Dácia Ibiapina
da Silva; co-orientador Madalena Oliveira. --
Brasília, 2017.
297 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Coprodução cinematográfica internacional. 2.
Políticas cinematográficas no Brasil e na Argentina.
3. Filmes brasileiro-argentinos. 4. Economia Política
do Cinema. 5. Políticas culturais. I. Silva, Dácia
Ibiapina da, orient. II. Oliveira, Madalena, co
orient. III. Título.

Nome: Flávia Pereira da Rocha

Título: Coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina (2009-2015): um estudo comparado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa “Políticas de Comunicação e de Cultura”, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva.

Tese avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva

Instituição: PPG-Comunicação/UnB

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Alessandra Meleiro

Instituição: UFSCar

(membro externo)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Roque González

Instituição: Universidad Iberoamericana (México)

(membro externo)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Fernando Oliveira Paulino

Instituição: PPG-Comunicação/UnB

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Elen Gerales

Instituição: PPG-Comunicação/UnB

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A todas as mulheres cineastas da Latinoamérica.
Ao diretor argentino-brasileiro Hector Babenco (1946-2016), *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação (PPGCOM) da Universidade de Brasília (UnB) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado e de doutorado-sanduíche: recursos essenciais para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina, por sua sagacidade, originalidade e visão holística sobre o processo de pesquisa e escrita, também por seu incondicional apoio em todas as fases da elaboração desta tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação e ao Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Minho (UM). À Prof.^a Dr.^a Madalena Oliveira, minha coorientadora em Portugal; bem como à Prof.^a Dr.^a Maria Manuel Rocha Baptista, pela oportunidade de participar das reuniões do Seminário Permanente em Estudos Culturais, do Programa Doutoral em Estudos Culturais (PDEC), no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (UA).

Aos professores, estudantes e colegas do PPGCOM-UnB, em especial ao professor Fernando Oliveira Paulino, coordenador brasileiro do Projeto “Políticas de comunicação, radiodifusão pública e cidadania – subsídios para o desenvolvimento sociocultural em Portugal e no Brasil”. E a Carlos Eduardo Esch, Nélia Del Bianco, Elen Geraldês, Murilo Ramos e Liziane Guazina.

Às secretárias do PPGCOM-UnB, Carol e Regina; e à secretária do CECS-UM, Ricardina.

Agradeço imensamente a todos os entrevistados no Brasil, na Argentina, em Portugal e na Espanha, pela colaboração desde o período do mestrado: Alberto Flaksman, então superintendente de acompanhamento de mercado da ANCINE; Alessandra Meleiro, pesquisadora da Universidade Federal de São Carlos; Aluizio Abranches, diretor e produtor do filme *Do começo ao fim*; André Sturm, presidente do Programa Cinema do Brasil; Beto Rodrigues, da produtora Panda Filmes; Bruno Stroppiana, coprodutor do filme *Call Girl*; Diego Marambio, *International Affairs* do INCAA; Eduardo Valente, então assessor internacional da ANCINE; Erik de Castro, diretor e produtor do filme *Federal*; Guilherme Carboni, advogado; Henrique Goldman, diretor do filme *Jean Charles*; Hugo Castro Fau, cineasta argentino e professor da Escola Nacional de Experimentação e Realização Cinematográfica (ENERC); João Pimentel, então presidente do Congresso Brasileiro de

Cinema; Karim Ainouz, diretor do filme *O Céu de Suely*; Liliana Mazure, cineasta e deputada argentina; Luís Angel Roa Zambrano, então coordenador geral da SECI; Manoel Rangel, presidente da ANCINE; Manuel Palacio, decano da Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da Universidade Carlos III; Marcelo Torres, produtor; Nicolas Batlee, produtor executivo de *Wakolda*; Ricardo Freixa, cineasta argentino; Roque González, pesquisador de políticas e de mercado do cinema latino-americano; Sagrario Beceiro, pesquisadora da Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da Universidade Carlos III; Tino Navarro, cineasta na produtora cinematográfica portuguesa MGN Filmes, que realizou seis filmes em coprodução com o Brasil; e Wolney Oliveira, diretor e produtor do filme *A Ilha da Morte*.

Não podia esquecer do apoio do cineasta e pesquisador Prof. Dr. Martin Dale, com informações e contatos em Portugal; como também de Pedro Jorge Brauman, gestor de Serviço Público, Ética e Diversidade na Rádio e Televisão de Portugal (RTP), que viabilizou uma série extensa de documentos e dados sobre a regulação e sobre a atividade do cinema e do audiovisual portugueses.

Aos amigos e às pessoas imprescindíveis na cidade de Braga (Portugal), onde passei nove auspiciosos meses: Felipe Trombete, Júlia Furtado, Janayna Cavalcante, Simone Wienhardt, Mariana, Marcelo, Gigi, Lisa Andrade, Grazielle Fülber, Teresa Alves, Isa, Dona Filomena (minha atenciosa senhoria), Fábio e Carlos (pelas conversas e infalíveis refeições no restaurante vegetariano bracarense “Gosto Superior”).

No retorno ao Brasil, foi essencial o carinho das(os) amigas(os) queridas(os): Jussara Melo, Dani Reis, Dani Braga, Dani Borges, Daniel Tygel, Dudu, Maryneves, Valeska, Tati, Carol, Leo, Gildinha, Sandra, Roselisa e Andreia (prima).

Ao Jorge, pelos momentos de alegria.

Às minhas sobrinhas e sobrinhos, pela ternura e amor genuíno: combustíveis essenciais nos intervalos das pressões e correria acadêmicas. Kamila, Maria Fernanda, Ana Gabrielly, Caio, Enzo e Nicolás: a lembrança de cada um de vocês é pura fortaleza. ☺

Ao meu irmão Rodrigo. Seu exemplo de vida marca presença nas estações mais difíceis; e, claro, seu entusiasmado amor sempre me emociona.

Ao meu pai, por me ensinar os caminhos do perdão e da simplicidade.

Por fim: à minha inspiradora e amada mãe, ganhadora de todos os Oscars, Palmas e Ursos de Ouro da minha vida. Ritinha, você é tudo!

Nunca se sabe quando pode ser útil

Às vezes, Nasrudin transportava pessoas em sua embarcação. Um dia, um afetado erudito alugou seu barco para fazer a travessia de um rio muito largo. Mal começaram a navegar, o erudito perguntou se teriam tempestade durante a viagem.

- Não faz pergunta difícil para mim responder – disse Nasrudin.

- Você nunca aprendeu gramática?

- Não – disse o mulá.

- Neste caso, você perdeu metade da sua vida.

O mulá não disse nada.

Logo começou um vento forte e uma tormenta terrível fez com que entrasse água no barquinho.

Nasrudin dirigiu-se a seu companheiro.

- Você sabe nadar?

- Não – respondeu o pedante.

- Mestre, neste caso, você perdeu toda a sua vida, pois estamos afundando.

Felipe Varella (org.)

Nasrudin: 99 Contos

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo comparativo das coproduções cinematográficas internacionais no Brasil e na Argentina, no período de 2009 a 2015, tendo como ponto de partida as políticas públicas e o ambiente normativo de apoio às coproduções nos dois países. Comparando também como mecanismos públicos de apoio às coproduções internacionais têm contribuído com a expansão da atividade cinematográfica nos dois territórios, analisa a integração cinematográfica brasileiro-argentina através das coproduções. A pesquisa tem como inspiração teórico-metodológica a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), além dos Estudos Culturais e teóricos das Políticas Culturais, com base na perspectiva histórica da Metodologia Comparada, e, utiliza os seguintes recursos metodológicos e técnicas: a análise documental, a análise de dados empíricos e as entrevistas com cineastas e gestores das políticas de cinema no Brasil, na Argentina, em Portugal e na Espanha. Como contribuição, reflete sobre o papel das políticas de apoio às coproduções internacionais diante da concentração de poder exercida pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos; bem como discute o conceito de coprodução cinematográfica internacional no contexto latino-americano. Ao investigar as coproduções cinematográficas internacionais no Brasil e na Argentina, e a respectiva relação com os mecanismos governamentais, intergovernamentais e não governamentais de incentivo às coproduções, percebemos que para alguns países latino-americanos, que antes não realizavam filmes ou não tinham tradição cinematográfica, as coproduções internacionais têm ganhado mais força como sinônimo de produções. No período pesquisado, foi notório um empenho mais abrangente da agência brasileira (ANCINE), em relação ao instituto argentino (INCAA), ao incentivar as coproduções internacionais. Por outro lado, o modo de realizar filmes entre os cineastas argentinos e a sua respectiva maior experiência acumulada podem ser percebidos no maior número de coproduções lançadas e na diversidade de países parceiros. Produção, distribuição e consumo são outros aspectos da Economia Política do Cinema que ostentam suas especificidades nas coproduções cinematográficas internacionais.

Palavras-chave: Coprodução cinematográfica internacional. Políticas cinematográficas no Brasil e na Argentina. Filmes brasileiro-argentinos. Economia Política do Cinema. Políticas culturais.

ABSTRACT

This doctorate's research presents a comparative study of international film co-productions in Brazil and Argentina (2009-2015), taking as its starting point the public policies and regulatory environment as support of co-productions in both countries; also, comparing how these policies have contributed to the development of film activity in these two countries. The research is theoretical and methodological, inspired on the Political Economy of Communication and Culture (EPCC), the Cultural Studies, and Cultural Policy theorists; based on the historical perspective of Comparative Methodology, and as methodological and technical resources: document analysis, analysis of empirical data and interviews with filmmakers and cinema policy managers in Brazil, Argentina, Portugal and Espanha. As a contribution, reflection on the role of policies in support of international co-productions on the concentration of power exercised by the United States film industry; as well as discusses the concept of international film co-production in the Latin American context. When we investigate international film co-productions in Brazil and Argentina, and their relationship with governmental, intergovernmental and non-governmental mechanisms to encourage co-productions, we realize that for some Latin American countries that previously did not make films or had no tradition of cinema, International co-productions are gaining strength as a synonym for productions. In the period under study, a more comprehensive effort by the Brazilian agency (ANCINE) was evident, in relation to the Argentine institute (INCAA), in encouraging international co-productions. On the other hand, the way films are made between Argentine filmmakers and their respective accumulated experience can be seen in the greater number of co-productions launched and in the diversity of partner countries. Production, distribution and consumption are other aspects of the Political Economy of the Cinema that show their specificities in the international cinematographic co-productions.

Keywords: International Film Coproduction. Cinematographic politics in Brazil and Argentina. Brazilian-Argentine films. Political Economy of Cinema. Cultural policies.

RESUMEN

Esta tesis presenta un estudio comparativo de las coproducciones cinematográficas internacionales en Brasil y Argentina de 2009 a 2015, tomando como punto de partida la política pública y el medio ambiente regulatorio para apoyar las coproducciones en ambos países; comparando así cómo mecanismos de apoyo público para las coproducciones internacionales han contribuido a la expansión de la actividad cinematográfica en ambos territorios, así como los análisis de la integración Brasileño-Argentina de película a través de coproducciones. La investigación tiene como inspiración teórica y metodológica la Economía Política de la Comunicación y la Cultura (EPCC), además de los Estudios Culturales y teóricos de las Políticas Culturales, basado en la perspectiva histórica de la metodología comparativa, y como recursos metodológicos e técnicas: el análisis de documentos, el análisis de los datos empíricos y las entrevistas con los directores y gestores de políticas de cine en Brasil, Argentina, Portugal y España. Como contribución, reflexiona sobre el papel de las políticas de apoyo a las coproducciones internacionales frente a la concentración del poder ejercido por la industria cinematográfica de los Estados Unidos; y se analiza el concepto de la película de coproducción internacional en el contexto de Latinoamérica. Al investigar sobre las coproducciones cinematográficas internacionales en Brasil y Argentina, y la relación con los mecanismos gubernamentales, intergubernamentales y no gubernamentales de incentivo a las coproducciones, percibimos que para algunos países latinoamericanos, que antes no realizaban películas o no tenían tradición cinematográfica, las coproducciones internacionales ganan cada vez más fuerza como sinónimo de producciones. En el período investigado, fue notorio un empeño más amplio de la agencia brasileña (ANCINE), en relación al instituto argentino (INCAA), al incentivar las coproducciones internacionales. Por otro lado, el modo de realizar películas entre los cineastas argentinos y su respectiva mayor experiencia acumulada puede ser percibida en el mayor número de coproducciones lanzadas y en la diversidad de países socios. Producción, distribución y consumo son otros aspectos de la Economía Política del Cine que ostentan sus especificidades en las coproducciones cinematográficas internacionales.

Palabras clave: Coproducción cinematográfica internacional. Políticas cinematográficas en Brasil y Argentina. Películas brasileñas-argentinas. Economía Política del Cine. Políticas culturales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de todas as edições da Revista <i>Raíces</i> n° 1.....	128
Figura 2 - Foto da Revista <i>Raíces</i>	128

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Indicadores de Análises.....	119
Quadro 2 - O Corpus da Pesquisa.....	120
Quadro 3 - Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional – BRASIL.....	139
Quadro 4 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica firmados entre o Brasil e os outros 12 países.....	140
Quadro 5 - Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional – ARGENTINA	142
Quadro 6 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica firmados ntre a Argentina e outros 13 países.....	143
Quadro 7 - Quantidade de obras apoiadas pelo Ibermedia – Por país solicitante do projeto de coprodução (2009-2015).....	152
Quadro 8 - Ibermedia – Projetos do Brasil e da Argentina beneficiados (2009-2015)	153
Quadro 9 - Projetos contemplados com o Edital de Coprodução Brasil-Argentina (2011–2015).....	166
Quadro 10 - Cruzamentos* de acordos entre o Brasil e outros países da Ibero-América	169
Quadro 11 - Cruzamentos* de acordos da Argentina com outros países da Ibero-América	170
Quadro 12 - Dados Gerais sobre Coprodução no Brasil e na Argentina (2009-2015)	171
Quadro 13 - Panorama da atividade cinematográfica no Brasil (2009-2015)	180
Quadro 14 - Panorama da atividade cinematográfica na Argentina (2009-2015)	181
Quadro 15 - Países que coproduziram com o Brasil e com a Argentina (2009-2015)	182
Quadro 16 - Quantidade de coproduções brasileiras realizadas por país parceiro (2009-2015).....	183
Quadro 17 - Quantidade de coproduções argentinas realizadas por país parceiro (2009-2015).....	184
Quadro 18 - Quantidade de coproduções brasileiras lançadas no Brasil – divisão por continente coprodutor (2009-2015)	188
Quadro 19 - Quantidade de coproduções argentinas lançadas na Argentina – divisão por continente coprodutor (2009-2015).....	189
Quadro 20 - Quantidade de filmes lançados no Brasil/ País de origem (2009-2015)	191
Quadro 21 - Quantidade de filmes lançados na Argentina/País de origem (2009-2015)	192
Quadro 22 - Definições nas Políticas de Cinema e nas Resoluções ou Instruções Normativas sobre Coprodução Internacional no Brasil e na Argentina.....	195
Quadro 23 - Vantagens do Modelo de Coprodução Internacional.....	198

Quadro 24 - Participação do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais - OSCAR – Melhor Filme Estrangeiro (1957 a 2017).....	200
Quadro 25 - Vencedores do Oscar Melhor Filme Estrangeiro - 1957 a 2017 – Por Continente.....	201
Quadro 26 - Cinco títulos brasileiros de maior bilheteria na Argentina* (2009-2015)	207
Quadro 27 - Filmes Brasileiro-Argentinos Lançados no Brasil e Argentina (2009-2015)	208
Quadro 28 - Coproduções brasileiro-argentinas exibidas no período de 2009 a 2015 – Espectadores.....	210
Quadro 29 - Gêneros e sinopses das coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)	216

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quantidade de filmes nacionais lançados no Brasil por ano de lançamento (2009-2015).....	175
Tabela 2 - Quantidade de filmes nacionais lançados na Argentina por ano de lançamento (2009-2015).....	175
Tabela 3 - Quantidade de coproduções brasileiras lançadas no Brasil por ano (2009-2015)	176
Tabela 4 - Quantidade de coproduções argentinas lançadas na Argentina por ano (2009-2015)	176

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AICOCI** – Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica
- ALAIC** – Associação Latino-Americana dos Investigadores da Comunicação
- ANCINE** – Agência Nacional do Cinema
- APEX** – Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos
- CAACI** – Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas
- CEBRAP** – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
- CECS** – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
- CCCS** – Centro de Estudos Culturais Contemporâneos
- CONDECINE** – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
- CNCA** – Conselho Nacional da Cultura e das Artes
- CSC** – Conselho Superior do Cinema
- CTAv** – Centro Técnico Audiovisual
- CWTS** – Centre for Science and Technology Studies
- EICTV** – Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños
- EMBRAFILME** - Empresa Brasileira de Filmes
- ENERC** – Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica
- EPCC** – Economia Política da Comunicação e da Cultura
- FISTEL** – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
- FMI** – Fundo Monetário Internacional
- FNC** – Fundo Nacional de Cultura
- FNCL** – Fundacion Nuevo Cine Latinoamericano
- FSA** – Fundo Setorial do Audiovisual
- GATT** – Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio
- IBERMEDIA** – Fundo de Apoio Ibero-americano
- ICA** – Instituto de Cinema e Audiovisual (Portugal)
- ICAA** – Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Espanha)
- IMCINE** – Instituto Mexicano de Cinematografía
- IMDB** – Internet Movie Database
- INC** – Instituto Nacional de Cinematografía da Argentina
- INCAA** – Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina)
- LATC** – Latin American Training Center

MERCOSUL – Mercado Comum do Sul

MFM – Mercosul Film Market

MINC – Ministério da Cultura

MPAA – Motion Picture Association of America

MRE – Ministério das Relações Exteriores

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

OCAL – Observatorio del Cine y el Audiovisual latinoamericano

ODC – Observatório da Diversidade Cultural

ODM – Objetivos de Desenvolvimento do Milênio

OEA – Observatório do Audiovisual Europeu

OIA – Observatório Ibero-americano Audiovisual

OMA – Observatório Audiovisual do Mercosul

OMC – Organização Mundial do Comércio

ONU – Organização das Nações Unidas

PAQ – Programa de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro

PAR – Prêmio Adicional de Renda

RECAM – Reunião Especializada das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul

SADIS – Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição

SAV – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura

SECI – Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana

SIAESP – Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo

TAL TV – Televisão da América Latina

UA – Universidade de Aveiro

UBA – Universidad de Buenos Aires

UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

UE – União Europeia

UM – Universidade do Minho

ULEPICC – Unión Latina de Economía Política de la Comunicación, Información y Cultura

UnB – Universidade de Brasília

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	20
INTRODUÇÃO	28
1 OBJETO DE PESQUISA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	37
1.1 O debate acerca do conceito de coprodução cinematográfica internacional	37
1.2 Os Estudos Culturais e a centralidade da cultura	40
1.3 Diversidade cultural no cinema	51
1.4 Políticas culturais: conceitos e principais marcos institucionais	59
1.4.1 Princípios básicos da cooperação cultural	69
1.5 Hibridismo, multiculturalismo e interculturalidade	70
1.5.1 Cinema multicultural, intercultural e transnacional	76
1.6 Da Economia Política à Economia Política do Cinema	84
1.6.1 A Economia Política	85
1.6.2 O surgimento da Economia Política da Comunicação (EPC)	88
1.6.3 A Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) e a Economia Política do Cinema	91
1.7 O estado da arte nos estudos sobre coproduções cinematográficas	99
1.7.1 Revista Raíces e a pesquisa na ENERC (Argentina)	111
2 METODOLOGIA	117
2.1 Problema de pesquisa	117
2.2 Objetivos	117
2.2.1 Objetivo Geral	117
2.2.2 Objetivos específicos	118
2.3 Hipótese	118
2.3.1 Hipótese Principal	118
2.3.2 Pressupostos	118
2.4 Indicadores de análise	119
2.5 O <i>Corpus</i> da pesquisa	120
2.6 A metodologia comparativa	122
2.7 O percurso das entrevistas	126
2.7.1 Da Argentina (entrevistas realizadas)	127
2.7.2 Do Brasil (entrevistas realizadas durante o Mestrado ou Doutorado)	127

2.7.3 Da Espanha (entrevistas realizadas)	128
2.7.4 De Portugal (entrevista realizada).....	128
2.8 Criação de uma base de dados.....	128
2.9 Sobre alguns desafios desta pesquisa.....	129
3 O CONTEXTO DAS RELAÇÕES MÚTUAS DE INCENTIVO À COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA ENTRE BRASIL E ARGENTINA.....	130
3.1 Acordos bilaterais e multilaterais no Brasil e na Argentina.....	133
3.2 As relações mútuas de coprodução entre ex-colonizados e seus ex-colonizadores.....	145
3.2.1. A relação cinematográfica entre Brasil e Portugal	145
3.2.2 A relação cinematográfica entre Argentina e Espanha.....	147
3.3 O papel do Programa Ibermedia.....	149
3.3.1 O Programa Ibermedia segundo cineastas e agentes públicos entrevistados	154
3.4 Integração cinematográfica no Mercosul.....	159
3.4.1 Protocolo de Integração Cultural do Mercosul.....	161
3.5 Protocolos de Coprodução Cinematográfica e Editais de coprodução.....	162
3.5.1 Protocolo de Cooperação entre a Ancine e o INCAA	164
3.5.2 Resultados do Protocolo de Coprodução entre a Ancine e o INCAA	166
4 AS COPRODUÇÕES BRASILEIRO-ARGENTINAS NO CONTEXTO DA ATIVIDADE CINEMATOGRAFICA DO BRASIL E DA ARGENTINA.....	173
4.1 Panorama da atividade cinematográfica no Brasil e na Argentina (2009-2015).....	174
4.2 A diversidade de países parceiros nas coproduções.....	181
4.3 A diversidade regional nas coproduções.....	187
4.4 A diversidade de nacionalidades nas salas de exibição.....	189
4.5 Ancine e INCAA: definições e diferenças elementares.....	192
4.6 Participação do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais.....	199
4.6.1 OSCAR de Melhor Filme Estrangeiro	199
4.6.2 Festival de Cannes.....	201
4.6.2.1 Coproduções brasileiras, coproduções argentinas e coproduções brasileiro- argentinas indicadas à Palma de Ouro.....	202
4.6.3 Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale).....	204

5. A RELAÇÃO CINEMATOGRAFICA ENTRE BRASIL E ARGENTINA: UMA MIRADA NOS FILMES BRASILEIRO-ARGENTINOS (2009-2015)	206
5.1 Os filmes brasileiros de maior bilheteria na Argentina	207
5.2 Que histórias contam as coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)?	211
5.2.1 Gêneros e sinopses das coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015).....	215
CONCLUSÃO	223
REFERÊNCIAS	231
Referências Bibliográficas.....	231
Referências Cinematográficas.....	243
Referências das Entrevistas.....	244
APÊNDICES	246
Apêndice A - Trabalhos e/ou publicações decorrentes da pesquisa.....	246
Apêndice B - Entrevista com Beto Rodrigues.....	255
Apêndice C- Entrevista com Diego Marambio.....	263
Apêndice D - Entrevista com Hugo Castro Fau.....	269
Apêndice E - Entrevista com Liliana Mazure.....	273
Apêndice F - Entrevista com José Manuel Palacio.....	278
Apêndice G - Entrevista com Nicolás Batlle.....	280
Apêndice H - Entrevista com Ricardo Freixa.....	287
Apêndice I - Entrevista com Tino Navarro.....	291

APRESENTAÇÃO

Trajetória pessoal e acadêmica até o objeto da tese

Nasci em 1982, no Rio de Janeiro. Aos dois anos de idade, com minha família, deslocámo-nos de uma das capitais que mais concentram a produção cinematográfica no Brasil para uma das capitais com menor produção cinematográfica do País: Teresina, no Piauí, onde morei boa parte da minha vida. Foi por lá que, aos 12 anos, iniciei a jornada de vivenciar o mundo através do trabalho, sem câmeras, sem gruas, sem claquetes, mas com uma “luz natural de rachar”. Comecei entregando marmitas para artesãos e feirantes da Central de Artesanato Mestre Dezinho, onde pude ter meus primeiros contatos com a produção artística piauiense. A poucas quadras da nossa casa, ficava também o Teatro 4 de Setembro e o Cine Rex (cinema de rua inaugurado em 1939, que já não animava mais a vida cultural da cidade como nas primeiras décadas após sua criação).

Aos 14 anos, com sede de documentar o mundo e ter garantias para financiar os meus estudos, um dos primeiros “bicos” que realizei foi para um grande grupo de comunicação local. Vendi jornais, entreguei material publicitário nas ruas e participei de carreatas pelos bairros da capital. Por conta dessa experiência, conheci alguns jornalistas e outros funcionários dessa empresa. Foi quando liguei os pontos: sempre adorei escrever, então poderia sim ser uma jornalista. Aprovada no curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Piauí (UFPI), apaixonei-me pelo Jornalismo já nas primeiras aulas da professora Muna Kalil. Depressa, mergulhei fundo no assunto e cuidei de trocar o meu “acampamento”: das bibliotecas públicas do centro de Teresina para o laboratório de informática da Universidade. Por lá ficava até às 22 horas, ocasião do fechamento, “devorando” principalmente os textos do site Observatório da Imprensa. A Universidade tornou-se a minha principal casa, onde passava a maior parte do tempo.

Na graduação, algumas das atividades mais interessantes vieram por conta da disciplina Comunicação Comunitária (ministrada pelo professor Magnus Pinheiro), na qual pudemos praticar em uma comunidade carente vizinha ao campus. Durante meses, oferecemos oficinas de rádio, jornal impresso e TV na associação de moradores do bairro. No encerramento do semestre, todos puderam ler, ouvir e assistir às notícias produzidas pelos próprios moradores. A maior diversão foi a exibição das notícias em um telão montado para que toda a vizinhança pudesse assistir aos resultados dos trabalhos. Foi, portanto, através do

audiovisual o evento mais marcante. Todos puderam se ver, ouvir seus depoimentos e dar gargalhadas juntos. Sensações que só a linguagem audiovisual permite.

Em 2005, com alguns meses após a formatura em Jornalismo, a saudade do ambiente universitário era inevitável. Trabalhava como produtora de telejornais em uma TV local, quando surgiu a oportunidade de cursar uma Especialização em Telejornalismo, também na UFPI, de 2005 a 2006. Nela, tive a chance de conviver com grandes professores, como Antônio Fausto Neto (Unisinos), Ana Paula Goulart (UFRJ), Alfredo Vizeu (UFPE), Osvaldo Balmaseda (Universidad de La Habana, Cuba), e também profissionais com larga experiência em emissoras nacionais de televisão, como Jô Mazzarollo, Mônica Silveira e Domingos Meireles, além da cineasta e professora Dácia Ibiapina, quem anos depois cruzou novamente o meu caminho e veio a tornar-se minha orientadora no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCOM-FAC-UnB). Como trabalho final do curso da especialização, Patrícia Vaz, Sérgio Donato, Geane Mota e eu apresentamos o documentário *Reflexões Parabólicas* (2007), sobre o fenômeno social e comunicacional das antenas parabólicas em Picos (Piauí), cidade onde havia o maior número de antenas parabólicas por domicílio no Brasil. Desde o *insight* que originou a obra até os processos de formar a equipe, discutir o argumento, o roteiro, a produção, as filmagens, a edição e a exibição, tudo foi extremamente revolucionário para mim. Já tínhamos realizado outros documentários antes, no período da graduação, mas não com aquele sentimento visceral de cineasta-aprendiz. Ali percebi uma das coisas que mais me movia, que fazia o meu coração bater mais forte. Então, por sobrevivência, eu teria que dar continuidade a iniciante jornada cinematográfica. Foi assim que optei pelo tema do cinema na minha pesquisa de mestrado e depois, de doutorado.

Após a formatura em Jornalismo, passei três anos no mercado de trabalho, atuando como produtora de telejornais e programas de TVs locais, além de repórter e editora de um portal de notícias 24 horas. Naquela altura, eu já precisava de ar para respirar, como diria o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940 - 2015). Foi então que diminuí a minha jornada na redação, reduzindo também o meu salário, para passar mais tempo na Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco, da UFPI. Começava então a me preparar para voos mais altos na vida acadêmica. Estudar a bibliografia sugerida pelo PPGCOM-FAC-UnB, como, por exemplo, o livro *Políticas de Comunicação: buscas teóricas e práticas* (2007), organizado pelos professores Murilo César Ramos e Susy dos Santos, me gerou muitas inspirações. Entre elas, fui motivada a criar o curso de Comunicação e Cidadania, a “Oficina de Pensamento”, a primeira parte de um projeto político de cultura e comunicação, que foi

realizado no Instituto GAV de Ensino, uma ONG com mais de 20 anos de atuação na Vila Bandeirantes, comunidade periférica de Teresina. O objetivo da oficina: que os alunos fossem capazes de identificar ideias do senso comum e modelos de comportamento “massificadores” vendidos pelo mundo globalizado, através da publicidade e dos meios de comunicação tradicionais. Nas aulas, os alunos foram estimulados a refletir sobre os seus gostos, comportamentos, identidades e o contexto social em que viviam; em um processo de constante aprimoramento.

O afloramento do objeto de pesquisa da dissertação de mestrado

Para além das atividades comunitárias no âmbito da comunicação, o foco da minha preocupação intelectual era, prioritariamente, a dificuldade de produtores de cinema independente em produzir e exibir seus filmes. Assisti, no Piauí, aos “malabarismos” do cineasta maranhense-piauiense Cícero Filho, diretor, dentre outros filmes, da comédia *Ai que vida!* (2008) – um fenômeno de público no Brasil e no exterior movido pela pirataria. Primeiramente, os “malabarismos” foram para conseguir dinheiro para realizar as suas obras e, depois, o drama tornou-se (e ainda é) convencer donos das salas de cinema locais a exibi-las.

Assim, no período da escolha do meu objeto de pesquisa, ouvi o então diretor-presidente da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), Manoel Rangel¹, incentivar e elogiar a ideia das coproduções cinematográficas internacionais. Algumas das vantagens seriam: a possibilidade de conseguir financiamentos internacionais, usufruir de benefícios de governos estrangeiros e, olhem só: aumentar as chances de exibição nos países parceiros! Foi, então, que decidi investigar as coproduções cinematográficas internacionais e a política audiovisual brasileira, no período de 1995 a 2010. Defendi a minha dissertação em 2012, com a orientação da Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina. Essa pesquisa resultou no livro *Cinema brasileiro e coprodução internacional*, escrito em parceria com minha orientadora e publicado pela editora Appris, em 2016.

Realizei o mestrado entre 2010 e 2012 em regime de dedicação exclusiva, com bolsa de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Durante os dois anos, morei na Colina, conjunto residencial localizado no campus da

¹ O cineasta brasileiro Manoel Rangel foi empossado como diretor-presidente da ANCINE em dezembro de 2006, no governo do Presidente Lula. Rangel foi reconduzido ao cargo em 2009 e depois em 2013, cujo mandato seguiu até maio de 2017.

UnB, no bloco K, prédio dedicado aos estudantes da pós-graduação. Além de morar literalmente na universidade, essa foi uma experiência muito enriquecedora; nela pude conviver com mestrandos e doutorandos de várias áreas e de diversos estados e países. Eram historiadores, sociólogos, educadores, entre outros, debatendo, trocando ideias sobre temas contemporâneos, dividindo músicas, livros e outras inspirações. Foram tempos valiosos para compreender melhor a nossa diversidade e vivenciar, com mais prazer, o que as nossas pós-graduações têm para nos oferecer.

A motivação do objeto desta tese

Às vésperas de concluir o mestrado, recebi um convite para fazer a assessoria de comunicação de um Senador da República, da bancada piauiense. Apesar dessa atividade não fazer parte dos meus planos, aceitei o desafio. Era uma oportunidade também para estar mais próxima das questões sociais piauienses, mesmo morando em Brasília. Passados alguns meses, me candidatei à seleção de Doutorado da FAC-UnB, novamente na linha de pesquisa “Políticas de Comunicação e de Cultura”. Nos dois anos seguintes, concomitantemente, trabalhei no Senado Federal e cursei o Doutorado. Por conta das entrevistas realizadas com cineastas e agentes públicos do setor audiovisual durante o mestrado, além das participações em festivais e seminários sobre cinema e, claro, em consequência também das reflexões oriundas de várias leituras, retomei as pesquisas sobre coprodução cinematográfica internacional. Primeiramente, instigada por um problema de ordem prática, apresentado por cineastas e agentes do setor do cinema no Brasil: percebi que era preciso pesquisar a integração cinematográfica com a Argentina, um país vizinho que muito tem se destacado com as suas produções cinematográficas e que realiza um número de coproduções internacionais que nos chamou atenção. Dessa forma, queria entender também como funcionavam os mecanismos públicos de incentivo às coproduções cinematográficas na vizinha Argentina. O objetivo, portanto, era fazer um estudo comparativo das coproduções cinematográficas internacionais no Brasil e na Argentina, tendo como ponto de partida as políticas públicas e o ambiente normativo de apoio às coproduções nesses dois países.

Nesta tese, com orientação da Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina e coorientação da Prof.^a Dr.^a Madalena Oliveira (Universidade do Minho-Portugal), comparo como os mecanismos públicos de apoio às coproduções internacionais têm contribuído para a expansão da atividade cinematográfica no Brasil e na Argentina, e também analiso a integração cinematográfica brasileiro-argentina através das coproduções. A pesquisa tem como inspiração teórico-

metodológica a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), além dos Estudos Culturais, com base na perspectiva histórica da Metodologia Comparada, e, como recursos metodológicos: a análise documental, a análise de dados empíricos, além de entrevistas com cineastas e gestores das políticas de cinema no Brasil e na Argentina.

No que concerne à escolha pela abordagem dos Estudos Culturais, destacamos que um dos interesses de análise desse campo são as políticas culturais e, de forma mais abrangente, os objetos de pesquisa que tratam dos discursos não hegemônicos, marginalizados ou com pouco espaço de voz. No caso da tese, nosso objeto refere-se a filmes de longa-metragem de produção independente, que não estão ligados aos conglomerados de mídia nem às *majors* hollywoodianas. São filmes, geralmente de baixo orçamento, com maior dificuldade de acesso ao grande circuito exibidor da indústria cinematográfica mundial.

A experiência do doutorado-sanduíche

Sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Madalena Oliveira, do Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS), do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade do Minho (UM), estive por nove meses em período de doutorado-sanduíche na cidade de Braga, ao norte de Portugal. A cidade, chamada pelos romanos de *Bracara Augusta*, rica em mosteiros, igrejas e jardins barrocos, conta com mais de dois mil anos de história, é considerada a capital religiosa do país, e foi eleita em 2016 a cidade com melhor qualidade de vida de Portugal e a terceira da Europa². Para mim, títulos merecedores. Aos sábados, um ar de que “tudo vai bem na vida das pessoas” era pungente. Tudo parecia “giro”, “fixe”³, agradável. Nas ruas do centro da cidade, nas praças, nos arredores do Jardim de Santa Bárbara, do Café “A Brasileira” ou das Frigideiras do Cantinho transbordava uma atmosfera de famílias satisfeitas, de vida sadia: idosos, crianças, jovens, mulheres e homens de várias idades aproveitando as benesses de um centro histórico preservado como se o tempo não tivesse passado ou como se nem houvesse de passar.

Os sábados também eram os dias escolhidos, por mim e muitos dos meus colegas brasileiros cursando mestrado, doutorado ou pós-doutorado por lá, para fugir das

² Segundo dados do Eurobarômetro 2016 sobre a “Percepção da qualidade de vida nas cidades europeias”, que apontaram 97% da população bracarense satisfeita. As primeiras cidades europeias classificadas foram Oslo, na Noruega, e Zurique, na Suíça, com 99% dos seus habitantes felizes.

³ Giro e fixe são gírias portuguesas com significados parecidos. Giro é sinônimo de algo bonito, interessante. Já fixe é dito quando algo ou alguém é legal ou bacana.

escrivadinhas de casa ou da biblioteca central da UM. Estudar na biblioteca pública Lúcio Craveiro, no simpático Café da 100ª Página e até nos acolhedores bancos da Avenida Central, próximos do pôr do sol, a rigor, integravam a atmosfera: ao mesmo tempo de compromisso e de recompensa acadêmica. Dar algumas pausas visitando a árvore mais antiga de Portugal no impressionante jardim do Museu dos Biscainhos; saber que a poucos metros estavam os lagos, os bosques e o miradouro do Santuário Bom Jesus do Monte; assistir aos consecutivos eventos de cultura popular nas ruas e praças públicas; ter o cartão fidelidade do centenário Theatro Circo de Braga; e tudo por um preço bem estudantil; decididamente, aquele é um lugar inspirador e rejuvenescedor. Com certeza, levarei boas lembranças por toda a vida. Em Braga, tive o prazer de vivenciar a preservação da cultura: tanto através dos patrimônios arquitetônicos (embora um tanto afetada pela crise econômica portuguesa) como do contínuo calendário cultural da cidade, com programações de baixo custo, sem grandes alegorias, mas de enorme valor para a diversidade das expressões culturais nacionais e internacionais e, portanto, para a alegria e a qualidade de vida dos seus moradores. Assistir, no dia a dia dos cidadãos bracarenses, à felicidade que a cultura (na dimensão sociológica) pode proporcionar, foi bastante motivador para crer na importância do objeto de pesquisa da minha tese.

Em 2014, ano que cheguei à Universidade do Minho, esta foi eleita a melhor universidade de Portugal com menos de 50 anos, no *ranking* das 100 melhores instituições jovens do mundo, divulgado pelo *Times Higher Education* (THE). A Universidade de Aveiro, onde também tive a oportunidade de assistir a algumas aulas e seminários, novamente integrava essa lista. Em outro *ranking* (dessa vez na Lista de Laiden do *Centre for Science and Technology Studies* (CWTS) da *Leiden University*, que mede a performance científica), a Universidade do Minho aparece mais uma vez como a melhor instituição portuguesa. E foi justamente a educação um dos fatores que mais contribuíram para a avaliação de Braga como a cidade de melhor qualidade de vida em Portugal, segundo pesquisa do Eurobarômetro (2016).

Capital da região do Minho, Braga é uma cidade com um baixo custo de vida, tranquila, segura, com raras ocorrências policiais, com boa estrutura de transportes públicos e táxis, boa rede de serviços de alimentação e de medicina, feiras orgânicas, restaurantes variados e vegetarianos, teatro, cinemas, shoppings, além de abrigar a Universidade do Minho, campus de Gualtar. A poucos minutos a pé de onde eu estava alojada, pude contar com toda a infraestrutura para facilitar a pesquisa: bibliotecas, serviços de empréstimos de livros, salas de estudos, laboratório de pesquisa, restaurante universitário e academia desportiva - a preços acessíveis para os estudantes tanto nacionais quanto estrangeiros. Por

contar também com uma eficiente rede de transporte ferroviário, pude me locomover facilmente para as aulas e seminários matinais na Universidade de Aveiro, que fica a 126 km de Braga. Para isso, saía às 5h45 de casa a fim de pegar o alfabondular às pontuais 6h07 na estação de comboios de Braga.

Em Aveiro, cidade apelidada de “Veneza Portuguesa”, conhecida por sua Ria e seus coloridos Moliceiros⁴, tive a oportunidade de participar de reuniões dos *Seminários Permanentes em Estudos Culturais*, no Departamento de Línguas e Culturas, coordenado pela Professora Doutora Maria Manuel Rocha Baptista. Todas as sessões, realizadas em média a cada quinze dias, foram divididas em duas partes: na primeira, analisávamos textos centrais para a área dos Estudos Culturais; na segunda parte, professores em estágio pós-doutoral, na maioria pesquisadores brasileiros, abordavam questões relacionadas a metodologias de investigação qualitativas. A nossa metodologia de trabalho, na primeira parte da reunião, consistia na leitura aprofundada de textos dos Estudos Culturais. A leitura era seguida de tradução, interpretação e debates entre os doutorandos e professores em estágio de pós-doutoramento do grupo, liderados pela prof.^a dr.^a Maria Manuel Baptista. Cada texto era minuciosamente discutido e contextualizado, o que demandava vários encontros.

Naquela altura, estudávamos artigos publicados no livro *Studying Culture: An Introductory Reader* (1993), nos seus respectivos idiomas originais. Tal obra, organizada pelos editores Ann Gray e Jim McGuigan, esquematiza a história dos Estudos Culturais: desde a sua formação inicial até o seu posterior desenvolvimento internacional. O livro traz artigos seminais e textos menos conhecidos, na perspectiva culturalista clássica, semiológica e pós-moderna, ilustrando questões como o impacto do feminismo, as políticas de sexualidade, etnia, raça, identidade e poder.

Culture is ordinary, de Raymond Williams (1958) (2011), um dos fundadores dos Estudos Culturais na Inglaterra, foi o texto que abriu o *Seminário Permanente em Estudos Culturais*, no dia 2 de fevereiro de 2015. Em *Culture is ordinary*, traduzido no Brasil como *A Cultura é de Todos* por Maria Elisa Cevasco, Williams diz que o interesse em aprender ou o interesse nas artes “é algo simples, agradável e natural” (WILLIAMS, 1958, tradução de Cevasco, sem referência de ano, p. 4). Desse modo, Williams reforça porque a cultura é de todos. Tal explicação tem a ver com o fazer o bem, o ser bom, o ser ético, a “referência humana positiva” (Idem, p. 3) - características ordinárias tanto a um simples homem do

⁴ Moliceiro é um barco típico da região, distinguido por sua proa estilizada e por sua decoração colorida. Essa embarcação é destinada à colheita e transporte da vegetação da Ria, bem como serve de transporte de inúmeros turistas que visitam Aveiro.

campo como ao intelectual da academia. Ou seja, para este precursor dos Estudos Culturais, a cultura é de interesse humano e, não somente, de alguns escolhidos. No capítulo 1, discorreremos mais sobre esse texto.

A pesquisa em Buenos Aires

Antes da experiência em Portugal, claro, estive na Argentina, em 2013, onde entrevistei cineastas, pesquisadores, professores de cinema e um agente público do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA); fiz contatos para futuras entrevistas; e realizei a minha pesquisa de dados e documentos, prioritariamente na Biblioteca Carlos Adrián Muoyo, da *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), escola pública e gratuita de nível superior, em Buenos Aires. Nessa ocasião, como principais bancos de dados quantitativos e qualitativos, utilizei os catálogos anuais impressos do INCAA (2009-2015), recortes de jornais e informações disponíveis em várias matérias de edições da Revista *Raíces*, um periódico publicado de 2002 a 2006, pelo INCAA, intitulado *La revista de cine argentino para Europa* (nº 1, 2002), passando em 2004 a se definir como *La revista de cine argentino para el mundo*. Essa mudança na nomenclatura marca não só a nova identidade da revista, mas também simboliza as novas ambições do cinema argentino: no início da revista tinha o olhar voltado para o continente europeu, depois o foco ampliou-se para o mundo todo. Nesta lógica, só num terceiro momento, como explicaremos ao longo da tese, gerou-se o novo canal de interesse: os países do próprio continente, os latino-americanos; essa mudança de olhar tem uma forte relação com as políticas de integração regional e com os novos fundos de investimentos internacionais direcionados aos países da região e/ou em desenvolvimento. Detalhes sobre essa vivência prática e de coleta de dados na Argentina serão descritos no percurso deste trabalho.

INTRODUÇÃO

A alta concentração na produção/exibição de filmes ocorre desde o advento do cinema como cultura de massa. Da revolução industrial à revolução da tecnologia da informação, novos desafios surgem envolvendo questões históricas, econômicas, comerciais, diplomáticas, ideológicas e culturais. Nesse contexto, o debate acerca da sustentabilidade da indústria cinematográfica na maioria dos países do mundo ganha maior vigor com novas políticas e medidas culturais de apoio aos intercâmbios e às indústrias cinematográficas consideradas subdesenvolvidas ou em desenvolvimento. Sobretudo o cinema feito em coprodução internacional, cada vez mais, tem sido alvo de interesse tanto de realizadores e de governos quanto de pesquisadores de diferentes abordagens. Principalmente na Europa, na Ibero-América e na América do Norte, autores têm problematizado sobre como o multiculturalismo, a interculturalidade e os processos da globalização econômica têm influenciado a atividade cinematográfica, especialmente nas coproduções internacionais.

No presente estudo, nos dedicamos a analisar como políticas culturais do Brasil e da Argentina têm incentivado as coproduções cinematográficas internacionais nesses dois territórios. Para esta análise, a nossa pesquisa foca prioritariamente em filmes de longa-metragem realizados em coprodução entre Brasil e Argentina, no período de 2009 a 2015.

Em um contexto mais amplo, a questão-problema que a presente tese almeja responder é: Como as políticas públicas de cinema do Brasil e da Argentina têm contribuído para a produção, distribuição e exibição cinematográfica nestes dois países, através das coproduções internacionais?

Uma pergunta elementar contribui para contextualizarmos alguns dos principais desdobramentos das coproduções nos cinemas argentinos e brasileiros: por que os brasileiros quase não vêem os filmes argentinos e por que os argentinos quase não vêem os filmes brasileiros? Muito além de questões culturais, técnicas e estéticas, nesse momento com o olhar centrado nos referenciais da Economia Política do Cinema, percebemos que o problema não está apenas relacionado à dominação do mercado cinematográfico mundial pelas *majors* estadunidenses; está arrolado também a outras questões de relações de poder, especialmente, à venda dos direitos de exibição dos filmes pelos produtores locais para distribuidores internacionais, de forma generalizada, de modo que os filmes ficam impedidos de serem exibidos nos seus próprios países. No caso argentino, o INCAA tem orientado os produtores para que não vendam os direitos para todos os territórios em lotes fechados, mas sim que a venda ocorra por território. Como a venda de direitos é uma propriedade privada, prevista no

Código Civil argentino, não caberia uma regulamentação sobre a questão. Desse modo, essa peculiaridade acerca do modo de vender direitos patrimoniais das obras, chamou-nos atenção. Surgia, portanto, um elemento explicativo para entendermos o contexto das relações econômicas que envolvem a dificuldade de exibição dos filmes em coprodução na Latinoamérica, como explica a deputada, cineasta e ex-presidente do INCAA, Liliana Mazure:

A solução começa pelos produtores. Acontece que na Argentina, os produtores vendiam seus direitos de exibição para todos os territórios do mundo. E os exibidores internacionais exibem os filmes... Por exemplo, na França, há uma grande distribuidora francesa que compra os direitos de exibição de uma grande quantidade de filmes argentinos e depois não devolve à Latinoamérica, porque depois é muito complicado estreiar na Latinoamérica. Porque é muito complicado a questão da publicidade, conseguir as salas, então não as estreiam nunca mais. Esta é a grande razão porque não vemos o cinema latino-americano. (MAZURE, 2014, em entrevista à Flávia Rocha).

Segundo a ANCINE (2015), de 2009 a 2015, 2.520 filmes estrearam nas salas brasileiras. Desses, trinta e nove filmes eram argentinos. Enquanto isso, 982 títulos oriundos dos Estados Unidos estrearam no Brasil no mesmo período. Entre os dez países com mais filmes exibidos no Brasil, a Argentina é o único estrangeiro representando a Latinoamérica. Depois dos estadunidenses, vêm os franceses, com 250 filmes estreados nas salas de exibição brasileiras no período analisado, seguidos de: Reino Unido (com 84 obras); Alemanha (43); Itália (35); Espanha (29); Canadá (25); Japão (20); e de outras nacionalidades somam 212 filmes.

Do outro lado, no mesmo período, 2.559 filmes foram lançados nas salas argentinas (INCAA, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015). Precisamente, estrearam 1.530 filmes estrangeiros e 1.029 nacionais. Desses, vinte e dois filmes são de nacionalidade brasileira; dentre eles, treze são coproduções brasileiro-argentinas. Em termos percentuais, a presença de filmes brasileiros ou coproduções brasileiro-argentinas representam menos de 1% das obras lançadas na Argentina. Nas salas brasileiras, esse percentual é o mesmo. Por outro lado, como podemos perceber, as coproduções brasileiro-argentinas foram responsáveis por um aumento de cerca de 150% da exibição de filmes com a bandeira brasileira nas telas argentinas.

Então, vejamos: de 1.020 títulos argentinos lançados, somente trinta e nove chegaram às telas do público brasileiro num período de sete anos, ou seja, apenas 3% da produção cinematográfica argentina chegou ao público brasileiro pelas salas de cinema convencionais. Enquanto isso, dos 713 longa-metragens brasileiros produzidos e lançados, apenas vinte e dois chegaram ao público argentino nas salas de exibição do país vizinho. Esse número, coincidentemente, significa igualmente que 97% da produção brasileira lançada no

Brasil no período não chegou ao público argentino. Essa falta de comunicação dentro do próprio continente é um dos aspectos a dedicarmos a nossa atenção.

O problema da dificuldade de exibição há muito vem sendo debatido nos fóruns, seminários e outros meios de discussão da atividade cinematográfica no Brasil e na Latinoamérica. Por conseguinte, algumas soluções estão sendo desenvolvidas, como a implementação de plataformas digitais de exibição *Video On Demand* (VOD) gratuitas na internet através de iniciativas dos governos, como a *ODEON*, transformada em 2017 no *CineAr Play*, na Argentina. Mas, nesse caso citado, os filmes e séries só podem ser visualizados em computadores localizados no país de origem da plataforma. Outro exemplo é a *Retina Latina*, idealizada pelo governo da Colômbia, com a participação de entidades cinematográficas de mais cinco países latino-americanos: Bolívia, Equador, México, Perú e Uruguai. A *Retina Latina* é uma plataforma de caráter público, que oferece serviço gratuito para qualquer pessoa de qualquer país que queira se cadastrar e desfrutar das 115 obras de curta e longa-metragens de ficção e documentário até então disponibilizadas. Os governos dos outros países da região não aderiram ao programa por variados motivos. A *ANCINE*, por exemplo, considerou que o projeto não era financeiramente viável para o Brasil. Já o *INCAA* preferiu empregar recursos na sua própria plataforma argentina, o *CineAr*, antigo *ODEON*. Uma terceira iniciativa é da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-América (*CACI*), que também lançou uma plataforma digital de cinema. A *Pantalla CACI* exhibe filmes da Latinoamérica, Espanha e Portugal, oferecendo catálogos de seus dois principais programas: *Ibermedia Digital* e *DOCTV América Latina*; no entanto, é dirigida a professores e pesquisadores de instituições de ensino, formação e cultura; o público geral, nesse caso, ainda não foi incluído.

Essas medidas emergem tanto atendendo às novas demandas digitais como também do cenário cada vez mais bem-sucedido das colaborações em torno das coproduções internacionais na Ibero-América. São cada vez mais comuns os eventos dentro e fora dos festivais internacionais dedicados às negociações entre coprodutores de vários países. Uma consequência disso é a produção cinematográfica anual dos países latino-americanos cada vez maior. Daí surgem também maiores cobranças e diálogos para o enfrentamento de um antigo problema: a difícil distribuição e exibição dos filmes não-oriundos de Hollywood. Nesse sentido, algumas das principais motivações para o fechamento de novas coproduções são exatamente o aumento da possibilidade de exibição dos filmes tanto dentro dos países parceiros como de países terceiros, principalmente europeus e latino-americanos.

Claro, a mais sedutora das vantagens tem sido a oportunidade de trabalhar com agentes experientes em captar investimentos internacionais, além de outros importantes estímulos, a saber: aproveitar as vantagens oferecidas pelos governos dos países parceiros (como fomento direto e indireto, com fundos e editais de apoios direcionados tanto ao desenvolvimento do projeto como à produção, à finalização e à distribuição da obra); as cotas de tela em salas de exibição e em canais de televisão; além dos aprendizados oriundos dos intercâmbios culturais, das trocas de ideias, das múltiplas experiências, dos modos de fazer cinema e dos repertórios cinematográficos entre diferentes diretores e produtores estrangeiros.

Como citamos no artigo *Coprodução internacional e política audiovisual. O caso brasileiro e a relação com a América Latina* (ROCHA, 2011, p. 84), Manoel Rangel, que exerceu o papel de diretor-presidente da ANCINE durante 12 anos (2005-2017), naquela altura considerava as coproduções internacionais como uma importante aposta, salientando que “coproduzir é construir uma ponte para os mercados nacionais, mas sobretudo para o imaginário dos povos, a trajetória e o desafio das nações”, logo mais acrescenta: “é uma forma de por em prática a diversidade cultural” (RANGEL, 2009, p. xxvii).

A Argentina e o Brasil, depois de Espanha e do México, são os países que mais realizam filmes em regime de coprodução cinematográfica na Ibero-América (ZAMBRANO, 2012, em entrevista à pesquisadora)⁵. Neste contexto, algumas parcerias intergovernamentais foram fechadas nos últimos 27 anos entre o Brasil e a Argentina para incentivar a coprodução cinematográfica entre realizadores dos dois países. Em 1990, entrou em vigor o Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina. Em 2003, foi criada a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM), com o objetivo, dentre outros, de analisar, desenvolver e implementar mecanismos de complementação e integração das indústrias da região. E, em 2010, foi assinado o Protocolo de Coprodução Cinematográfica entre a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA).

No entanto, no meio dessa intensificação de laços, é preciso discutir — tendo como ponto de partida o valor social do trabalho e a democracia cultural — como tais ações políticas têm promovido uma integração cultural entre estes dois países, donos das economias

⁵ Luís Angel Roa Zambrano é bacharel em estudos internacionais pela Universidade Central da Venezuela, coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e coordenador geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI). Zambrano concedeu-nos uma entrevista, gravada no dia 27 de setembro de 2011, durante a realização do 44º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. A tradução da entrevista do Espanhol para o Português foi feita por nós.

mais importantes do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL)? Quais caminhos seguir a fim de evitar políticas fragmentadas na área da comunicação e da cultura no Brasil?

Em quase dez anos dedicados à pesquisa sobre as coproduções internacionais, com início em 2008, percebemos que há vários tipos de coproduções: desde as que exatamente seguem os ditames da indústria cultural e as formas narrativas cinematográficas tradicionais, com maior garantia de assimilação pelo público, com fins estritamente comerciais; até as coproduções que realmente exercem o papel de pôr em prática a diversidade cultural dos povos, como destacado anteriormente por Manoel Rangel. Esses últimos, geralmente, são resultantes de projetos que dificilmente sairiam do papel se não conquistassem o interesse de um coprodutor internacional, porque refletem sobre temáticas e abordagens de difícil apelo a investidores e/ou patrocinadores nacionais/locais. Sobretudo, carregam consigo a possibilidade de desenvolver o que poderíamos chamar de um padrão tecno-estético alternativo, o rompimento de um padrão único, trazendo aqui um conceito defendido por Bolaño (2000), a ser abordado no Capítulo 1.

No artigo *Coprodução internacional e política audiovisual. O caso brasileiro e a relação com a América Latina* (ROCHA, 2011) destacamos um estudo do Observatório Audiovisual Europeu, que utilizou um banco de dados contendo mais de 5.400 filmes lançados entre 2001 e 2007 em vinte mercados europeus. A pesquisa chegou à conclusão de que as principais vantagens comerciais das coproduções internacionais são:

Em média, as coproduções são lançadas em duas vezes mais mercados. 77% das coproduções são lançadas em pelo menos um mercado não-doméstico comparado com 33% de filmes de nacionalidade única; 2) As coproduções faturam, em média, 2.78 vezes mais do que filmes de nacionalidade única; 3) Em termos de ingressos vendidos, os mercados internacionais são mais importantes para coproduções do que para filmes de nacionalidade única. Ingressos de mercados internacionais para coproduções representam 41% do total, comparado com 15% para filmes de nacionalidade única. (SOLOT, 2009, p. xx)

São números como esses alguns dos elementos que sustentam a propaganda ideológica comercial pró-coprodução internacional. Embora a coprodução cinematográfica internacional apresente-se como uma estratégia para diminuir a barreira nas negociações com agentes e distribuidores internacionais e, conseqüentemente, ampliar o leque de exibição e espectadores da obra. Em contraposição, uma das constatações da nossa dissertação de mestrado (ROCHA, 2012) foi que muitas coproduções brasileiras não conseguiam estrear nem mesmo nos países parceiros, do mesmo modo como as obras estritamente domésticas enfrentam o problema da dificuldade de exibição nas salas de cinema locais.

Quanto à concentração do público, várias fontes afirmam que os filmes dos Estados Unidos ocupam de 80% a 100% (INCAA, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015) os espaços das listas dos dez filmes mais vistos todos os anos, na maioria dos países⁶. Já a ocupação dos filmes argentinos no exterior é apresentada da seguinte forma: em 2013, por exemplo, o México foi o maior consumidor estrangeiro dos filmes argentinos, com 778.930 espectadores; seguido da Espanha, com 581.462; o Brasil fica em terceiro lugar, conquistando 512.478 espectadores; já na Colômbia, 378.080 espectadores; na França, 244.939; no Uruguai, 197.275; no Chile, 90.442; e, na Itália, 25.380. Enquanto isso, na própria Argentina (população: 42.202.935 habitantes), o público foi de 7.457.038 espectadores para os filmes nacionais. Ainda destacando o recorte do ano de 2013, o Brasil (população de 201.032.714 habitantes naquele ano) obteve um público de 27.789.804 espectadores de filmes brasileiros nas suas salas de cinema, o que representou 18,5% do *market share*. Dados mais completos abrangendo o recorte da pesquisa (2009 a 2015) serão apresentados no Capítulo 4.

Um aspecto específico nos chamou atenção quanto à perspectiva da internacionalização dos filmes argentinos e brasileiros, respectivamente, pelo seu instituto e pela sua agência de cinema. A partir de 2012, o INCAA passa a publicar os seus anuários do cinema da Argentina multilíngue. Nesse ano, o Instituto publica em três idiomas: Espanhol, Inglês e Português; e a partir de 2013, passa a publicá-los também com traduções em Francês. Já a ANCINE publica o seu Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro pela primeira vez em 2012 e apenas no idioma português; e, em 2013, publica o anuário com uma versão também em Inglês, reconhecendo o interesse internacional pelo mercado cinematográfico brasileiro. No entanto, nos anos posteriores, não há registros dos anuários brasileiros traduzidos para outros idiomas.

Com o objetivo de compreender algumas diferenças básicas acerca das definições nas políticas de cinema e nas resoluções ou instruções normativas sobre coprodução internacional da ANCINE e do INCAA, pesquisamos como cada uma das duas agências reguladoras refere-se às categorias a seguir: longa-metragem; filme nacional; cota de tela; exibição; importação e exportação de filmes; valor máximo permitido de subsídio governamental; e resolução sobre orçamento médio dos filmes.

Para analisarmos as políticas de cinema em coprodução no Brasil e na Argentina, utilizamos os seguintes indicadores: 1) Complexidade e organicidade das políticas públicas de

⁶ Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, Espanha, França, Itália, México e Uruguai são os países referenciados nas análises de dados dos anuários do INCAA, que revelam que os filmes estadunidenses figuram entre os oito, nove ou dez filmes mais vistos por ano, em cada um dos países citados, tendo como fontes principais as agências de cinema de cada um desses países.

cinema; 2) Relações com outros países; 3) Relação com outras fases da cadeia de produção cinematográfica: distribuição e exibição; 4) Relação com as TV's públicas; e 5) Criação de novos espaços públicos de exibição, especialmente as plataformas de *streaming*.

Consideraremos as vantagens e as possíveis desvantagens do fortalecimento desse processo, como também descreveremos a prática da relação cinematográfica entre Argentina e Espanha, alguns porquês percebidos da preferência mútua dessa relação “Argentina-Espanha”/“Espanha-Argentina”. A intenção deste trabalho é oferecer subsídios para entender esta relação, a fim de construir uma base para um pensamento teórico a respeito de políticas públicas brasileiras, dos mecanismos para o incentivo a coproduções de filmes entre Brasil e Argentina (podendo se estender a outros países da Latinoamérica).

Vamos verificar e analisar como esse modo de produção se organiza. Assim, colocaremos “na mesa” as principais questões postas como influenciadoras da construção dessa relação preferencial entre Argentina e Espanha, como também o que (no campo simbólico e material) dificulta o fortalecimento da relação entre Brasil e Argentina. Também apontaremos os esforços políticos brasileiro-argentinos para fomentar esse laço através do mecanismo das coproduções cinematográficas entre esses dois países.

Tentaremos fugir da ideia das concepções economicistas da cultura, mas nem por isso deixaremos de apresentar e analisar dados de viés econômico de mercado; e no caso da exibição cinematográfica, os dados aqui apresentados estarão limitados a uma ideia de mercado reduzida às salas de exibição comercial, isso porque os nossos bancos de dados oficiais ainda não fornecem os dados do mercado das outras formas de exibição, como as da pirataria, dos cineclubes, das visualizações e *downloads* pela internet, etc. Dessa forma, articularemos aspectos materiais com aspectos simbólicos. Isso atentando para as conclusões de Mattelart (2004), quando ele aponta caminhos para aplicar a análise do cultural na ótica dos estudos culturais renovados, um deles seria “reatar com o ‘materialismo cultural’ explorado por E. P. Thompson e R. Williams, articular a fineza das topologias do simbólico aos princípios de realidade que são o sociológico e o econômico” (p. 198).

Traremos como uma das premissas a diferença entre os seus respectivos idiomas oficiais como uma oportunidade de fortalecimento da relação entre Brasil e Argentina, e não como um problema que justifique o distanciamento ou enfraquecimento dessa relação no setor cinematográfico.

Cabe reforçar, como dito na apresentação, que iniciamos a pesquisa sobre o tema das coproduções cinematográficas internacionais durante o mestrado, cuja dissertação foi intitulada *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira*

(1995-2010) e defendida em julho/2012, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Políticas de Comunicação e de Cultura, sob a orientação da pesquisadora e professora da Faculdade de Comunicação da UnB, Dácia Ibiapina da Silva, que continuou como orientadora também na empreitada do doutorado. Nessa trajetória, percebemos a necessidade de aprofundar algumas questões.

A escolha do recorte de tempo na pesquisa de doutoramento, de 2009 a 2015, deu-se por conta das limitações na escassez de dados anteriores a 2009, disponibilizados pela ANCINE e também pelo INCAA. Anteriormente, projetamos iniciar o recorte no ano de 1990, quando entrou em vigor o Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina, considerando-se, portanto, a primeira ação oficial intergovernamental com o intuito de estreitar as relações cinematográficas entre os dois países. Outro momento de consolidação da discussão sobre a cooperação regional ocorreu em 2008, quando a RECAM anunciou, na cidade do Rio de Janeiro, a criação do Programa MERCOSUL Audiovisual, visando destinar 1,8 milhão de euros para a cooperação audiovisual entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, no triênio 2009-2011, sendo o INCAA o responsável pela gestão desse convênio. Optamos por esse último marco referencial.

A tese está organizada em cinco capítulos. O primeiro capítulo trata da fundamentação teórica: os Estudos Culturais e a centralidade da cultura; diversidade cultural no cinema; políticas culturais: conceitos e principais marcos institucionais; hibridismo, multiculturalismo e interculturalidade; cinema multicultural, intercultural e transnacional; a Economia Política, a Economia Política do Cinema, a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC); o estado da arte nos estudos sobre coproduções cinematográficas; a Revista Raíces e a pesquisa na ENERC (Argentina); e o debate acerca do conceito de coprodução cinematográfica internacional.

O segundo capítulo é dedicado a questões metodológicas: a definição do problema de pesquisa; objetivo geral e objetivos específicos; hipótese principal; pressupostos; indicadores de análise; o *corpus* da pesquisa; a metodologia comparativa; o percurso das entrevistas; criação de um banco de dados; e sobre os desafios da pesquisa.

No terceiro capítulo da tese, analisamos o contexto das relações mútuas de incentivo à coprodução cinematográfica entre Brasil e Argentina; mecanismos de incentivo à coprodução cinematográfica na Argentina; os acordos, protocolos e programas de apoio; apresentamos alguns resultados do Protocolo de Coprodução entre a Ancine e o INCAA, bem

como uma breve história das coproduções brasileiro-argentinas; e as relações mútuas de coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal, e entre Argentina e Espanha.

No quarto capítulo, destacamos o contexto da atividade cinematográfica do Brasil e da Argentina, quanto aos aspectos gerais dos seus respectivos mercados: população, salas de cinema, produção anual, premiações, público, renda, preço por ingresso e *market share*. Posteriormente, analisamos dados gerais quanto às coproduções: número de coproduções lançadas; a diversidade de países parceiros nas coproduções; a diversidade regional nas coproduções; e, ainda, a diversidade de nacionalidades nas salas de exibição. Percebemos também a necessidade de verificar a participação do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais. Para isso, conferimos como se dão as premiações aos filmes brasileiros e aos argentinos em festivais como o Oscar, Cannes e Berlinale.

Já no último e quinto capítulo, focamos na análise de filmes realizados em coproduções cinematográficas brasileiro-argentinas, lançados de 2009 a 2015: Que histórias contam as coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)? Nesse momento, complementamos esse quadro traçando os gêneros e as sinopses das coproduções brasileiro-argentinas do período analisado.

Por último, nas conclusões, reunimos as principais ideias e resultados expostos no corpo da tese, sem nos esquecer de indicar as nossas limitações ao longo do trabalho e apresentar propostas de futuras pesquisas sobre o tema.

CAPÍTULO 1 - OBJETO DE PESQUISA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 O debate acerca do conceito de coprodução cinematográfica internacional

Folheando o *Diccionario de cine* do jornalista, crítico cinematográfico e pesquisador cubano Rodolfo Santovenia, obra publicada pelo *Instituto Cubano del Libro*, que compramos, diga-se, por vinte e cinco pesos cubanos, numa pequena feira de livros usados numa praça de Havana, deparamo-nos com o seguinte significado para o termo “*coproducción*”:

Associação de produtores, pertencentes a vários países, para produzir conjuntamente filmes, os quais se realizaram em tantas versões quanto nações participantes. Este sistema oferece, no terreno econômico, a vantagem de permitir um aporte suplementar de capitais e assegurar a exibição nos países coprodutores, com todos os benefícios financeiros previstos por cada legislação. França e Itália foram os pioneiros desta fórmula, com resultados muito positivos. Hoje se aplica em todo o mundo. (SANTOVENIA, 2006, p. 57, tradução nossa).

Curiosamente, com a mesma sebesta ambulante, encontramos também os tomos I e II de *La sala oscura* (1982), do professor e crítico cinematográfico cubano Mario Rodríguez Alemán. Nessa obra, com trinta e quatro anos de uso, publicada pela União de Escritores e Artistas de Cuba, fomos presenteadas com a nossa primeira informação sobre o filme *O canto dos rios* (*El canto de los ríos/ Das Lied Der Ströme*), documentário realizado em 1954 com a participação de operadores de trinta e dois países, que colaboraram com o diretor holandês Joris Ivens. Segundo Alemán, *O canto dos rios*:

significa uma das contribuições de cooperação internacional mais extraordinárias que já foi realizada na história da cinematografia. Quatro grandes artistas (Ivens, Brecht, Shostakovich e Robeson), assim como dezenas de cinegrafistas, em um ato de solidariedade com a luta dos proletários para romper com as cadeias de exploração de uns poucos sobre muitos, se uniram para cantar ao homem, para denunciar as chagas do mundo, para demonstrar com a força das imagens como é a vida junto às correntes de seis grandes rios da terra: o Nilo, o Mississipi, o Amazonas, o Yangsté, o Ganges e o Volga. (ALEMÁN, 1982, p. 344, tradução nossa).

Seis décadas depois dessa grande realização, em termos de união de artistas em prol da realização de uma obra, e apenas dezessete anos após a escrita do significado de coprodução exposto naquele dicionário de cinema, quais as semelhanças e diferenças que podemos encontrar no conceito de coprodução cinematográfica internacional contemporâneo?

Primeiramente, a legislação vigente no Brasil define coprodução internacional como um filme que vise prioritariamente à exibição em sala de cinema, realizado entre um ou mais produtores independentes brasileiros em parceria criativa e financeira com um ou mais

produtores de um ou mais países. A obra deve, ainda, estar em consonância com um acordo de coprodução cinematográfica firmado pelo Brasil ou, se fora do abrigo de um acordo, deve estar enquadrada no que determina a alínea “c” do inciso V do artigo 1º da Medida Provisória 2.228-1 (BRASIL, 2001), que, entre outros assuntos, estabelece os princípios gerais da Política Nacional do Cinema:

[...] ser realizada, em regime de coprodução, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos. (BRASIL, 2001).

Uma nova metodologia aplicada pela Agência Nacional do Cinema, a partir de 2013, provocou mudanças significativas para se refletir sobre o conceito de coprodução cinematográfica internacional. A ANCINE passou a considerar coprodução internacional apenas as obras que atendem a três critérios simultâneos: 1) Longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas do Brasil; 2) Registro de Produto Brasileiro (CPB) expedido pela ANCINE; 3) Informação de coprodutor estrangeiro constando no CPB. Além disso, a agência passou a não considerar coproduções internacionais obras que tenham apontado como coprodutor estrangeiro empresas que aportaram recursos através dos mecanismos de incentivos fiscais previstos nos arts. 3º e 3º - A da Lei do Audiovisual ou Lei Federal nº 8.685 (BRASIL, 1993) e no art. 39, X, da Medida Provisória nº 2.228-1 (BRASIL, 2001), conforme o §3º, art. 2º da Instrução Normativa nº 106 (ANCINE, 2012).

Essas mudanças metodológicas da ANCINE não só aumentaram a zona de limite do que é considerada coprodução internacional, como também alteraram os dados quantitativos. Mesmo as obras lançadas anteriormente ao ano da nova norma foram excluídas do banco de dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA), diminuindo assim o número de obras consideradas como coprodução pela agência reguladora.

O Acordo de coprodução cinematográfica entre Brasil e Argentina, assinado em 1988, diz:

Para os fins do presente Acordo, entendem-se por filmes de coprodução películas cinematográficas que superem 1.600 metros de comprimento, para os longas-metragens, e que não sejam inferiores a 290 metros, para os curta-metragens, no formato de 35 mm, ou de comprimento proporcional nos outros formatos, realizados por um ou mais produtores brasileiros conjuntamente com um ou mais produtores argentinos, em conformidade com as normas indicadas nos artigos subsequentes do presente Acordo, com base em um contrato estipulado entre coprodutores e devidamente aprovado pelas autoridades competentes dos respectivos Estados: pelo Brasil, o Ministério da Cultura – Conselho Nacional de Cinema e Embrafilme; e,

pela Argentina, a Secretaria de Cultura do Ministério de Educação e Justiça – Instituto Nacional de Cinematografia. (BRASIL, 1999a).

Outra abordagem essencial no conceito diz respeito aos usos do “modelo” de coprodução internacional, ou seja, aos objetivos práticos da coprodução na atividade cinematográfica. Quando perguntamos ao cineasta brasileiro Henrique Goldman, diretor do filme *Jean Charles* (2009), uma coprodução entre Brasil e Inglaterra, em entrevista realizada ainda no período do mestrado: “O que é mais forte na prática? O que tem pesado mais? Por que tentar fazer coproduções? Que setor mais ganha com elas: economia, cultura, política internacional?”, ele respondeu: “A coprodução para mim só faz sentido quando a história do filme se presta a isso” (GOLDMAN, 2012, p.193, em entrevista à pesquisadora). Já Erik de Castro, diretor do filme *Federal*, à mesma pergunta respondeu: “Acho que antes de tudo eles pensam na ampliação do mercado. E também em um intercâmbio cultural. Mas hoje o que se vê muito é essa visão de mercado.” (2012, p. 187)

Quando perguntamos, durante entrevista em setembro de 2014, “O que tem prevalecido nas coproduções internacionais? Coprodução mais como negócio, como troca cultural...?”, o cineasta Beto Rodrigues (2014) dá outro significado às coproduções, lembrando que elas têm um papel de contribuir com a continuidade da atividade. Usando uma ideia da Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), podemos dizer que as coproduções diminuem os riscos de aleatoriedade na indústria cinematográfica, como Rodrigues respondeu:

As coproduções como negócio são minoria, em que um país investe na produção de outro país porque vê ali uma forma de ganhar dinheiro. O resultado financeiro do cinema hoje, na esmagadora maioria dos filmes, tem uma perspectiva reduzida de lucros, então é muito difícil ter alguém que vai investir como se você tivesse aberto uma franquía do McDonald’s: se abrir num dia, no outro sabe que já estará vendendo 300, 500, mil lanches, conforme o ponto que abriu. Cinema não! Cinema tem um retorno lento. Às vezes, você investe um super tempo no filme, daí você lança no Brasil e dá apenas cinco mil espectadores, o que não dá dinheiro nenhum. Você vai vender para um canal de televisão no Brasil e eles te pagam vinte mil reais. Você não consegue estrear nunca em canal aberto. Daí você vai botar no *video on demand*, vai entrar a cada ano um pouquinho de dinheiro.... Não é lucrativo. Agora, se você produz filmes e não produz outros produtos audiovisuais sua produtora para. Então, [a coprodução] é uma forma de manter sua produtora ativa; é uma forma de criar repertório; uma forma de se tornar conhecido e, ao mesmo tempo, lhe remunerar durante a realização do produto. Porque quando se orça um filme, está lá o salário de quem está na produção do filme, porque se não, não ganha salário. Então, é uma maneira de manter a economia funcionando; não numa perspectiva primordial do lucro. Claro, existem exceções, obviamente. Se você vai produzir um filme sofisticado com Ricardo Darín, que é um nome internacional como ator, mais a Alice Braga, você já está com vendas internacionais em vários países, pré-vendas... Mas essa é a minoria da minoria dos filmes que são coproduzidos hoje. Então é uma forma de manter as produtoras ativas. Por isso, eles têm fomento público. Se não fosse o fomento público as coproduções realizadas na América Latina se reduziriam

a menos de 10%. Se dependesse apenas de financiamento privado, deixaria de funcionar, praticamente. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Quando solicitamos ao realizador português Tino Navarro (2015), que já realizou coproduções internacionais em parcerias profissionais e financeiras com diversos países, que ele nos apresentasse um panorama sobre as coproduções cinematográficas internacionais em termos globais, Navarro declarou que:

Cada coprodução é diferente de outra coprodução, não existe nenhum modelo internacional que possa ser reproduzido. Cada filme é cada filme. Cada filme tem suas necessidades, suas características e, portanto, pode ser objeto ou não de coprodução; e também, muitas vezes, depende se as coproduções são ou não necessárias. [...] É o que eu digo, tudo isso depende de filme para filme. Se um filme necessita ser filmado em vários países ou em dois países, é natural que se faça uma coprodução com esse país. Se o filme precisa de uma participação estrangeira por um motivo ou por outro, é natural que esse filme possa ser uma coprodução. Na maior parte dos casos, as coproduções ocorrem por razões financeiras. Ou seja, é uma maneira, digamos, de financiar ou cofinanciar parte dos filmes. (NAVARRO, 2015, em entrevista à pesquisadora)

Com o conjunto dessas referências, frutos da nossa pesquisa bibliográfica e das entrevistas realizadas, concluímos esse ítem introdutório do primeiro capítulo. De modo geral, consideramos útil destacar uma potencial dialética em torno das coproduções na Latinoamérica, notadamente por conta das ênfases dadas às pesquisas sobre o tema no Brasil, onde privilegia-se uma matriz teórica da economia política positivista, que tem olhares mais otimistas que desconfiados em torno das amplas possibilidades das coproduções cinematográficas internacionais como fonte de busca por viabilidade e sustentabilidade. Sobretudo em tempos de crises financeiras, quando mais claramente luta-se pela sobrevivência, na atividade cinematográfica não é diferente, mesmo tratando-se de produção de obras de baixo orçamento e de filmes “de autor”. Nesse caso, a busca por ponderação e um olhar mais atento aos contextos locais nos motivou a mergulhar nas especificidades das políticas públicas do Brasil e da Argentina de apoio às coproduções, o que retomaremos com mais detalhes no Capítulo 3.

1.2 Os Estudos Culturais e a centralidade da cultura

Cinquenta e dois anos após a criação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS)⁷⁸, na Universidade de Birmingham (Inglaterra), que novidades

⁷ Nome original: *Centre for Contemporary Cultural Studies*.

podemos oferecer ao ato de sistematizar o conhecimento acerca do surgimento e das principais contribuições dos Estudos Culturais para o campo da Cultura e da Comunicação? Tendo em vista que inúmeros autores já se empenharam em desempenhar tal tarefa, o que apresentar de novo? A questão por um lado contraditória, remete ao requisito da originalidade científica. No entanto, ao discorrer sobre a história dos Estudos Culturais e os conceitos centrais das discussões dessa abordagem, o nosso objetivo é contextualizar as ideias, os termos e a metodologia que sustentarão esta tese.

Iniciaremos o presente capítulo da mesma forma que foram abertos os trabalhos na sessão inaugural do Seminário Permanente em Estudos Culturais, coordenado pela Professora Doutora Maria Manuel Rocha Baptista, no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em Portugal⁹, no dia 2 de fevereiro de 2015, sobre a análise de um dos ensaios primordiais dos Estudos Culturais: *Culture is ordinary*, de Raymond Williams (1958). Em *A Cultura é de Todos* (1958)¹⁰, Raymond Williams, um dos fundadores dos Estudos Culturais na Inglaterra, defende o que é e o que não é Cultura. Para isso, utiliza-se de uma narrativa literária sobre o cotidiano, o burlesco, para teorizar sobre o que “de um modo ou de outro, todos nós já fizemos” (1958, p. 1).

Esse belíssimo texto de Raymond Williams descreve muito mais do que uma experiência comum: a visita à catedral, a viagem de ônibus, a paisagem rural e urbana. Aquilo que foi construído com a ação humana, as atitudes, os gestos. Com isso, o teórico inglês deixa claro que ao longo de sua história a palavra "cultura" já foi usada para designar todas as coisas. Por isso, *Cultura is ordinary*, título do livro que abre com esta descrição. (BARBOSA, 2008, p. 227)

Para Williams (1958), dois sentidos de cultura convêm e devem ser conjugados: 1) para se referir a todo um modo de vida, os significados comuns; e 2) para se referir às artes e ao aprendizado. No entanto, Williams critica outros dois sentidos de cultura, que ele diz se recusar a aprendê-los. Um deles o autor conheceu em uma casa de chá: “como um sinal externo e enfaticamente visível de um tipo especial de pessoa, as pessoas cultivadas” (p. 2). Logo adiante, o autor enfatiza a sua oposição a esse conceito de cultura mais separatista e

⁸ Raquel Cantarelli Vieira da Cunha, em visita à Universidade de Birmingham, em virtude da dissertação de mestrado *Os conceitos de cultura e comunicação em Raymond Williams*, pelo PPGCOM-UnB, descreve: “Mesmo sabendo que este departamento já havia sido extinto e que, agora, pertencia ao Departamento de Sociologia, não pudemos evitar a frustração de ver que o CCCS, hoje, se resume a um armário de duas portas na sala de Sociologia”. (CUNHA, 2010, p. 08).

⁹ Portugal foi o país onde cursei o doutorado-sanduíche por nove meses, de novembro de 2014 a julho de 2015. Em anexo a esta tese, publico um memorial sobre essa experiência.

¹⁰ Como foi traduzido por Maria Elisa Cevalco, no Brasil.

defende as pessoas de conhecimento menos elaborado: “trata-se simplesmente de que se cultura é isso, não a queremos; vimos outras pessoas efetivamente vivendo a vida” (p. 2).

[...] Se as pessoas da casa de chá continuam insistindo que cultura consiste em diferenças triviais de comportamento, em sua variedade trivial de modos de falar, não podemos fazer nada para impedi-las, mas podemos ignorá-las. Elas não têm tanta importância assim, para tirar a cultura do lugar a que pertence. (WILLIAMS, 1958, p. 2-3).

Enquanto Williams conheceu o primeiro sentido de cultura, que ele rechaçou, em uma casa de chá, o segundo sentido criticado pelo autor foi relacionado a um boteco. É um sentido jocoso, de quem usa termos “insolentes” (WILLIAMS, 1958, p. 3) para desqualificar o que vem da cultura; justamente o sentido dado por quem não se importa com as artes e o conhecimento; que reage com intolerância tanto a “qualquer tipo de padrão sério” (1958, p. 3) como a seus apreciadores. Ao refutar esse significado, Williams reforça que a cultura é de todos. O interesse em aprender ou o interesse nas artes “é algo simples, agradável e natural” (WILLIAMS, 1958, p. 4). Nesse sentido, tem a ver com o fazer o bem, o ser bom, o ser ético, a “referência humana positiva” (1958, p. 3): características ordinárias tanto a um simples homem do campo como a um intelectual da academia. Ou seja, para esse precursor dos Estudos Culturais, a cultura é de interesse humano e, não somente, para alguns escolhidos.

A ideia de cultura ordinária emergiu de um dos três textos considerados fundadores dos Estudos Culturais. O *Culture and Society* (Cultura e Sociedade, 1958), onde Williams constrói historicamente o uso da palavra “cultura” e explicita como se deu o desenvolvimento do conceito de cultura até o final dos anos 1950, época da publicação do livro; os outros textos identificados como fundadores são: *The Uses of Literacy* (As Utilizações da Cultura, 1957), de Richard Hoggart - cuja ideia principal é a de que há uma tendência de supervalorizar a influência que os produtos da indústria cultural têm sobre as classes populares - e *The Making of the English Working-class* (A Formação da Classe Operária Inglesa, 1964), de Edward Palmer Thompson, uma obra extensa de 853 páginas que foi publicada no Brasil em três volumes traduzidos como *A Árvore da Liberdade*, *A Maldição de Adão* e *A Força dos Trabalhadores*. Nesse trabalho, Thompson traz um novo conceito de classe e consciência de classe, diferenciando-se do conceito de classe marxista clássico, e mostra que a classe operária inglesa não foi vítima de alienação industrial, pelo contrário, teve papel ativo na sua própria formação.

Segundo Escosteguy (1998, p. 88), Mattelart e Neveu (2004, p. 44), Baptista (2009, p. 454) e muitos outros autores, Richard Hoggart foi o fundador do Centro de Estudos

Culturais Contemporâneos, em 1964. Esse centro foi o responsável pelo surgimento do campo dos Estudos Culturais de forma organizada, no contexto da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra. O centro surge de uma inspiração da pesquisa de Hoggart, *As utilizações da cultura* (1957), e ligado ao *English Department* da Universidade de Birmingham, constituindo-se em um centro de pesquisa de pós-graduação.

No final da década de 1960, o jamaicano Stuart Hall junta-se ao grupo dos fundadores britânicos e assume a segunda presidência do CCCS, de 1968 a 1978, após o pioneiro Hoggart. A primeira contribuição textual de Hall (1973) foi *Encoding and Decoding in Television Discourse (Codificação/Decodificação no Discurso Televisivo)*, que reforça a preocupação do autor com os estudos de recepção e a densidade dos consumos midiáticos. Nesse ensaio do âmbito da Teoria da Recepção, Hall identifica três posições hipotéticas de interpretação da mensagem televisiva: uma posição “dominante” ou “preferencial”; posição “negociada”; e uma posição de “oposição”. Esse modelo tem a peculiaridade de demonstrar a multiplicidade de significados que uma mesma mensagem transmitida pela televisão pode gerar individualmente, sendo os meios cultural, social e econômico alguns dos fatores influenciadores. Desse modo, Hall também se soma aos outros fundadores na preocupação com enfatizar a capacidade crítica dos consumidores dos produtos da indústria cultural.

Stuart Hall publicou vários artigos sobre temas da atualidade e de preocupação com a sistematização teórica dos Estudos Culturais. Dentre as suas contribuições mais relevantes para a pesquisa social está a discussão do conceito de identidade cultural. A ideia de uma identidade essencialista e imutável é substituída pela noção de que a identidade é mutável e está sempre em construção. O pertencimento a uma classe social ou a uma nacionalidade, por si só, não é suficiente para definir a identidade cultural de uma pessoa. Outros pertencimentos, como raça, gênero, religião, militância política, etc., participam concomitantemente no processo de construção das identidades. (ROCHA; IBIAPINA, 2016).

Entre os inúmeros textos de Hall, destacamos *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo*, artigo que compõe o livro *Media and Cultural Regulation*, publicado em 1997 e organizado por Kenneth Thompson, da série *Culture, Media and Identities* editada pela *Open University* (Universidade onde Stuart Hall, na época, era professor de Sociologia). Nesse texto, Hall retoma a questão do surgimento dos Estudos Culturais, e explica que nasce tanto dessa inversão de olhar sobre a noção de cultura como da ideia da sua *centralidade*. Muito além do surgimento dos Estudos Culturais enquanto críticos principalmente do sentido convencional que restringe cultura a uma determinada elite culta,

com a ênfase da *centralidade*, a cultura ganha um maior peso explicativo e, assim, emerge outra revolução: a epistemológica.

Hall (1997) entende por centralidade da cultura “a enorme expansão de tudo que está associado a ela, na segunda metade do século XX, e o seu papel constitutivo, hoje, em todos os aspectos da vida social” (p. 15) e não como apenas um elemento integrador do sistema social (p.25). Segundo o autor, os vários aspectos da noção de centralidade da cultura abrangem as dimensões global, social, institucional, da vida local e cotidiana, de identidade e subjetividades, bem como o aspecto epistemológico. De modo que este último representa uma mudança de paradigma conhecida como “a virada cultural”: um dos aspectos de mudança que esse novo olhar tem provocado no campo das ciências sociais e humanas. Para Hall (1997, p. 23), uma revolução conceitual está ocorrendo com essa abordagem contemporânea “que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente”.

A “virada cultural” a que Hall se refere surgiu de uma postura teórica acerca da linguagem. Teóricos de diversos campos passaram a defender uma atribuição mais importante à linguagem: de ter o papel de constituir os fatos e não somente de relatá-los (Du Gay, 1994 apud Hall, 1997)¹¹. Isso se explicaria porque a língua dá sentido às coisas, e as ações humanas recebem significado, a partir dos sistemas e códigos de significado que constituem as culturas. Assim, segundo Hall (1997, p. 15), toda ação social é cultural, todas as práticas culturais expressam ou comunicam um significado e, nesse sentido, são práticas de significação. Com isso, Hall destaca o novo lugar central que a cultura ganhou na sociedade e na teoria. Mas fique claro: ele não defende que tudo seja cultura, mas que a cultura é uma das condições constitutivas de existência de toda prática social, detentora do seu caráter discursivo. (HALL, 1997).

No enfoque da cultura aplicada às instituições, a “cultura da (des)regulamentação” é um dos temas abordados por Hall ainda no mesmo artigo do livro que trata justamente sobre regulamentação da cultura e da mídia, discutindo como a esfera cultural é controlada e regulada. O autor explica que o político tem a sua dimensão cultural porque não trata apenas de decisões ou questões materiais, mas que tem relação com o significado, com o que é culturalmente considerado justo ou injusto. Assim, as ações políticas são práticas culturais. Não que todas as políticas sejam reduzidas apenas ao resultado do discurso, mas, assim como na esfera econômica, a “formação discursiva da sociedade” (HALL, 1997, p. 27) é uma das

¹¹ DU GAY, P. *Some course themes*, não publicado, Milton Keynes, The Open University, 1994.

condições para o modo como o “político” e o “econômico” operam. Dessa forma, o autor lança algumas perguntas capazes de conduzir qualquer pesquisa no âmbito da regulação cultural:

A princípio, é a política, a economia, o Estado, ou o mercado o fator *mais* determinante em relação à cultura? É o Estado que, através de suas políticas legislativas, determina a configuração da cultura? Ou são os interesses econômicos ou as forças de mercado com a sua “mão oculta” que estão de fato determinando os padrões de mudança cultural? [...] Que forças deveriam exercer a regulação cultural? [...] Por que deveríamos nos preocupar em regular a “esfera cultural” e por que as questões culturais têm estado cada vez mais frequentemente no centro dos debates acerca das políticas públicas? [...] a cultura e a mudança cultural são *determinadas* pela economia, pelo mercado, pelo Estado, pelo poder político e social, no sentido *forte* da palavra (isto é, a forma da cultura é determinada por forças externas à cultura – econômicas ou políticas), ou deveríamos pensar na regulação da cultura e na mudança cultural em termos de um processo de determinação recíproca – originária, por assim dizer, da *articulação* ou do elo entre a cultura e a economia, o Estado ou o mercado, o que implica num sentido *mais fraco* de determinação, com cada um impondo limites e exercendo pressões sobre o outro, mas nenhum deles tendo força o bastante para definir em detalhes o funcionamento interno dos demais? (HALL, 1997, p. 28-29, grifo do autor)

Para discutir acerca de tais questões, Hall (1997) dissecou, na segunda parte do seu texto, três assuntos: 1) as tendências, aparentemente contraditórias na nova era neoliberal, da desregulação e da retomada da regulação; 2) a regulação através da cultura; e 3) algumas das formas da regulação através da cultura.

Primeiramente, Hall revida o pensamento simplista de ligar, por um lado, o Estado à regulamentação e, por outro, o mercado à liberdade. É equivocada a proposição que defende a pura liberdade como antídoto a uma regulação estatal que hipoteticamente sempre e somente exerceria controle e restrição. (HALL, 1997). Na verdade, trata-se de dois modos distintos de regular, cada qual com uma gama de liberdades e restrições embutidas: a regulação estatal e a (auto)regulação de mercado. Quanto a isso, Hall (1997) afirma que, se por um lado, cresce a tendência de desregulação e privatizações; por outro, há intensos movimentos para reforçar, nacionalizar e revitalizar as práticas de regulação, mas, apenas em algumas áreas, principalmente em “questões relativas à sexualidade, moralidade, crime e violência, padrões de conduta pública” (HALL, 1997, p. 30), etc. Já na área econômica, tem prevalecido o afastamento do Estado e a livre iniciativa. Mesmo que o crescimento das duas tendências pareça contraditório, Hall conclui que a desregulação em uma esfera gera a necessidade da regulação em outras, por complementaridade, como para atingir um desejado equilíbrio numa sociedade onde “não há liberdade total ou ‘pura’ ” (p. 31). Portanto, aceitar que a combinação de diferentes modos de regulação existe, significa se dirigir a “uma perspectiva mais complexa, diferenciada e articulada de regulação” (p. 31). Mesmo assim, as dicotomias

“liberdade e escolha” e “disciplina e restrição” continuam produzindo na atualidade “sérias e flagrantes disjunções na vida cultural”. (HALL, 1997, p. 31).

No que diz respeito à regulação através da cultura, Hall faz sua análise em torno de como a cultura é governada e regulada e, logo, como isso tem gerado implicações para a centralidade da cultura. Por que o “governo da cultura” “é de vital importância?” (p.31). O autor justifica a questão em dois pontos: 1) os meios de comunicação, as culturas nacionais, as negociações acerca da diversidade cultural e os padrões de conduta sexual, bem como os seus modos de regulação, apreensões e tensões subjacentes, são áreas-chave para a mudança e debate na sociedade contemporânea; e 2) considerando que a cultura regula e influencia todas as “nossas condutas, ações sociais e práticas e, assim, os significados culturais regulam a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla” (p. 32 e 33). Sendo assim, segundo o autor, a cultura “*nos governa*” (p. 32). Por causa disso, paralelamente, governos precisam, de algum modo, se utilizar da cultura para solucionar problemas. E isso, “geralmente é uma questão de mudar a forma como as pessoas fazem as coisas, ou como elas vêem o mundo” (PERRI 6, 1997 apud HALL, 1997, p. 32)¹². Tal fato implica questões de poder e, por isso, não podemos ignorar a sua importância, pelo contrário, devemos saber “quem regula a cultura”. Para Hall, “a regulação *da* cultura e a regulação *através* da cultura são, dessa forma, íntima e profundamente interligadas” (1997, p. 33, grifo do autor).

No terceiro tópico, Hall aprofunda-se em três formas da regulação *através* da cultura: 1) a regulação normativa, considerada como aquele conjunto de normas que guiam as ações humanas, e que muitas vezes contêm normas tidas como indiscutíveis e realizadas de forma automática em determinada cultura; 2) a regulação presente nos sistemas classificatórios delimitadores de cada cultura, isso acontece quando classificamos ações e comparamos condutas humanas, por exemplo, quando separamos o que é “aceitável” e o que é “inaceitável”, o que é “normal” e o que é “anormal”, etc.; e 3) a regulação pela produção de novas subjetividades. Esta geralmente é feita por empresas que sujeitam os seus empregados a um novo regime de significados e práticas, a fim de que os empregados subjetivamente se autorregulem, internalizando interesses da empresa como se fossem as suas próprias metas. As duas primeiras formas de regulação através da cultura, citadas pelo autor, nos interessam particularmente, porque quando comparamos determinados aspectos da cultura de diferentes

¹² PERRI 6. Governing by cultures. In: Mulgan, G. (ed.) **Life after politics**, Fontana/DEMOS, Londres, 1997, p. 260-272.

países, claro, percebemos que algumas normas culturais são comuns às suas respectivas culturas, portanto há uma unidade normativa entre ambos. Por outro lado, há normas culturais que são diferentes entre os países comparados, não produzem significado na cultura do outro; nessa fronteira, entram as negociações ou os hibridismos culturais. Tema que trataremos mais adiante.

Antes de concluirmos o item dedicado aos Estudos Culturais e à centralidade da cultura, sistematizamos algumas características dessa escola de pensamento na sua vertente inglesa e, em seguida, um resumo das críticas que essa abordagem tem enfrentado. Entre as suas principais particularidades estão:

1) No domínio disciplinar, desenvolveram-se a partir dos Estudos Literários, Sociológicos e Antropológicos (HARTLEY, 2004). Têm como precursora uma problemática de estudos conhecida como “Cultura e Sociedade”, que em torno de 1870, na Inglaterra, reúne autores como Matthew Arnold, John Ruskin e Williams Morris, críticos ao advento da sociedade moderna e às suas consequências culturais. Os três intelectuais “estigmatizam o século XIX como aquele onde triunfou o ‘mau gosto’ da ‘sociedade de massa’ e a ‘pobreza de sua cultura’”. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 94). Progressivamente, os Estudos Culturais vieram a impor-se como um campo “independente e surgem animados por uma forte componente polêmica contra a tradição acadêmica da sociologia da cultura”. (CRESPI, 1997);

2) Na esfera intelectual, desenvolveram-se a partir do marxismo, do estruturalismo e do feminismo. (HARTLEY, 2004, p. 110). No marxismo, a maior inspiração está na tradição de Gramsci e Althusser. Também são fontes de inspiração: a Escola de Frankfurt e o desconstrutivismo inspirado na filosofia de Jacques Derrida. (CRESPI, 1997);

3) Os fundadores eram intelectuais ligados à *New Left* (Nova Esquerda) e à educação popular de adultos da classe trabalhadora. Thompson (1924-1993) militou no Partido Comunista, mas, discordando de suas posições políticas e ideológicas, rompeu com o partido em 1956 e converteu-se em um dos criadores da *New Left Review*. Williams também foi membro do Partido Comunista, desligando-se após dezoito meses, o que serviu também para sustentar a sua crítica ao conceito marxista de cultura. Segundo Mattelart e Neveu (2004, p. 78), a proposta era ultrapassar o marxismo pelo próprio marxismo;

4) No contexto histórico, o surgimento desse campo de estudos ocorreu no período pós-segunda guerra mundial;

5) Têm na década de 1970 o seu período de afirmação, embora pesquisadores mais contemporâneos considerem que os Estudos Culturais ainda são um campo em formação;

6) A centralidade da cultura. Resumidamente: há “a convicção de que a maioria dos desafios do mundo contemporâneo ganham ao serem questionados pelo prisma do cultural”. (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 15-16);

7) Mudança do conceito de cultura. Crítica ao sentido convencional de cultura, oriundo do pensamento inglês no período da Revolução Industrial, como significado de grandes obras legitimadas, e como algo primordialmente das elites. Além disso, do mesmo modo que reprova o modelo determinista do poder econômico sobre o cultural, o conceito de cultura é questionado do ponto de vista da sua relação com o poder;

8) Entre os conceitos organizadores centrais estão: classe, ideologia, hegemonia, língua e subjetividade. (HARTLEY, 2004, p. 111);

9) A interdisciplinaridade. Não se trata de uma disciplina nem um campo unificado. É um campo interdisciplinar com múltiplas possibilidades de cruzamentos, no qual disciplinas convergem em interesses e métodos complementares, diferenciando-se da ideia de multidisciplinaridade, em que há muitas disciplinas, mas estas não se interligam. Nos Estudos Culturais, há uma rejeição às fronteiras e ao patriotismo. Para Baptista (2009, p. 459), a interdisciplinaridade ou pós-disciplina é um “desafio à construção de uma cultura de diálogo entre as diferentes disciplinas”;

10) Área de estudos transnacional de interesse de pesquisadores tanto no Ocidente quanto no Oriente. “Se originalmente os estudos culturais foram uma invenção britânica, hoje, na sua forma contemporânea, transformaram-se num fenômeno internacional”. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 87). Para Baptista (2009), o impulso e a inspiração próprios desse campo de pesquisa espalharam-se por todo o mundo, tornando-se uma área de estudos transnacional, que vem ganhando reconhecimento acadêmico em um número de países cada vez maior.

11) Complexidade. Essa característica apresenta-se no comprometimento dos seus pesquisadores com a ideia de complexidade do fenômeno cultural, buscando “refletir nos resultados da sua investigação a complexidade e o caráter dinâmico e até, frequentemente, paradoxal do objeto cultural que abordam” (BAPTISTA, 2009, p. 452, tradução nossa)¹³;

12) Defesa de uma política cultural da diferença. A ideia é abrir espaço para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas, em busca de uma política cultural da diferença. Desse modo, constitui-se como um movimento contra a intolerância e a favor da diversidade de pensamento e de comportamentos.

¹³ Tradução nossa do português europeu para o português brasileiro.

13) Comprometimento com a democracia cultural. Quanto a isso, há um “compromisso cívico e político (no sentido grego e mais radical de intervenção e envolvimento nos assuntos da polis) de estudar o mundo, de modo a poder intervir nele com mais rigor e eficácia, construindo um conhecimento com relevância social” (PINA, 2003 apud BAPTISTA, 2009, p. 453)¹⁴.

14) Têm objeto de estudo amplo, mas centrado na expansão do homem e das suas culturas. Quanto a essa característica, Campos e Baptista (2014) consideram que:

Os Estudos Culturais sedimentaram e sedimentam a sua presença na academia afirmando o seu interesse por estudar aqueles que se encontram nas margens, sejam comunidades, territórios, crenças, identidades ou entidades. Neste campo estuda-se criticamente o deslocamento, a desmistificação, a descentralização e os discursos dominantes. Por outras palavras, estuda-se a expansão de vários assuntos ligados ao homem e à(s) sua(s) cultura(s). (CAMPOS; BAPTISTA, 2014, p. 68).

Já entre as principais críticas aos Estudos Culturais ingleses, podemos citar:

1) Principalmente no âmbito da Sociologia da Cultura tradicional, há quem não considere os Estudos Culturais como uma verdadeira escola de pensamento, apontando-os apenas como “um conjunto de teorias sociológicas da cultura ou de métodos que possuem características bem definidas” (CRESPI, 1997, p. 143). Para esse autor italiano, que é teórico da sociologia da cultura, uma “acentuada componente ideológica, por vezes utópica, que caracteriza as diversas posições dos autores que se apresentam como representantes da nova disciplina; prejudica o objetivo da clareza teórica e a validade dos resultados.” (CRESPI, 1997, p. 143). Sobre essa questão, Campos e Baptista (2014, p. 68) explicam que os Estudos Culturais permanecem como um campo teórico ainda pouco consensual. “Os estudos culturais têm funcionado como agente e sintoma na reconfiguração da estrutura disciplinar quer das Humanidades quer das Ciências Sociais, num processo que ainda hoje está em curso”. (BAPTISTA, 2009, p. 17-18);

2) Segundo Mattelart e Neveu (2004), há uma fraca bagagem sociológica de teóricos do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos. “Inúmeros pesquisadores provindos das humanidades, mais que das ciências sociais, têm escassa familiaridade com a sociologia, mesmo a sociologia da cultura, lacuna que apresenta alguns inconvenientes” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 82). Para Mattelart e Neveu, o que está em jogo são “os efeitos práticos de um desconhecimento do que é ‘fundamental’ em ciências sociais”;

¹⁴ PINA, Álvaro. Intellectual Spaces of Practice and Hope: Power and Culture in Portugal from the 1940s to the Present. In: **Cultural Studies - Theorizing Politics, Politicizing Theory** (Intellectual Practices in Culture and Power: Transnational Dialogues). vol.17, nº 6, Nov, 2003, p. 747-766.

3) São acusados de serem demasiado políticos ou de não serem políticos o suficiente. (HARTLEY, 2003 apud CAMPOS; BAPTISTA, 2014)¹⁵. Já Escosteguy (1998) lembra que a proposta original dos Estudos Culturais é considerada por alguns como mais política do que analítica. No entanto, com a internacionalização dos Estudos Culturais, que se dá em meados do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, cresce a influência de teóricos franceses, como Michel De Certeau, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Com a entrada desses intelectuais, as pesquisas mudam de foco e as análises onde as categorias centrais são “luta” e “resistência” passam a se tornar escassas. “Para alguns analistas, é o início da despolitização dos estudos culturais”. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 91);

4) São acusados também de negligenciarem a dimensão econômica nas suas análises da cultura e da mídia. “Mais fundamentalmente, o pecado original dos Estudos Culturais talvez decorra de seu déficit de atenção à história e à economia” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 86);

5) Garnham (1999), teórico da economia política da cultura, defende que a produção cultural deveria tomar o lugar dos estudos de consumo ou de recepção no centro da disciplina.

Após sistematizar essas principais características dos Estudos Culturais, bem como algumas das críticas que têm enfrentando, não poderíamos deixar de anotar que na Universidade de Brasília (UnB) já foi articulada a tentativa de criação de um doutorado multidisciplinar em “Estudos Culturais Contemporâneos”, tendo como referência o CCCS, da Universidade de Birmingham. Um dos idealizadores, o professor Venício Lima (2014) lembra também que o tema “Comunicação e Estudos Culturais” transformou-se em linha de pesquisa no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação (PPG) da universidade, em 1986, mas o projeto durou pouco tempo. Vinte e oito anos depois, dias após a morte do teórico jamaicano Stuart Hall, em fevereiro de 2014 em Londres, o PPGCOM-FAC da UnB oferta a disciplina “O Pensamento de Stuart Hall” com as professoras Liziane Guazina e Fernanda Martinelli, para mestrandos e doutorandos do programa (entre os alunos, incluía a autora dessa tese), no primeiro semestre daquele ano.

No que concerne especificamente ao problema da nossa pesquisa e a escolha pela abordagem dos Estudos Culturais, destacamos que um dos interesses de análise desse campo são as políticas culturais e, de forma mais abrangente, os objetos de pesquisa que tratam dos discursos não hegemônicos, marginalizados ou com pouco espaço de voz. No caso desta tese,

¹⁵ Hartley, J. **A Short History of Cultural Studies**, SAGE Publications, London, 2003.

nosso objeto refere-se a filmes longas-metragens de produção independente, que não estão ligados aos conglomerados de mídia nem aos grandes estúdios de Hollywood. São filmes, geralmente de baixo orçamento, com maior dificuldade de acesso ao grande circuito exibidor da indústria cinematográfica mundial.

Do mesmo modo que na tradição dos Estudos Culturais não há uma “pretensão de encontrar explicações causais e definitivas para as realidades em estudo” (BAPTISTA, 2009, p. 455), esta pesquisa caminha na mesma direção. Como as coproduções cinematográficas estão inseridas em um contexto fortemente cultural, econômico e político, portanto envolvendo variáveis complexas e em construção, também não seria possível aqui trazer explicações definitivas.

Se um dos pontos de partida dos Estudos Culturais é “o desprendimento do sentido de cultura da sua tradição elitista para as práticas cotidianas” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 90), uma das aplicabilidades na nossa pesquisa, desse campo de estudos, é investigar: que tipo de linguagem está mais presente - nos filmes analisados - mais hegemônicas ou de contraponto/de resistência?; são filmes “elitistas” ou que retratam as práticas cotidianas de minorias periféricas?; assim, que tipos de filmes, narrativas e histórias verificamos nas coproduções brasileiras e argentinas?

Além dos conceitos-chave de cultura e centralidade da cultura, as discussões sobre hibridismo e interculturalidade colaboram com esta tese no sentido de entender tanto como se dá a integração cinematográfica entre Brasil e Argentina através das coproduções, quanto para elaborarmos uma tipologia das coproduções brasileiro-argentinas realizadas no período de 2009 a 2015. A seguir, discorreremos sobre alguns conceitos, na abordagem dos Estudos Culturais e das Políticas Culturais, que ajudarão a sustentar teoricamente esta tese, bem como a definir um conceito para coprodução cinematográfica internacional, como trataremos no item 1.7, deste primeiro capítulo.

1.3 Diversidade cultural no cinema

Antes de passarmos para as discussões sobre hibridismos, multiculturalismo e interculturalidade, não poderíamos deixar de falar da questão, às vezes conflitante, da diversidade cultural. Visitando um dicionário etimológico, verificamos que a palavra “diversidade” vem do latim *divertere* (voltar-se em diferentes direções), de *dis-* (para o lado), mais *vertere* (virar-se). No entanto, definir com rigor o que é diversidade cultural, não é uma tarefa fácil. “Para além da questão do rigor conceitual, trata-se de uma questão de disputa

entre visões, concepções, projetos políticos diferentes”. (DAGNINO, 2014, p. 91) Nos estudos contemporâneos, em diferentes disciplinas, a ideia de diversidade cultural está atrelada a vários outros conceitos, alguns deles dicotômicos e/ou complementares: identidade e alteridade; o Mesmo e o Outro; pluralidade e singularidade; heterogeneidade e homogeneidade; interdependência e autosustentabilidade; democracia e cidadania; guerra e paz.

Pensar no conceito de diversidade cultural nos remete ainda a muitas outras conexões. Sobretudo, está estreitamente relacionado a decisões e posicionamentos políticos, como a abertura de portas ou o levantamento de muros, com o fim de aproximar ou de distanciar povos. Na atualidade, o tema da diversidade cultural ganha nova urgência na pauta dos estudos das políticas culturais, notadamente impulsionada pela política externa isolacionista adotada pelo presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, a partir da sua posse em 2017, que tem tomando medidas controversas de combate ao terrorismo, descumprimento de acordos internacionais e proibição à entrada de refugiados e imigrantes, de países na sua maioria muçulmanos. A retomada ao poder de novos governos conservadores na Latinoamérica também é um alerta para a renovação do debate sobre a proteção da diversidade cultural.

É justamente contra aqueles referenciais de pensamento ancorados na exclusão, nos centramentos, nos preconceitos e em suas consequências políticas, que a luta pela diversidade cultural se sustenta. É por causa das profundas desigualdades sociais, das desigualdades de oportunidades, das discriminações e das injustas relações de poder que a diversidade cultural ganha força como problema político e é reivindicada como direito.

As discussões dedicadas a explicar que as ideias de diversidade e de diferença não são a mesma coisa também contribuem para problematizarmos o terreno público do termo. Não vamos nos aprofundar neste específico debate, mas vale recorrer à Dagnino (2014), que ressalta a importância da conexão teórica entre a noção de diversidade e o seu vínculo com a desigualdade:

É isso que pode nos ajudar a pensar a diversidade cultural como profundamente intrincada com as relações de poder e com a desigualdade que estão na base dessa reivindicação. Por que falamos em diversidade cultural? Porque ela é muito difícil de ser assegurada. Por que ela é muito difícil de ser assegurada? Porque há relações de poder entre culturas, entre representações, entre elementos culturais diferentes. Desvelar a diversidade cultural naquilo que me parece que é central nela – que são as relações de poder e de exclusão – representa uma explicitação que distinguiria essa visão de outras concepções de diversidade cultural, que veem simplesmente a questão da diversidade cultural como um mercado onde deve haver lugar para todos, ao gosto da teoria pluralista, sem que se considerem os fundamentos da exclusão que, em última análise, erigiu a diversidade cultural em demanda pública por direitos. (DAGNINO, 2014, p. 97-98).

De modo similar, a preocupação com as políticas de incentivo às coproduções cinematográficas internacionais poderia ser apenas uma questão de demanda pela ampliação do mercado cultural, que é o objetivo mais amplamente enfatizado nos acordos intergovernamentais de apoio às coproduções cinematográficas. No entanto, a ênfase no direito à diferença e na promoção da diversidade cultural, que considera o problema da exclusão de artistas dos processos produtivos, é a dimensão que mais nos interessa nos mecanismos de apoio às coproduções cinematográficas internacionais.

Com as apresentações acima do tema da diversidade cultural, cabe explicar como essa discussão aplica-se ao objeto de estudo dessa tese. Metodologicamente, o nosso foco de interesse, nesse ítem do texto, é o debate acerca da diversidade cultural enquanto objeto das políticas culturais. De tal forma que, a seguir, buscaremos contextualizar o processo histórico do surgimento do tema inserido na agenda política internacional.

Segundo José Márcio Barros (2011), coordenador do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) - organização não governamental brasileira que desenvolve projetos de proteção e promoção da diversidade cultural: “a preocupação com a diversidade cultural sempre existiu, mas cresceu nos anos 2000, especialmente depois do ataque terrorista ao *World Trade Center*” (em entrevista à jornalista Roberta Zampetti, vídeo publicado em 2011), que provocou a queda das Torres Gêmeas em Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001. Segundo ele, as autoridades passaram a perceber que as diferenças culturais não só representam as nossas riquezas como também apresentam riscos.

Interessante lembrar que o termo *diversidade cultural* tomou lugar de outra debate: o tema da *exceção cultural*, preocupação que surgiu por volta de 1993 na França, para “impedir que a cultura fosse tratada como uma mercadoria qualquer como pretendiam alguns países tendo à frente os Estados Unidos da América, e fosse inscrita nos fóruns e procedimentos da Organização Mundial do Comércio” (RUBIM, 2012a, p. 23). Assim, a então emergência da *exceção cultural* surge “simultaneamente à notoriedade midiática adquirida pelo Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (GATT) em sua tentativa, a partir da Rodada do Uruguai, de estender o livre-comércio aos serviços e mais especificamente aos bens culturais”. (REGOURD, 2002 apud RUBIM, 2012a, p. 23)¹⁶

Posteriormente, em novembro de 2001, em Paris, com a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) já como

¹⁶ REGOURD, Serge. *L'exception culturelle*. PUF, Paris, 2002.

uma alternativa à inserção da cultura no âmbito da Organização Mundial do Comércio (OMC), assinou-se a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. O documento, em seu preâmbulo, afirma que “o respeito à diversidade das culturas, à tolerância, ao diálogo e à cooperação, em um clima de confiança e de entendimento mútuos, estão entre as melhores garantias da paz e da segurança internacionais”. (UNESCO, 2002, p. 1) Na ocasião, os Estados membros se comprometeram, de modo geral, com a tomada de medidas apropriadas para difundir a Declaração e a cooperar com a sua aplicação efetiva; particularmente, se comprometeram em executar um plano de ação que contém vinte objetivos, entre eles:

1. Aprofundar o debate internacional sobre os problemas relativos à diversidade cultural, especialmente os que se referem a seus vínculos com o desenvolvimento e a sua influência na formulação de políticas, em escala tanto nacional como internacional; [...].
2. Avançar na definição dos princípios, normas e práticas nos planos nacional e internacional, assim como dos meios de sensibilização e das formas de cooperação mais propícios à salvaguarda e à promoção da diversidade cultural.
3. Favorecer o intercâmbio de conhecimentos e de práticas recomendáveis em matéria de pluralismo cultural, com vistas a facilitar, em sociedades diversificadas, a inclusão e a participação de pessoas e grupos advindos de horizontes culturais variados. [...]
12. Estimular a produção, a salvaguarda e a difusão de conteúdos diversificados nos meios de comunicação e nas redes mundiais de informação e, para tanto, promover o papel dos serviços públicos de radiodifusão e de televisão na elaboração de produções audiovisuais de qualidade, favorecendo, particularmente, o estabelecimento de mecanismos de cooperação que facilitem a difusão das mesmas.
15. Apoiar a mobilidade de criadores, artistas, pesquisadores, cientistas e intelectuais e o desenvolvimento de programas e associações internacionais de pesquisa, procurando, ao mesmo tempo, preservar e aumentar a capacidade criativa dos países em desenvolvimento e em transição.

Posteriormente, em 2005, autoridades de mais de 150 países se reuniram e assinaram a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, conhecida como a Convenção da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, que em 2017 comemora 12 anos. Primeiro e basicamente, sublinhamos aqui a definição de Diversidade Cultural dada pela Convenção, cuja principal referência é a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001:

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005, p. 4)

O texto oficial da Convenção, ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006, afirma que a diversidade cultural é uma característica essencial da humanidade; constitui patrimônio comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefício de todos; considerando-a como um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações (UNESCO, 2005). A Convenção entende ainda que “a diversidade cultural se fortalece mediante a livre circulação de ideias e se nutre das trocas constantes e da interação entre culturas”. (UNESCO, 2005, p. 02) Outro importante aspecto da Convenção é o entendimento de que:

Os processos de globalização, facilitado pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação, apesar de proporcionarem condições inéditas para que se intensifique a interação entre culturas, constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres. (UNESCO, 2005, p. 02)

Pode-se dizer que a preocupação das Nações Unidas com a cultura surge oficialmente 60 anos antes da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, logo após a Segunda Guerra Mundial, em novembro de 1945, quando foi criada uma organização para promover a cooperação educacional e cultural entre os Estados membros: a UNESCO. Uma das primeiras ações da organização foi ajudar a reconstruir escolas, bibliotecas e museus destruídos pela guerra. A partir de então, logo percebemos a ligação constante entre cultura e guerra. Passado o período das reconstruções, nas duas décadas seguintes, a atenção voltou-se para a publicação de pesquisas sobre as grandes culturas do mundo, a aprovação da primeira Declaração sobre a Raça e os Preconceitos Raciais, a defesa dos direitos do autor, a proteção dos bens e patrimônios culturais, o incentivo às atividades artísticas, a produção de livros na Coreia do Sul, a promoção de intercâmbios de estudantes estrangeiros e a criação de um Fundo Internacional para a promoção da cultura.

Em 1967, em Mônaco, a UNESCO insere o tema das políticas culturais na agenda internacional, realizando uma mesa-redonda sobre o assunto, “um passo importante no sentido de trazer a discussão sobre a cultura enquanto objeto de políticas públicas para o centro do debate cultural internacional”. (LIMA, 2014, p. 27) Três anos depois, como resultado desse programa, é realizada a Conferência Internacional sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais (UNESCO, 1970 apud LIMA¹⁷), a

¹⁷ UNESCO. *Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs et financiers des politiques culturelles*. Paris, 1970.

“primeira reunião intergovernamental em âmbito mundial que teve como objeto as políticas culturais”. (LIMA, 2014, p. 27) Nesse período, “a diversidade cultural, embora reconhecida, encontra-se subordinada ao anseio de proteção e promoção de uma cultura humanista universal”. (LIMA, 2014, p. 27)

Segundo Yúdice (2016), foi na década de 1980 que a diversidade cultural foi introduzida efetivamente nas políticas públicas em âmbito internacional, através da UNESCO, pelo Decênio Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988-1997). Nessa etapa, entre as décadas de 1980 e 1990, a organização consolida novas dimensões da cultura. Parte desse período é dominado pelas amarrações conceituais entre cultura e desenvolvimento: tanto na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais - o MONDIACULT, na cidade do México, em 1982; como também na Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, que resultou na elaboração do relatório Nossa Diversidade Criadora, de Javier Pérez de Cuéllar, em 1997, cujos relatórios estabelecem “a importância da diversidade cultural como fundamento do desenvolvimento” e tratam “das novas perspectivas sobre as relações da cultura com o desenvolvimento e fornece subsídios para ajudar os povos do mundo a abrir seus próprios caminhos sem perder a identidade e o sentido de comunidade” (YÚDICE, 2016, p. 10). Para Lima (2014), é a partir da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, em Estocolmo, em 1998, que “a questão dos vínculos entre cultura e desenvolvimento começa a ceder espaço para dois outros temas, que passaram a ocupar o centro dos debates sobre cultura no âmbito internacional: a diversidade cultural e o diálogo intercultural”. (LIMA, 2014, p. 31)

Em setembro de 2000, os 191 Estados membros das Nações Unidas assinam a Declaração do Milênio, que reúne as diretrizes para melhorar o destino da humanidade no século XXI, e adotam os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM), enfatizando uma série de compromissos nas áreas da erradicação da pobreza, combate à fome, proteção ao meio ambiente, ensino básico, desenvolvimento social, igualdade entre os sexos, direitos das mulheres, combate ao racismo, redução da mortalidade infantil, combate a doenças, entre outros. No entanto, em 2013, a 67ª sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas e a Diretora Geral da UNESCO, Irina Bokova, fazem um chamado de que a cultura é a grande esquecida dos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio. Em consequência disso, em 2014, as Nações Unidas enfatizam o papel fundamental da cultura na agenda pós-2015.

Em 2015, a UNESCO lança o relatório *Re/pensar as Políticas Culturais: 10 anos de promoção da diversidade das expressões culturais para o desenvolvimento*, no qual 140 pesquisadores independentes analisam a implementação da Convenção sobre a Proteção e a

Promoção da Diversidade das Expressões Culturais ao redor do mundo. De acordo com o relatório, embora muitos Estados membros “tenham reformado ou revisto suas políticas culturais, assim como criado novas medidas e mecanismos, ainda é necessário um progresso ainda maior para atingir os objetivos ambiciosos da Convenção” (UNESCO, 2015a, p. 03).

Ao analisarem as trocas de serviços culturais, os pesquisadores do primeiro relatório de monitoramento da Convenção concluíram que “os fluxos de serviços culturais, tais como mídias audiovisuais, ainda são em grande parte dominados pelos países desenvolvidos” (UNESCO, 2015a, p. 04). Uma lista de dez países desenvolvidos somou 87,8% das exportações mundiais de serviços culturais em 2012. Essa concentração foi um pouco menor que em 2004, com 91,5%. Os Estados Unidos ficaram em primeiro lugar no *ranking*, sendo responsáveis por 52,4% das exportações mundiais de serviços de cultura em 2012, ligeiramente inferior a 2004, quando o índice foi de 58%. “Os demais, nessa categoria, são todos países desenvolvidos da Europa e América do Norte: Reino Unido, França, Canadá, Países Baixos, Suécia, Alemanha, Luxemburgo, Irlanda e Bélgica”. (UNESCO, 2015b, p. 130, tradução nossa).

Quanto ao caso da diversidade cultural especificamente no cinema, o relatório verifica que, globalmente, cerca de 7.000 filmes são produzidos por ano. Mais da metade dessa produção pertence a países desenvolvidos. No entanto, a Índia é líder mundial em volume de filmes produzidos, com uma média de mais de 1.000 filmes por ano, com um cinema caracterizado pela variedade linguística; por exemplo, em 2013, a Índia produziu 1.966 filmes em 35 idiomas. Já ao analisar os dez filmes mais populares de 51 países em todo o mundo, o relatório demonstra que:

seis dos dez filmes mais vistos eram de origem americana. No entanto, a distribuição da audiência de filmes nacionais para estrangeiros varia amplamente. Por exemplo, na Índia e na Coreia do Sul, a maioria dos filmes mais populares foram produzidos localmente, enquanto na América Latina, até oito ou dez dos dez filmes mais vistos são produções norte-americanas. Em toda a Ásia, as preferências dos espectadores por filmes de países vizinhos podem ser observadas. Por exemplo, os filmes tailandeses são muito populares no Laos. (UNESCO, 2015b, p. 129, tradução nossa).

Outro exemplo de indústria cinematográfica que chama atenção e tem agradado os países vizinhos são os da chamada Nollywood, o cinema da Nigéria, país que já é considerado a terceira maior indústria de produção de cinema do mundo, atrás apenas de Hollywood e Bollywood, e tornou-se a principal do mundo quando a plataforma é DVD. Cópias desses filmes nigerianos e programas de televisão são comercializados e vistos amplamente em toda a África, e também são acessados pela diáspora africana fora do continente. Embora sem

distribuição legalizada e com um alto grau de pirataria, “o cinema nigeriano é altamente rentável e emprega um grande número de cineastas, artistas e técnicos”. (UNESCO, 2015b, p. 129, tradução nossa)

A revista *Correio da UNESCO* publicou uma série de matérias especiais sobre o cinema no mundo na edição de outubro de 2000. Jacob Wong, jornalista curador do Festival Cinematográfico de Hong Kong (de 1997 a 2000), constatou que filmes asiáticos que receberam prêmios em festivais importantes pareciam mostrar uma estranha reação de rejeição junto aos seus públicos locais. Com exceção de um filme analisado pelo crítico, todos os outros eram coproduções. (WONG, 2000, p. 33). Nesta experiência, o crítico asiático observou que quatro filmes, premiados e/ou bem recebidos pela crítica no Festival de Cannes, não tinham nem sido lançados nos seus próprios países. Dessa forma, Wong já nos mostrava que muitos cineastas talentosos ficavam de fora do processo criativo dos cinemas locais se não fossem as coproduções em parceria com produtores de outros países, por uma questão de enfrentamentos políticos, financeiros e/ou culturais.

No texto *‘É tudo sobre cooperação’: mosaico da política externa alemã para a diversidade cultural* (2014) que compõe o livro *Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural* — organizado por Miguez, Barros e Kauark —, Steinkamp (2014) destaca o *World Cinema Fund* (Fundo Mundial de Cinema), que foi criado em 2004 pelo Festival de Cinema de Berlim, a Berlinale, em cooperação com o *Kulturstiftung des Bundes* (Fundação Cultural Federal Alemã), “para apoiar cineastas de países em transição na América Latina, África, Oriente Médio, Ásia e Cáucaso” (STEINKAMP, 2014, p. 46), com o objetivo principal de promover a diversidade cultural nos cinemas alemães. Segundo Steinkamp (2014, p. 46), “o Fundo se configura numa interessante abordagem sobre como a coprodução (e, talvez, codistribuição) poderia ser promovida no espírito da Convenção, no contexto de um festival de renome mundial como a Berlinale”.

Uma das diretrizes da Convenção trata justamente da solidariedade e cooperação internacionais:

A cooperação e a solidariedade internacionais devem permitir a todos os países, em particular os países em desenvolvimento, criarem e fortalecerem os meios necessários à sua expressão cultural – incluindo as indústrias culturais, sejam elas nascentes ou estabelecidas – nos planos local, nacional e internacional. (UNESCO, 2005, p. 4)

Além do *World Cinema Fund*, promovido pelo Festival de Berlim, outros fundos internacionais têm contribuído para promover o cinema principalmente em parceria com diferentes países: o fundo francês *Aide Aux Cinéma du Mond* – que antes de 2012 era

chamado de *Fonds Sud* – foi criado em 1984 e o primeiro a promover o filme de cooperação com países em desenvolvimento; o fundo holandês *Hubert Bals*, criado em 1988; e o fundo ibero-americano do Programa Ibermedia, ratificado em 1997¹⁸.

Nesse sentido, o nosso trabalho, em segunda instância, analisa a construção de um espaço democrático de diversidade cultural entre países, principalmente entre os da Ibero-América, através das coproduções cinematográficas internacionais. De modo a considerar que as coproduções se apresentam como um mecanismo de materialização audiovisual da diversidade cultural.

1.4 Políticas culturais: conceitos e principais marcos institucionais

Os principais antecedentes da abertura do campo da cultura em âmbito internacional se deram logo após a Segunda Guerra Mundial, com o reconhecimento dos direitos culturais na Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada em 1948, pela Assembleia Geral das Nações Unidas (GETINO, 1995). O artigo 27, inciso 1, do documento, recomenda: “toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”. (ONU, 1948, paginação irregular)

Para garantir tais direitos, paulatinamente, as constituições nacionais passam a legislar sobre a cultura e a institucionalizar a área com um conjunto de medidas mais sistematizadas. Muitos autores consideram que o marco internacional da institucionalização das políticas culturais no mundo ocidental é a criação do Ministério dos Assuntos Culturais na França, em 1959 (CALABRE, 2007; RUBIM, 2009, 2012); tendo o escritor e pensador francês André Malraux como diretor. “A missão de Malraux não foi apenas instituir o primeiro ministério da cultura existente no mundo, mas conformar uma dimensão de organização nunca antes pretendida para uma intervenção política na esfera cultural” (RUBIM, 2012a, p. 14).

Historicamente, a relação entre cultura e política foi sempre marcada pelo predomínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura. Agora acontece uma radical guinada, na qual a cultura é o fim e a política apenas o recurso para atingir este fim. [...] Além da invenção da política cultural em sua concepção atual, o experimento de Malraux à frente do Ministério produziu também outra contribuição essencial: ele conformou os modelos iniciais e paradigmáticos de políticas culturais, com os quais ainda hoje gestores e estudiosos lidam. (RUBIM, 2012a, p. 15).

¹⁸ Veja mais no Capítulo 3.

O modelo inaugural da fundação do ministério “tinha como missão tornar acessíveis as principais obras da humanidade” (CALABRE, s.d., n.p.) e foi caracterizado como tendo uma vocação “centralizadora, estatista e ilustrada, com um nítido viés de atenção para os aspectos estéticos e artísticos” (FERNÁNDEZ, 2007b apud RUBIM, 2012a, p. 16)¹⁹. Em contraposição, por volta da década de 1970 emerge um segundo paradigma, crítico ao pioneiro, agora confluyente com o conceito ampliado de cultura apresentado pelos fundadores dos Estudos Culturais britânicos, escola de pensamento da qual tratamos anteriormente. É fecundo lembrar que esse novo modelo na França surgiu também após as manifestações estudantis, ocorridas em maio de 1968, contra a então política cultural de orientação elitista e concentradora que marcou a época (RUBIM, 2012a, p. 16).

O segundo desenho paradigmático surge exatamente por contraposição ao modelo inaugural de política cultural. Ele reivindica uma definição mais ampla de cultura, reconhece a diversidade de formatos expressivos existentes, busca uma maior integração entre cultura e vida cotidiana e assume como condição da política cultural a descentralização das intervenções culturais. (BOLÁN, 2006 apud RUBIM, 2012a, p. 16)²⁰

Na latinoamérica, podemos destacar que uma das semelhanças entre muitos de seus países é o momento do surgimento das políticas culturais: coincidente com o período dos governos ditatoriais da década de 1930. Para a historiadora Lia Calabre (2013), a região vive “em uma conjuntura fruto de um processo histórico originado nas décadas de 1920 e 1930, momento de fortalecimento e modernização dos Estados nacionais na Latinoamérica, no qual o campo da cultura, vinculado ao da educação, também foi objeto de elaboração de políticas” (CALABRE, 2013, p. 323). Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, novas inserções e questões são colocadas. Na década de 1990, pode-se dizer que os governos são marcados por uma maior ausência do Estado, cedendo lugar ao neoliberalismo. Já na primeira década do século XXI, para Calabre, o conceito de política cultural é alterado, tendo com um dos principais pilares a ideia de que a política cultural é essencialmente democrática e, por isso, não pode ser construída distante da participação social; sendo assim, a sua base passa a ser “o da ação articulada entre o estado e a sociedade como um todo – nas suas frações organizadas ou não”. (CALABRE, 2013, p. 323)

¹⁹FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. Acerca de algunos cambios recientes en los escenarios de la cultura: secularización y globalización. In: MORATÓ, Arturo Rodríguez (Org.) La sociedad de la cultura. Barcelona: Ariel, 2007b, p.125.

²⁰ BOLÁN, Eduardo Nivón. La política cultural. Temas, problemas y oportunidades. Cidade do México: Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, 2006.

O surgimento das políticas culturais no Brasil dá-se por volta da década de 1930 (RUBIM, 2012b). Segundo Antônio Canela Albino Rubim (2012b), dois experimentos quase simultâneos inauguram as políticas culturais no País: 1) a fundação do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (1935-1938) e a inovadora gestão do escritor Mário de Andrade como fundador e diretor desse departamento; que dentre outras contribuições, destacou-se por “pensar a cultura como algo ‘tão vital como o pão’” (p. 31) e defender a importância das culturas populares; e 2) a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, que teve como primeiro Ministro o intelectual mineiro Gustavo Capanema, como responsável por este ministério e pelo setor cultural no governo do presidente Getúlio Vargas, no período de 1934 até 1945. Mesmo na censura e com o objetivo de cooptar artistas e intelectuais, esta gestão foi marcada pela importância de implementar um amplo leque de ações e legislações na área da cultura no País.

Na área do cinema, o Governo Vargas foi também caracterizado pelo incentivo à produção de filmes educativos, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), pela intervenção no mercado por meio de leis e pelo uso do cinema como meio de doutrinação política. A partir de 1930, a pasta da cultura no Brasil esteve subordinada ao Ministério da Educação e Saúde até o ano de 1953, quando então passou a integrar o Ministério da Educação e Cultura (RUBIM, 2012b).

Na Argentina, também na década de 1930, ocorria a primeira organização centralizada da área: a Comissão Nacional de Cultura. Segundo Getino (1995, p. 339), este foi um dos principais antecedentes da institucionalização das políticas culturais na Argentina. Em 1933, o Congresso Nacional promulgou a Lei nº 11.723 (ARGENTINA, 1933), que em um dos seus artigos, o de nº 70, dispõe sobre a criação da comissão, que irá funcionar durante quase 25 anos, até a sua dissolução em 1958. Neste ano, o artigo 70 é eliminado e substituído pelo Decreto-Lei que constitui o Fundo Nacional das Artes. De acordo com Bayardo (2008, p. 27), posteriormente, a comissão deu lugar à Subsecretaria de Cultura da Nação, que teve entre suas principais marcas o fomento de obras argentinas: com a promulgação da Lei de Radiodifusão de 1953; o apoio ao cinema nacional com algumas medidas, como a obrigatoriedade de exibição nas salas e a limitação de exibição de obras estrangeiras; além da criação do Festival de *Cine de Mar Del Plata*, em 1954.

As ações dos governos de Getúlio Vargas, no Brasil, e o de Juan Perón, na Argentina, guardam algumas semelhanças, entre elas a implementação de uma política denominada populista, “mais voltada para as classes trabalhadoras, e que defendia a extensão

dos direitos à educação e cultura ao conjunto das classes populares” (CALABRE, 2013, p. 329).

Com a Revolução Libertadora e a derrota de Juan Peron, em 1955, dá-se início a um “acentuado processo de internacionalização das artes e de criação de instituições culturais” (BAYARDO, 2008, p. 25-26), dentre estas a criação do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, em 1957.

A última ditadura argentina, ocorrida entre 1976 e 1983, foi marcada por uma reestruturação do setor, que culminou na criação, em 1981, da Secretaria de Cultura, diretamente dependente da Presidência da Nação. Segundo Getino (1995, p. 340, tradução nossa), a definição das políticas culturais globais se iniciou com esta medida. Ainda de acordo com o autor, com novas mudanças em 1983, funções que anteriormente correspondiam à Secretaria de Cultura são atribuídas ao Ministério da Educação e da Cultura.

No Brasil, depois de mais de 30 anos ligada à educação, a cultura ganha um ministério próprio em 1985, no governo de José Sarney e na nova conjuntura política do país, que encerrava um período de 21 anos de ditadura. Posteriormente, em 1990, o ministério é resumido a uma secretaria, no mandato conturbado de Fernando Collor de Melo; e depois volta a ser um ministério independente em 1993, durante a presidência de Itamar Franco, que inaugura uma nova lógica de financiamento às obras culturais no Brasil, como, por exemplo, a criação da Lei do Audiovisual (Lei 8685/93), amparada no modelo de renúncia fiscal (RUBIM, 2012b). “A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados”, considera Rubim (2012b, p. 37). Tal modelo tem gerado grandes debates no Brasil: por um lado, concede poder às empresas para que possam decidir sobre parte do destino dos impostos gerados a partir dos lucros dos seus negócios; por outro lado, privilegia as obras com maior potencial de público, em vez de proteger as obras artísticas de produtores independentes com menor apelo de *marketing*, que supostamente deveriam ser o foco das atenções do Estado nas políticas culturais.

Na Argentina, com o fim da ditadura, o novo governo, presidido por Raúl Alfonsín, inclui a Secretaria de Cultura na estrutura da Administração Pública Nacional, no âmbito do Ministério da Educação e da Justiça; e lança o seu Plano Nacional de Cultura (1984-1989), cujos objetivos resultavam tanto da experiência local quanto dos encontros internacionais do setor (GETINO, 1995, p. 341). Entre as premissas do Plano, a cultura ganha lugar para contribuir com a descentralização do poder e com a democratização do país, por meio de uma melhor distribuição dos bens culturais e do protagonismo dos seus cidadãos (PLANO

NACIONAL DE CULTURA, 1984 apud GETINO, 1995, p. 341). Ao escrever sobre a organização da área encarregada das políticas culturais na Argentina, Bayardo assinala:

O retorno da democracia (1983) veio inicialmente acompanhada de um forte apelo à cultura, considerada como fundamento de recuperação da sociabilidade e do espaço público, as liberdades e os direitos humanos, e onde se estimulou o desenho e a implementação de políticas culturais orientadoras de ações. Na década de noventa, durante os dois governos de Menem, uma visão essencialista da cultura foi entronizada como substrato pré-existente à vez que como fundamento da identidade, do federalismo e da unidade nacional e fator de unificação na integração latino-americana. Esta noção conviveu com a prática da cultura como um negócio com critérios de marketing, com o foco sobre o número de atividades, a quantidade de visitantes e espectadores, o montante de prêmios, outorgas, etc. O desfinanciamento público, não só por via de ajustes de orçamento, mas também por corte e retenção das dotações, foi justificado com a necessidade de “diminuir o Estado para ampliar a Nação” promovendo a iniciativa privada, ainda que destruindo numerosas empresas culturais que passam a engrossar conglomerados transnacionais multimídia (BAYARDO, 2008, p. 26, tradução nossa)

Com a entrada no governo do peronista Carlos Menem (1989-1999), a nova gestão da Secretaria da Cultura instaurou um novo Plano, denominado Plano Federal de Cultura, que teve três propostas fundamentais: a Unidade Nacional, a Revolução Produtiva e a Integração Latino-americana (PLANO FEDERAL DE CULTURA, 1990 apud GETINO, 1995, p. 343). Com a proposta de federalismo, pretendia-se promover uma integração cultural nacional, enfatizando não apenas o valor das culturas regionais, mas também a participação nas decisões e na gestão dos recursos. No entanto, segundo Getino (1995, p. 344), com a entrada em vigor da Lei de Emergência Econômica para a reestruturação do Estado, a Secretaria de Cultura teve suas funções reduzidas e o Plano Federal de Cultura foi praticamente arquivado.

A partir de 2004, na presidência do peronista Néstor Kirchner, foi a vez do Plano Quinquenal para uma Revolução Cultural na Argentina, que se diferenciava dos anteriores primordialmente por enfatizar:

a necessidade de multiplicar o orçamento para o setor, e apontava como áreas principais: a ação social de apoio a organizações populares, o papel social da arte, a descentralização, o fortalecimento da identidade nacional, a difusão da cultura nos meios de comunicação, a atualização das instituições culturais clássicas, e a captação de fundos adicionais públicos e privados estimulando a lei do mecenato. (BAYARDO, 2008, p. 31)

Outro antecedente do recorte da nossa pesquisa de Doutorado (2009-2015) que desempenhou um papel de destaque nas análises das políticas culturais na Argentina, foi a *Declaração de Mar del Plata*. O documento foi assinado, em 2006, pelos responsáveis do setor cultural de todos os Estados da República Argentina, na ocasião do Primeiro Congresso Argentino de Cultura *Hacia Políticas Culturales de Estado: Inclusión Social y Democracia*.

O evento assinalava a preocupação de analisar, debater e coordenar as políticas culturais no país, respaldado na ideia de federalismo, e apontava para a importância da participação não somente das províncias e dos municípios; como também dos diversos atores sociais, na tomada de decisões do setor, objetivando a cidadania e a democracia cultural, diante também da participação popular nas diversas áreas culturais. Entre as metas do Congresso, estava o compromisso de convocar a formação de uma equipe para elaborar um Plano Estratégico Nacional para a Cultura.

Entre os princípios da Declaração, para a nossa pesquisa cabe destacar o entendimento de que “a cultura adquire uma importância fundamental nos processos de integração regional intranacionais e internacionais, particularmente no que se refere ao Mercosul” (CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION, 2006, p. 2, tradução nossa). No que diz respeito aos processos de integração cultural do Mercosul, discorreremos posteriormente.

Por outro lado, as políticas culturais como objeto de estudo acadêmico no Brasil são efetivamente ainda mais recentes. A historiadora Lia Calabre (2017, p. 09) afirma que as primeiras pesquisas na área no país datam dos primeiros anos do século XXI. Para Antonio Rubim, idealizador do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Enecult, considerado o maior evento de estudos em cultura realizado no Brasil desde 2004; e Renata Rocha, uma das pesquisadoras organizadoras do evento:

as políticas culturais vêm se instituindo de modo consistente como área – ou confluência de áreas – de estudo, uma vez que a cultura, na circunstância contemporânea, adquire centralidade e assume uma dimensão transversal que a faz interagir e ter interfaces com os mais diversos campos sociais. Exemplo disso são o surgimento e expansão de cursos, programas, seminários, pesquisas, publicações e ações no âmbito da formação e qualificação em políticas culturais. (RUBIM; ROCHA, 2012, p. 7)

O resumo apresentado acima sobre o surgimento das políticas culturais no mundo ocidental, na Latinoamérica, no Brasil e na Argentina serve para nos situarmos historicamente sobre quando se dá o interesse pelo setor cultural nos governos e nos períodos precedentes ao do recorte da nossa pesquisa. Mas como vimos, sem nenhuma pretensão de aprofundamento.

Com isso, cabe agora fazermos um esforço para sintetizar as discussões em volta do conceito de Políticas Culturais. Na Latinoamérica, os pesquisadores geralmente têm problematizado ou usado como referência o conceito dado pela UNESCO, sobretudo na Convenção de 2005 para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais:

"Políticas e medidas culturais" refere-se às políticas e medidas relacionadas à cultura, seja no plano local, regional, nacional ou internacional, que tenham como foco a cultura como tal, ou cuja finalidade seja exercer efeito direto sobre as expressões culturais de indivíduos, grupos ou sociedades, incluindo a criação, produção, difusão e distribuição de atividades, bens e serviços culturais, e o acesso aos mesmos. (UNESCO, 2005, p. 5, grifo do autor)

A UNESCO tem entendido ainda as políticas culturais “como um conjunto de operações, princípios, práticas e procedimentos de gestão administrativa e orçamentária, que servem como base para a ação cultural de um governo”. (BAYARDO, 2008, p. 20, tradução nossa).

Isaura Botelho (2001), no artigo “Dimensões da Cultura e Políticas Públicas”, ressalta que distinguir as dimensões antropológica e sociológica da cultura tem sido importante para a definição, o planejamento e a delimitação de estratégias das políticas culturais de governos de vários países. Na dimensão antropológica, a cultura está no plano do cotidiano, está nos hábitos e costumes arraigados, nas relações familiares e de vizinhança, “é tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, 2001, p. 74). Enquanto na dimensão sociológica, a cultura é sinônimo das expressões artísticas profissionais e amadoras, portanto, “é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão” (2001, p. 74). A autora salienta que, embora as duas dimensões sejam igualmente importantes, as políticas culturais têm focado na dimensão sociológica, relegando a antropológica ao âmbito do discurso. Na prática, os projetos que trabalham com o conceito ampliado de cultura, muitas vezes, tendem a não saírem do papel. Contra isso, a autora chama atenção para a necessidade de reconhecimento das limitações do campo. Já os projetos da dimensão sociológica são os mais institucionalmente organizados, por serem mais fáceis para a elaboração e a concretização de políticas públicas, bem como para a avaliação de seus resultados; por isso também, são os mais comuns.

Botelho (2001) defende que as duas dimensões da cultura devem ser abordadas de forma articulada, “sem preconceitos elitistas ou populistas” (p. 83), de modo que as políticas culturais promovam não apenas uma democratização da cultura, mas sim uma democracia cultural:

Não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência dessa realidade deve ser uma das bases da elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha. (BOTELHO, 2001, p. 82)

Para o pesquisador mexicano Eduardo Nivón Bolán (2006), consultor da UNESCO e autor de vários trabalhos na área, há uma diversidade de sentidos para “políticas culturais”. As abordagens mais comuns têm sido: a perspectiva histórica, a orientação simbólica do desenvolvimento social; a perspectiva institucional; e a que considera as políticas culturais como políticas públicas.

Bolán critica o reducionismo de tratar as políticas culturais apenas pelo viés da dimensão administrativa; mesmo assim reconhece a importância dessa abordagem. Para ele, a relevância das políticas culturais empobrece também quando o conceito é privado “de seu sentido utópico de compromisso com um modelo social compartilhado pelos mais diversos agentes sociais” (BOLÁN, 2006, p. 6). Após estas considerações, o autor lembra que uma das primeiras definições de política cultural foi formulada em uma reunião da UNESCO, na década de 1970: é “a soma total de usos, ações ou ausência de ações de uma sociedade, visando a satisfação de certas necessidades culturais através da utilização otimizada de todos os recursos materiais e humanos disponíveis para uma dada sociedade em um dado momento”. (UNESCO, 1967 apud BOLÁN, 2006, p. 6, tradução nossa)²¹.

No empenho de elaborar um conceito próprio, Bolán (2006) considera que, na atualidade, prevalece a ideia de que as políticas culturais não são apenas a soma de políticas setoriais relacionadas com a arte e a educação artística, tal como era percebida no período inicial de institucionalização das políticas culturais, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Embora não haja um consenso, para Bolán, o novo entendimento é o de que as políticas culturais tratam de:

um esforço conjunto de todos os agentes que intervêm no campo cultural; isto é, o setor público e o privado; o Estado e os diferentes atores da cultura; o setor das artes e também da ciência e da tecnologia; dos grupos majoritários e das comunidades pequenas e marginalizadas; de setores artísticos e dos produtivos; das elites econômicas e daqueles que trabalham para a preservação do meio ambiente, igualdade de gênero e liberdade sexual. Daí a institucionalização da política cultural seja uma das características básicas do período em que vivemos. (BOLÁN, 2006, p. 3-4, tradução nossa)

Em *Políticas culturais e crises de desenvolvimento: um debate latino-americano*, texto introdutório de *Políticas Culturais na América Latina*, García Canclini concebe as

²¹ A autor refere-se à uma mesa redonda coordenada pela Organização das Nações Unidas, que reuniu autoridades do setor cultural de 24 países, em Mônaco, em 1967, sendo considerada uma das reuniões mais antigas que a UNESCO já organizou para tratar sobre as políticas culturais (BOLÁN, 2006). A reunião resultou na seguinte publicação: UNESCO. **Cultural policy a preliminary study**. Paris, Unesco, 1969, p. 10. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000011/001173eo.pdf>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

políticas culturais como o “conjunto de intervenções por parte do Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social”. (CANCLINI, 1987, p. 26, tradução nossa).

Acompanhando as novas urgências do debate cultural no século XXI, García Canclini avança na discussão acerca do conceito de Políticas Culturais. No artigo “Definições em transição”, ele dialoga mais precisamente com o nosso objeto de pesquisa. O próprio autor avalia que o conceito anterior, usado desde a década de 1980, “precisa ser ampliado tendo em conta a natureza transnacional dos processos simbólicos e materiais na atualidade” (CANCLINI, 2001b, p. 65, tradução nossa). Sendo assim, o autor critica a visão de políticas culturais unicamente nacionais, num momento em que as indústrias culturais crescem a cada ano, atravessando fronteiras e conectando – as pessoas e os produtos - de forma globalizada, especialmente nas regiões geoculturais ou do mesmo domínio linguístico. Para além dos processos tecnológicos e econômicos, Canclini chama atenção para o crescimento dessa transnacionalização, que aumenta com as imigrações internacionais e fornece um novo desafio contemporâneo: a gestão da interculturalidade.

Canclini (2001b) sustenta ainda que uma das principais funções das políticas culturais atuais deve ser oferecer elementos para que os cidadãos sejam capazes de aproveitar as oportunidades da heterogeneidade e da variedade de conteúdos disponíveis, e conviver melhor com a diversidade. Corroborando diretamente com o nosso objeto de pesquisa, o autor defende:

Necessitamos também de políticas regulatórias e de mobilização de recursos a nível internacional. [...] Talvez este seja um dos desafios mais urgentes na América Latina: construir novas instâncias de circulação de bens e mensagens culturais, eliminar as tarifas de difusão de livros, multiplicar as coproduções musicais e cinematográficas, fazer investimentos conjuntos para gerar produtos representativos de vários países. (CANCLINI, 2001b, p. 65-66, tradução nossa)

Após esse esforço de chegar a um conceito mais atualizado de políticas culturais, convém perguntar: E o que não seria uma política cultural? Segundo Bayardo (2008, p. 20, tradução nossa), não devemos definir como política cultural apenas ações isoladas ou de curto prazo, mas sim “intervenções estratégicas sujeitas a monitorização, avaliação e monitoramento, que permite redefinir objetivos e modificar cursos de ação no âmbito das políticas de governo”.

Diante das referências citadas, sinteticamente pudemos explicar qual conceito de políticas culturais estamos utilizando nesta pesquisa. Consideramos, a título de recorte

metodológico, políticas culturais de incentivo às coproduções cinematográficas internacionais como o conjunto de ações, acordos, editais, normativas, sistematização de dados, divulgação de pesquisas e outras formas de incentivo, nacionais e internacionais, de iniciativa e/ou participação dos entes públicos, no âmbito dos respectivos Ministérios da Cultura do Brasil e da Argentina, ANCINE e INCAA, respectivamente, que apoie, incentive e/ou financie obras de longa-metragem de coprodução cinematográfica internacional, nos gêneros ficção, documentário ou animação, realizadas por produtores independentes dos dois países.

Desse modo, nos vem outra pergunta: Podemos afirmar que existem realmente políticas culturais no Brasil e na Argentina para incentivar e apoiar as coproduções cinematográficas internacionais?

Podemos considerar que, no caso brasileiro, uma política cultural de incentivo às coproduções cinematográficas internacionais começa a ser desenhada em 2005 com a publicação do primeiro edital de fomento direto para incentivar as coproduções entre Brasil e Portugal; a partir dessa ação, novos mecanismos são implementados, que ganham uma maior estruturação, como também ocorre um contínuo aprimoramento ao longo dos anos posteriores. No entanto, a primeira iniciativa governamental no Brasil a sinalizar uma preocupação com o tema se deu em 1963, quando o governo brasileiro assinou o seu primeiro Acordo de Coprodução Cinematográfica Internacional, com o governo da Espanha.

Já no caso argentino, a primeira iniciativa governamental de se deu em 1964, quando o governo da Argentina assinou o seu primeiro Acordo de Coprodução Cinematográfica Internacional, com o governo da Colômbia. Duas décadas depois, veio o segundo acordo bilateral, com o Brasil, em 1988. Mesmo o governo argentino tendo assinado o primeiro Protocolo de Cooperação em 2010 (o Protocolo de Cooperação entre o Instituto de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE), cuja ação resultou no primeiro edital de fomento direto às coproduções argentinas com um segundo país - no caso, o Brasil -, não podemos considerar essa medida como o início do desenho de uma nova política cultural específica relacionada às coproduções na Argentina. No caso, tal protocolo foi assinado em território brasileiro, durante o Festival do Rio, e o primeiro edital foi lançando no ano seguinte, em 2011, apoiando financeiramente quatro projetos de coproduções brasileiro-argentinos ou argentino-brasileiros.

Na Argentina, percebemos que há mecanismos isolados para apoiar as coproduções cinematográficas internacionais, o que pode ser justificado pelas características peculiares do funcionamento da atividade cinematográfica nesse país, onde as coproduções são bem mais recorrentes e mais comuns que no Brasil. Deste modo, o próprio contexto econômico funciona

como um elemento de política cultural, na medida em que responde pelo barateamento das produções cinematográficas e funciona como um incentivo para que as coprodutores internacionais filmem na Argentina. Nesse sentido, considerando os paradigmas de políticas culturais definidos por Canclini (1987, p 27), poderíamos identificar, preliminarmente, que o tipo de política cultural para as coproduções cinematográficas na Argentina tem maior semelhança com o paradigma da “privatização neoconservadora”. No entanto, atribuindo tal categorização correríamos o risco de cometer um reducionismo da política audiovisual argentina. Sendo assim, com o objetivo de discutir melhor sobre essa questão, discorreremos de forma mais detalhada sobre o caso argentino, como também do brasileiro, no Capítulo 3.

Como se pode notar, neste subitem, tratamos as políticas públicas de fomento às coproduções cinematográficas como políticas culturais.

1.4.1 Princípios básicos da cooperação cultural

Na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, o MONDIACULT, realizada na cidade do México, em 1982, os Estados membros e a UNESCO, então denominados como “comunidade internacional”, assinaram a Declaração do México sobre as Políticas Culturais. Entre as amarrações conceituais, que envolvem: as ideias de cultura, desenvolvimento, identidade cultural, democracia, patrimônio cultural; as relações entre cultura, educação, ciência e comunicação; financiamento das atividades culturais - há também a concepção de cooperação cultural internacional, que deve estar fundamentada conforme oito artigos. Entre eles:

A cooperação cultural internacional deve fundar-se no respeito à identidade cultural, à dignidade e ao valor de cada cultura, à independência, às soberanias nacionais e a não intervenção. Consequentemente, as relações de cooperação entre as nações devem evitar qualquer forma de subordinação ou substituição de uma cultura por outra. É indispensável, também, reequilibrar o intercâmbio e a cooperação cultural a fim de que as culturas menos conhecidas, em particular as de alguns países em desenvolvimento, sejam mais amplamente difundidas em todos os países (UNESCO, 1982, n.p, tradução nossa)²².

A Declaração do México destaca a importância dos intercâmbios e encontros culturais para a difusão das diferentes ideias de mundo, assinalando-a como garantia essencial para a criatividade humana e o desenvolvimento das pessoas e da sociedade. Outro aspecto é a

²² Texto original: “La cooperación cultural internacional debe fundarse en el respeto a la identidad cultural, la dignidad y valor de cada cultura, la independencia, las soberanías nacionales y la no intervención. Consecuentemente, en las relaciones de cooperación entre las naciones debe evitarse cualquier forma de subordinación o sustitución de una cultura por otra. Es indispensable, además, reequilibrar el intercambio y la cooperación cultural a fin de que las culturas menos conocidas, en particular las de algunos países en desarrollo, sean más ampliamente difundidas en todos los países”.

defesa da cooperação cultural internacional para a redução e eliminação de conflitos, configurando-se como um pressuposto essencial “para alcançar um clima de respeito, confiança, diálogo e paz entre as nações. Tal clima não pode ser plenamente alcançado sem reduzir e eliminar tensões e conflitos atuais, sem deter a corrida armamentista e alcançar o desarmamento” (UNESCO, 1982, n.p, tradução nossa)²³.

Para atingir tais objetivos, a Convenção do México entende que “é necessário diversificar e fomentar a cooperação cultural internacional em um marco interdisciplinar e com atenção especial à formação de pessoal qualificado em matéria de serviços culturais”. (UNESCO, 1982, n.p, tradução nossa)²⁴.

Com a cooperação cultural e os seus resultados, são inevitáveis os debates sobre os processos de hibridismo, o multiculturalismo e a interculturalidade. Como defende Canclini, trabalhar as diferenças democraticamente é uma das atribuições que podem justificar a importância das políticas de hibridação. “Para que a história não se reduza a guerras entre as culturas, tais como imagina Samuel Huntington. Podemos optar por viver em um estado de guerra ou estado de hibridação”, sugere Canclini (2001a, p. 20, tradução nossa)²⁵. São sobre essas noções que dedicamos o próximo tópico deste trabalho.

1.5 Hibridismo, multiculturalismo e interculturalidade

Os três termos que abrem este texto se entrelaçam no movimento orquestrado pelo argentino Néstor García Canclini, considerado um dos teóricos culturais de maior relevância na Latinoamérica. Tal movimento, iniciado com a publicação do clássico *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1987, 2001), ao mesmo tempo que tem uma visão positiva sobre os hibridismos, chama a atenção sobre ingênuas pesquisas que possam sugerir uma fácil integração e fusão entre as diferentes culturas. Para Canclini, o hibridismo não é um conceito desprovido de equívocos, nem sinônimo de fusão sem contradições. (CANCLINI, 2001a, p. 14). Mas, segundo o autor, o conceito:

²³ Texto original: “Una más amplia cooperación y comprensión cultural subregional, regional, interregional e internacional es presupuesto importante para lograr un clima de respeto, confianza, diálogo y paz entre las naciones. Tal clima no podrá alcanzarse plenamente sin reducir y eliminar los conflictos y tensiones actuales, sin detener la carrera armamentista y lograr el desarme”.

²⁴ Texto original: “Es necesario diversificar y fomentar la cooperación cultural internacional en un marco interdisciplinario y con atención especial a la formación de personal calificado en materia de servicios culturales.”

²⁵ Texto original: “Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación”.

pode ajudar a explicar formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente e em meio ao declínio de projetos nacionais de modernização da América Latina. Devemos responder à pergunta se o acesso a uma maior variedade de produtos facilitados pelos movimentos globalizadores democratiza a capacidade de combinar e desenvolver uma multiculturalidade criativa. (CANCLINI, 2001a, p. 14, tradução nossa)²⁶

O cinema, enquanto linguagem, pode ser considerado uma expressão artística híbrida por excelência, gerado a partir da mediação entre diversas artes: música, teatro, pintura, arquitetura, literatura, entre outros modos de expressão e misturas. Na contemporaneidade, com a emergência de novas formas de arte, manifestam-se novas combinações.

Nas coproduções cinematográficas internacionais denominadas autorais, as narrativas fílmicas mostram que há muitas possibilidades além das divisões binárias. Como se abrissem outra dimensão em um mundo cheio de categorizações, hierarquias e caixinhas. Em algumas coproduções, as estéticas saem do local sem entrar no global, daí então invadem ou são convidadas a abrigar um novo espaço desterritorializado, abrir uma nova janela espacial. Usando a matemática, a teoria das probabilidades não seria capaz de solucionar o número de janelas possíveis que podem ser abertas a cada novo filme, com situações de hibridismos ou hibridações. Muitas vezes não são filmes comerciais, nem políticos, nem obras de arte. Uma categoria difícil de ser explicada: que ora pode ser negativa, ora positiva; ora criticada, ora ovacionada. Em seu caráter multicultural e enquanto expressão de hibridismos, as coproduções internacionais carregam em si um poder explicativo do reconhecimento das múltiplas identidades possíveis, ou não identidades. Nesse sentido, quando fontes de alianças fecundas, as coproduções cinematográficas internacionais são potencialmente catalisadoras da diversidade cultural. Mesmo assim, vale ressaltar, as coproduções não estão imunes a ambivalências ou antagonismos.

Especificamente observando o nosso material de pesquisa, podemos verificar muitos “processos de hibridação”, como Canclini (2001a, p. 17) prefere que sejam chamados os objetos de estudo mais atuais acerca do tema, dentro da escola de pensamento a qual o autor se filia. Do ponto de vista financeiro, muitos filmes são resultados de uma encruzilhada de financiamentos, editais e concursos que beneficiam obras audiovisuais em coprodução cinematográfica internacional. Na perspectiva das políticas culturais, percebemos alianças

²⁶ Texto original: “sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización da America Latina. Tenemos que responder a la pregunta de si el acceso a mayor variedad de bienes facilitado por los movimientos globalizadores democratiza la capacidad de combinarlos y de desarrollar una multiculturalidad creativa”.

fecundas ou em fecundação, na tentativa de combinar benefícios públicos de vários países. Com o olhar voltado para a economia política da comunicação e da cultura, por exemplo, grandes empresas fundem-se para formar conglomerados de mídia, que somam poder no mercado e geram novos efeitos nas economias locais e globais do setor.

No aspecto tecnológico, estético e de linguagem cinematográfica, os hibridismos oriundos das coproduções internacionais são catalisadores de experimentações e inovações cinematográficas, bem como de adaptações para agradar novos públicos estrangeiros. As coproduções internacionais nascem do cruzamento entre as linguagens local e global; no entanto, nas *coproduções estritamente econômicas*²⁷ predominam um ou outro tipo de linguagem. Na abordagem do intercâmbio cultural entre artistas e produtores, o resultado dessas relações tem o potencial de gerar novas formas de pensar e fazer cinema, embora muitas vezes esses hibridismos suscitem não mais que repetições de antigos clichês, jargões e fórmulas prontas da linguagem audiovisual dominante.

No que se refere aos idiomas tratados nos filmes brasileiro-argentinos, especificamente, muitas vezes o português ou o espanhol dão lugar à sua interlíngua: o portunhol. Sem conhecimento das regras gramaticais e de concordância da língua do outro, basta trocar as palavras de uma das duas línguas pela sua correspondente para haver um diálogo. Por um lado, o uso do portunhol pode ser interpretado como um modo de banalizar as culturas locais, e o respeito às normas cultas, ao estudo e ao conhecimento mais aprofundado dos dois idiomas. Por outro lado, o portunhol não deixa de ser uma fonte de popularização das interlocuções entre as pessoas de origem latina, portanto, marca uma produtividade social, um dinamismo de comunicação interpessoal e uma síntese dessa heterogeneidade fronteiriça.

Segundo o pensamento de Canclini, quando se enfatiza os processos de hibridação no lugar da hibridez como objeto de estudo, não se deve rejeitar “as formas heterodoxas de falar a língua, de fazer música ou interpretar as tradições” (2001a, p. 17, tradução nossa)²⁸. Em outro texto, Canclini defende que “as filosofias binárias e polares da história se revelam particularmente inconsistentes nas fronteiras interculturais onde há uma intensa hibridação. Mas em rigor, nesse tempo de globalização, todos vivemos em fronteiras [...]” (1997a, p. 113, tradução nossa)²⁹.

²⁷ De acordo com a classificação de Manuel Palacio (2002, s/n).

²⁸ Texto original: “las formas heterodoxas de hablar la lengua, de hacer música o interpretar las tradiciones”.

²⁹ Texto original: “Las filosofías binarias y polares de la historia se revelan particularmente inconsistentes en las fronteras interculturales donde hay una intensa hibridación. Pero en rigor, en ese tiempo de globalización, todos vivimos en fronteras”.

Recorrendo a filmes produzidos nas primeiras décadas do século XX, Madeira (2010, p. 27) cita que as obras do cineasta norte-americano Tod Browning (1890 – 1962), diretor de *Drácula* (1931) e *Monstros* (1932), entre muitos outros filmes: “remetem para uma leitura deste mundo à margem, que é ao mesmo tempo um mundo de possibilidades, de sobrevivência para os que *não encaixam no mundo social*” (MADEIRA, 2010, p. 27). A autora utiliza os filmes *O Homem Sem Braços* (1927) e *Parada de Monstros* (1932) para explicar dois casos de monstros, aberrações ou anômalos que ganham tanto visibilidade quanto respeito às suas diferenças na comunidade circense.

Os filmes dos Beatles da década de 1960, *A Hard Day's Night* e *Help!*, são citados como exemplos de produções híbridas no Dicionário Crítico de Política Cultural (COELHO, 1997, p. 125). Segundo entrevistas concedidas pelos próprios músicos, aquelas obras foram feitas com o objetivo de vender ou divulgar os discos./ Embora críticos musicais entendam que não houvesse necessidade, na medida em que a banda de rock britânica já era um fenômeno, e a qualidade das obras por si só já era a melhor garota propaganda do grupo, que se tornou um dos mais famosos do mundo. De qualquer modo, tratam-se de obras audiovisuais frutos de um casamento entre música e cinema, além de abarcar uma diversidade de linguagens e expressões artísticas dentro dos discos da banda, que incorporavam vários gêneros, com referências da música indiana, clássica ocidental, circense, valdeville, variações do rock, dentre outras misturas. Assim como nos Beatles, é cada vez mais frequente a fusão de melodias de diferentes etnias e gêneros por muitos outros grupos e artistas.

A esta altura, o leitor estará se perguntando: “Mas, afinal, que é mesmo hibridismo?” Outrora Canclini (2001a) interrogou: “Por que a questão do híbrido ganhou ultimamente tanto peso se é uma característica antiga de desenvolvimento histórico?” (p. 13, tradução nossa). Para respondermos a tais perguntas utilizaremos as contribuições do argentino radicado no México, Néstor García Canclini, prioritariamente no que diz respeito aos livros *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* (2001) e *Culturas Híbridas e Estratégias Comunicacionais* (1997). Como material de apoio, também são significativos os trabalhos da pesquisadora portuguesa Cláudia Madeira, autora da tese de doutorado *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007), cuja parte desse trabalho resultou no livro *Hibridismo – Do mito ao paradigma invasor?* (2010).

Como conceito social, Canclini (2001a, p. 14, tradução nossa)³⁰ definiu hibridação, primeiramente, como: “processos socioculturais em que estruturas sociais ou práticas

³⁰ Texto original: “Procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

discretas, que existam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Para Canclini (1997a, p. 111), a noção de hibridação tem uma maior capacidade de abarcar diversas misturas interculturais, enquanto o termo *mestiçagem* restringe-se a questões raciais; e o outro sinônimo, *sincretismo*, limita-se a misturas religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. Na busca por um conceito como recurso para explicar tanto as misturas “clássicas” quanto os entrelaçamentos entre o tradicional e o moderno, e entre o culto, o popular e o massivo, Canclini viu em *hibridação* a palavra mais versátil para dar conta de todas as classes de fusão multicultural que se entrelaçam e se fortalecem entre si. No entanto, o autor alerta que o objeto de estudo do seu interesse não é a hibridez, mas sim os processos de hibridação (2001a, p. 17).

Em sua tese de doutoramento, Madeira (2007) reconhece que o termo não remete a uma significação única. Pelo contrário, segundo a autora, a palavra tem uma longa história de significações. Desse modo, numa perspectiva geral e multidisciplinar, Madeira explica a definição de hibridismo:

qualquer que seja a entrada de que se parta no dicionário, e as entradas para o termo são diversas, a definição sobre o híbrido designa sempre um objecto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas. Por mais fluída que a coisa híbrida seja, ela tem pois subjacente uma estrutura onde se sobrepõem dois núcleos complementares: um núcleo fixo, que traduz a coisa e o seu processo de hibridação; um núcleo variável, que reporta ao seu tipo. É na junção destes dois núcleos que a coisa híbrida ganha a sua especificidade. Podem ser raças diferentes, culturas diferentes, animais diferentes, plantas diferentes, palavras diferentes, arquitecturas diferentes, entre incontáveis hipóteses. (MADEIRA, 2007, p. 32).

Dessa maneira, o hibridismo ou a hibridação é um fenômeno estudado tanto no campo mitológico-religioso como no científico. Várias disciplinas, como a Biologia, a Antropologia Cultural, a Filosofia, a História e a Arte têm se apropriado do termo. Não sabemos precisar o início do uso da palavra.

Na apropriação disciplinar do termo pelos Estudos Culturais, pesquisadores chamam a atenção para a importância de repensar o significado dessa característica da sociedade e têm usado o conceito de hibridismo ou hibridação para refletir sobre processos culturais. Em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini (2001a) ocupa-se em analisar como os estudos sobre hibridação contribuíram para modificar as discussões acerca de conceitos que formam o dicionário dos Estudos Culturais, como “identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalidade e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição/modernidade, norte/sul; local/global” (2001a, p. 13).

Canclini (2001a) entende que os antecedentes dos híbridos surgem dos primeiros intercâmbios entre as sociedades. Há vestígios de que um dos termos sinônimos de hibridação, a mestiçagem, teria sido mencionado pelo historiador, escritor e oficial romano Plínio, o Velho, no primeiro século depois de Cristo, para designar os imigrantes que chegavam a Roma naquela época. “Já a palavra hibridismo, especificamente, começou a ser usada para explicar o que aconteceu desde que a Europa se expandiu até a América” (BERNAND, 1993; GRUZINSKI, 1999 apud CANCLINI, 2001a, p. 13, tradução nossa)³¹.

Uma questão-chave da relação entre biologia, ciências sociais e suas respectivas pesquisas sobre o hibridismo diz respeito basicamente às teorias que criticavam as misturas de raças – como o Darwinismo Social – e a sua ligação com problemas éticos considerados graves oriundos da eugenia, do preconceito racial e do fascismo, isso porque havia uma crença, oriunda do século XIX, de que o hibridismo prejudicaria o desenvolvimento social. A partir daí, em contraposição a prolongamentos daquele pensamento, sociólogos, historiadores e filósofos vêm se empenhando em problematizar os prejuízos das várias formas de discriminações que têm por base qualificar, desqualificar ou separar pessoas em virtude das suas origens racial e/ou cultural.

Dez anos após publicar a primeira edição de *Culturas Híbridas* (1987), Canclini (1997a, p. 109) aponta para a importância de revisar algumas ideias apresentadas naquele texto como a legitimidade epistemológica e a fecundidade metodológica da noção de culturas híbridas. Como defende o autor, “os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações têm posto em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (2001a, p. 16, tradução nossa)³². Nas relações interculturais, investigar sobre os processos de hibridação pode ser útil para compreendermos as possibilidades de apropriações entre os grupos e as “assimetrias de poder e prestígio” (2001a, p. 19). Nesse sentido, é importante frisar: para Canclini, “a hibridação, como processo de interseção e de transações, é o que torna possível a multiculturalidade evitar o que tem de segregação e poder converter-se em interculturalidade” (2001a, p. 20, tradução nossa).³³

Com tantas possibilidades de análise dos *processos de hibridação* nas coproduções cinematográficas internacionais, assim como nas políticas públicas culturais convergentes da

³¹ Bernand, Carmen. *Alterités et métissages hispano-américains*, en Christian Descamps (dir.). **Amériques Latines: une alterité**, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1993. Gruzinski, Serge. **La pensée métisse**. Paris, Fayard, 1999.

³² Texto original: “Los pocos fragmentos escritos de una historia de las hibridaciones han puesto en evidencia la productividad y el poder innovador de muchas mezclas interculturales”.

³³ Texto original: “La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad”.

Argentina e do Brasil, cabe a nós escolher alguns deles e aprofundá-los, tarefa que será desenvolvida nos Capítulos 3 e 4 desta pesquisa.

1.5.1 Cinema multicultural, intercultural e transnacional

Maria Antonieta Pereira (2000) - em *Narrativas do Cone Sul*, artigo publicado no livro *Trocas Culturais na América Latina* - analisa contos literários que problematizam questões identitárias, com textos que refletem sobre as categorias nacional/estrangeiro. A autora conta que quando o escritor argentino Ricardo Piglia esteve em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, para o lançamento do livro *Dinheiro Queimado*, ela perguntou por que tanto nessa sua obra como no conto *A trama celeste*, do também argentino Adolfo Bioy Casares, os bandidos sempre procuram fugir para o Brasil. Segundo Maria Antonieta, Piglia riu como se fosse uma piada e respondeu:

Porque há outra língua, não? Porque o país está na fronteira conosco, mas tem outra língua. E dá a sensação de ser outro mundo, outra cultura. Não é a mesma coisa que ir pro Uruguai, para a Bolívia ou para o Peru. A outra língua é muito atraente como um universo de diferença pura, mesmo sendo uma língua próxima como é o português. E há outra coisa que me parece importante, no Brasil, que é a presença da cultura afro, da cultura negra, que também o converte na imagem do diferente para o Rio da Prata. É como uma viagem no tempo, uma viagem a um território místico, de aventuras, com um imaginário múltiplo. (PIGLIA, 1999 apud PEREIRA, 2000, p. 208-209)³⁴

Não sabemos identificar, em obras literárias e cinematográficas brasileiras, se o movimento contrário é recorrente, ou seja, se é comum personagens que representam bandidos brasileiros fugirem para a Argentina. No entanto, o que nos cabe, nesse momento, é sublinhar que esse tipo de comportamento dos autores reforça que o Brasil pode ser percebido como o mais diferente entre os países sul-americanos, devido ao idioma falado na maior comunidade lusófona do mundo, afinal, o Brasil é o único no continente onde a língua materna é o Português, enquanto os vizinhos têm o espanhol como língua principal. De acordo com as análises de Pereira, na literatura de língua hispânica da região, o Brasil é percebido como o mais estrangeiro dos países do Cone Sul; por outro lado, “do ponto de vista brasileiro todas as nações latino-americanas são, linguística e culturalmente, diferentes dele”. (PEREIRA, 2000, p. 210)

³⁴ PIGLIA, Ricardo. Entrevista com Ricardo Piglia. In: PEREIRA, Maria Antonieta, SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Palavras ao sul** - seis escritores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: Autêntica/FALE, 1999. p. 63.

Essas considerações são úteis para reforçarmos que a multiculturalidade por vezes vem imbuída de fortes demarcações geográficas mesmo entre países tão próximos e herdeiros de culturas semelhantes. Como citamos anteriormente, Néstor Garcia Canclini (2001a, p. 20) defende a subtração do teor segregacionista da multiculturalidade para, então, transformá-lo em interculturalidade. Desse modo, é importante notar uma diferença chave no conceito de multiculturalidade. Segundo Canclini (1997a), na Latinoamérica, o termo está associado ao pluralismo e à heterogeneidade cultural. Já nos EUA, “multiculturalismo significa separatismo” (HUGHES, 1993; TAYLOR, 1994; WALZER, 1995 apud CANCLINI, 1997a, p. 117)³⁵.

Alguns autores também observam outras formas de perceber o multiculturalismo. Peter McLaren, canadense radicado nos Estados Unidos, mapeia as correntes multiculturais. Em um dos seus estudos, o autor detecta três vertentes de multiculturalismo: uma conservadora, outra liberal e outra liberal de esquerda (MCLAREN, 1994,³⁶ apud CANCLINI, 1997, p. 117). Em estudos posteriores, McLaren (2000) chegou a cinco categorias mais diluídas, que podem se misturar entre si: 1) Conservador ou monocultural; 2) Liberal; 3) Pluralista; 4) Essencialista de esquerda; e 5) Crítico ou Intercultural. Essa última vertente do multiculturalismo é a que mais dialoga com o nosso trabalho, pois refere-se àquela que valoriza as diferenças, reconhece e promove encontros entre os grupos, entre as diferenças, para que as pessoas possam enxergar um as outras a partir de vários pontos, e para entender também como se dão os diferentes posicionamentos de cada grupo. Essa forma de conceituar o multiculturalismo é uma crítica aos sistemas de pensamento que, centrados nos países cultural, econômica e politicamente dominantes, relegam as teorias, as artes e as culturas dos outros países a papéis marginais ou exotizados, deslegitimizando, reduzindo e desvalorizando as diferenças.

Observando cada vez mais intercâmbios econômicos, comunicacionais e turísticos nas sociedades, Canclini (1997b, n.p, tradução nossa)³⁷ diz que é necessário construir um saber válido interculturalmente, entendendo a interdisciplinaridade como o caminho mais adequado. O autor também defende que é preciso desenvolver “políticas cidadãs que se

³⁵ HUGHES, R. *Culture of Complaint*. The Fraying of America, 1993; TAYLOR, Ch. *The Politics of Recognition*, In: GOLDBERG, D. T. (ed.). *Multiculturalism: A critical reader*, 1994; WALZER, M. *Individus et communautés: les deux pluralismes*, en Esprit, junho, 1995.

³⁶ McLaren, Peter. White Terror and Oppositional Agency: Toward a Critical Multiculturalism. In: David Theo Goldberg (ed.). **Multiculturalism: a Critical Reader**, Cambridge, Blackwell, 1994.

³⁷ “Precisamos desarrollar políticas ciudadanas que se basen en una ética transcultural, sostenida por un saber que combine el reconocimiento de diferentes estilos sociales con reglas racionales de convivencia multiétnica y supranacional”. (CANCLINI, 1997b, n.p, texto original).

baseiem em uma ética transcultural, sustentadas por um saber que combine o reconhecimento de diferentes estilos sociais com regras racionais de convivência multiétnica e supranacional”. Para Canclini (1997a), o intercâmbio transcultural é uma das condições da criatividade e do pensamento crítico em uma sociedade globalizada. Desse modo, as análises fundamentadas nos hibridismos, interculturalidades e transnacionalidades desempenham um papel promissor de transpor barreiras das segregações e imposições intelectuais e artísticas descontextualizadas das condições locais e globais na contemporaneidade.

Com essas introduções, partimos para o artigo intitulado *O cinema intercultural na era da globalização*, de Hudson Moura³⁸ (2010). Indo além dos intercâmbios econômicos, comunicacionais e turísticos, o autor defende, recorrendo a Said³⁹ (apud MOURA, 2010), que estamos cada vez mais em um mundo de refugiados, de dispersões, de imigrações, de deslocamentos e de movimentações pelo mundo, o que vem impondo novas geografias e linguagens às culturas e antigas nações. E uma indagação nos é colocada: “como aproximar o cinema às novas realidades e subjetividades dessas novas fronteiras?”. (MOURA, 2010, p. 43). Em outras palavras: nesse contexto de deslocamentos humanos e interculturalidade, como tornar o cinema mais próximo dessas novas geografias, novos pontos de vista e novas realidades ao redor do mundo?

Moura (2010) traz à tona uma tendência de aproximação: o deslocamento e a interculturalidade como temáticas do cinema. Nas análises dos filmes, Hudson Moura observou que há nomeadamente duas linhas de pesquisas: uma mais atenta a conceitos como “nacionalismo, identidade, multiculturalismo e a temas como etnia, raça, numa aproximação sociológica e antropológica em detrimento de outras áreas como a estética e a filosofia” (MOURA, 2010, p. 44). É essa abordagem a que mais se aproxima da nossa pesquisa. A segunda linha de investigações - de fundamentos filosóficos, estéticos, semióticos e literários - é a mais comum no campo da teoria francesa e concentra-se “na questão da alteridade do indivíduo e suas subjetividades”. (MOURA, 2010, p. 44).

Vale notar também a diferença entre o cinema intercultural e o cinema de outras denominações similares, como multicultural, pluralista, mestiço, pós-colonial, híbrido e de minorias. Segundo Hudson Moura (2010), o cinema que carrega o sufixo “inter” está geralmente, mas nem sempre, associado ao tema das imigrações (p. 45) e também significa

³⁸ Hudson Moura é professor e pesquisador associado da PUC-SP. É PhD em Cinema e Literatura pela Universidade de Montreal, com estágio pós-doutoral em Cinema Intercultural na Escola de Artes Contemporâneas *Simon Fraser University*, em Vancouver, Canadá.

³⁹ SAID, Edward. Reflections on exile. In: _____. Reflections on exile and other essays. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. 173-186.

uma tensão “‘entre’ duas ou mais culturas” (p. 48-49). Por isso, é possível uma demarcação das diferenças entre essas culturas, diferentemente de um contato que gera uma mistura homogênea, característica do hibridismo. A novidade do cinema intercultural é que “não é mais um olhar ‘forasteiro’ que observa uma realidade exótica, mas sim um olhar estrangeiro, vindo do interior mesmo dos cinemas nacionais” (MOURA, 2010, p. 46).

Desse modo, tal cinema emergente ganha força por expor o potencial de uma maior profundidade nos seus roteiros, distanciando-se das comuns linguagens carregadas de clichês e das “imagens convencionais eurocêntricas do Outro, do estrangeiro, da cultura e das novas práticas sociais dos imigrantes” (MOURA, 2010, p. 46). Nesse sentido, além de se tornar um porta-voz dessa comunidade e um espaço de experimentação artística, o cinema intercultural ganha maior relevância na medida que se apresenta como uma alternativa contestatória em relação à estética dominante. (MOURA, 2010)

De acordo com a literatura pesquisada, podemos destacar que essas categorizações, por sua dificuldade de conceituação, não têm uma explicação definitiva. Com o sufixo “inter” de intercultural, de um cinema entre culturas, e da palavra “internacional”, que integra o nosso objeto de estudo e indica um cinema entre nações, a opção pelo termo intercultural em detrimento dos outros, pareceu-nos inevitável. Com os devidos cuidados e aberturas, o olhar pelo intercultural predomina no tipo de análise dos filmes que adotamos na nossa pesquisa. Como defende Moura, o cinema intercultural é “fundamentalmente concebido a partir do relacional, colocando a cultura do Outro à prova e como passível de troca (2010, p. 50).

No caso dos filmes realizados em coprodução internacional, muitas vezes o “inter” também significa uma tensão entre roteiro e espectadores. Há adjacente um “inter” nas diferentes significações entre o público de um país e do outro. Nesse sentido, os diretores estão em constante diálogo antecipado com os seus possíveis espectadores. Como tornar o filme entendível para ambos os públicos? Como dar significado a um conflito, uma palavra, uma anedota, uma piada ou uma reação do personagem para públicos de culturas, por vezes, tão distintas? Portanto, na prática, os diretores têm aprendido a consultar cada vez mais os seus coprodutores internacionais, resultando em cortes, trocas de palavras ou novos direcionamentos das ações dos personagens, a fim de que o filme, mesmo tratando de temas locais, consiga agradar a públicos de outros países e tornar-se, de fato, uma obra de caráter internacional. É justamente esse potencial de ampliar o leque de espectadores um dos pilares dos preâmbulos motivadores dos incentivos públicos às coproduções cinematográficas internacionais.

Outro conceito frutífero para debatermos sobre as coproduções internacionais é o de cinema transnacional. Embora carregue muitas semelhanças com as outras categorias dos sufixos “multi” e “inter”, o cinema transnacional caracteriza-se, peculiarmente, por concentrar profissionais de diferentes nacionalidades na realização de uma obra cinematográfica.

Vicente Rodriguez Ortega⁴⁰, no seu artigo *Identificando o conceito de cinema transnacional* (2010), introduz o tema, dando o exemplo de uma empresa alemã, a BMW, que convidou cineastas talentosos de vários países para dirigirem uma série de curtas-metragens, em uma campanha de *marketing*, com um olhar diferenciado para cada modelo de carro a ser divulgado nos filmes, com visualização na internet em todo o mundo. No texto, Ortega lança mão de um interessante aspecto: cinemas transnacionais com matriz em *Hollywood* cada vez mais cooptam talentos das indústrias de cinema nacionais menos poderosas (2010, p. 87), atraindo profissionais de destaque de todo o mundo para produzirem filmes de sucesso multinacional, “como estratégia para enfraquecer outros ‘cinemas nacionais’ ” (p. 85) e “em uma tentativa de capturar a maior fatia do mercado possível” (p. 85). Segundo Ortega, nesses filmes,

Hollywood [...] também incorpora a estética de outras tradições cinemáticas – incluindo aquelas do cinema de arte, de filmes experimentais e de outras indústrias comerciais nacionais [...]. Em outras palavras, Hollywood funciona como um processo de “diferenciação planejada”, atingindo com cada filme não somente o mercado doméstico, mas também o global, e determinados grupos étnicos, etários ou nacionais. (ORTEGA, 2010, p. 85)

Por outro lado, segundo Ortega (2010), isso não significa negar que, nas narrativas desses filmes de caráter transnacional de Hollywood uma série de interesses patrióticos da identidade nacional dos Estados Unidos da América não seja privilegiada. Nesse contexto, para o autor, a defesa do conceito de cinema nacional contra o domínio de Hollywood negligencia os ricos processos de “troca cinematográfica, transnacional, que vem ocorrendo hoje em paralelo com a dominação de Hollywood sobre o mercado cinematográfico global” (ORTEGA, 2010, p. 86). Desse modo, segundo o autor, não se deve ignorar o caráter multicultural das inúmeras obras audiovisuais disponíveis que acabam por influenciar novos diretores em Hollywood e por “contrarrepresentar os modelos dominantes em funcionamento nos mercados globais de filmes” (p. 87).

⁴⁰ Vicente Rodriguez Ortega é doutor em Estudos de Cinema pela *New York University*. Professor da *Universidad Carlos III de Madrid*. Publicou artigos em revistas tais como: *Studies in European Cinema*, *Transnational Cinemas* e *Film International*. É autor do livro *La ciudad global en el cine contemporáneo: una perspectiva transnacional*. Santander: Shangrila, 2012.

Sendo assim, é interessante notar: em virtude de pesquisas de mercado que diagnosticam novos públicos-alvos e orientam-se pela fragmentação da audiência e por novas formas de distribuição globais (MALTBY, 1998 apud ORTEGA, 2010)⁴¹, a indústria de Hollywood se apropria de fórmulas de cinemas nacionais e coopta talentos de outros países; ao mesmo tempo, o processo inverso também deve ser observado: indústrias nacionais também se apropriam das narrativas e fórmulas de sucesso de Hollywood como meio de garantirem público e manterem-se no mercado cinematográfico, ou seja, usando do próprio cinema de Hollywood para competir com Hollywood (ORTEGA, 2010), tendo como exemplo mais nítido o cinema popular de Bollywood que emergiu fazendo adaptações de roteiros de sucessos americanos.

Dessa maneira, para Ortega, na abordagem transnacional ao cinema, deve-se levar em consideração o reconhecimento dos vários modos ideológicos dessas interações, rejeitando “estruturas antagonistas infrutíferas – tais como, ‘Hollywood versus outros cinemas nacionais’ ” (ORTEGA, 2010, p. 89). Expor esse ponto de vista é fulcral para adentrarmos nas práticas de coproduções tanto do Brasil como da Argentina, especialmente atentando para o fato de que coprodutores independentes oriundos dos Estados Unidos também têm sido parceiros de coproduções desses dois países pesquisados, embora essa parceria não seja o foco da nossa discussão. Uma vez que, por um lado há ainda uma inegável concentração de poder exercida pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos, por outro, assistimos a alguns movimentos que questionam essa hegemonia, por exemplo: a impressionante indústria cinematográfica da Índia, onde Bollywood está inserida; as produções da China; o mercado informal de Nollywood; como também o cinema emergente de outros países; e as próprias coproduções com a participação de produtores independentes dos Estados Unidos.

Após esse breve esboço sobre o cinema transnacional, bem como a sua relação com o modo de funcionamento do cinema de Hollywood contemporâneo no contexto da multiculturalidade, destacamos outro elemento explicativo para justificar o potencial de contribuição cultural dos filmes realizados em coprodução internacional: a ideia de cinema com sotaque. Hamid Naficy (2010), que é iraniano e professor de Comunicação do Departamento de Rádio, Televisão e Cinema de *Northwestern University*, Estados Unidos, no artigo *Situando o cinema com sotaque*, introduz:

⁴¹MALTBY, Richard. ‘Nobody knows everything’: Post-classical historiographies and consolidated entertainment. In: Neale, Stephen; Smith, Murray (Eds.). **Contemporary Hollywood Cinema**. London; New York: Routledge, 1998. p. 23

Os diretores da diáspora e do exílio discutidos neste artigo são personagens “locais, porém universais”, que trabalham no interstício das formações sociais e práticas cinematográficas. A maioria deles é oriunda dos países de Terceiro Mundo e pós-coloniais (ou do hemisfério sul) e, desde a década de 1960, tem migrado para centros cosmopolitas onde vivem sob tensão e dissenso com seu país de origem e com o país onde atualmente vivem. De um modo geral, eles trabalham de forma independente, fora do sistema de estúdio ou das indústrias cinematográficas dominantes, utilizando-se de modos de produção intersticiais e coletivos que criticam tais empresas. (NAFICY, 2010, p. 137)

Por que o cinema com sotaque é interessante para discutirmos as coproduções internacionais? Primordialmente porque Naficy (2010) nos ajudou a perceber o quanto o ambiente que envolve as coproduções internacionais é propício para gerar novos diretores de sotaque. Nos termos desse autor, diretores de sotaque são os cineastas que foram morar e fazer filmes no Ocidente, desde o fim da década de 1950, que passaram a se deslocar das margens para o centro. São diretores que “mudam não apenas de um país para outro, mas também de um tipo de filme para outro, de acordo com a trajetória de suas viagens identitárias e de suas comunidades de origem” (p. 139). Na medida da atmosfera dos intercâmbios cinematográficos, podemos apreender que cineastas dos países em desenvolvimento passam a viver em ponte aérea ou se mudam permanentemente para os países centrais da indústria cinematográfica, transferem as sedes das suas produtoras para outro país, abrem filiais e/ou são contratados por empresas estrangeiras.

Para além disso, a partir das ideias de Naficy (2010), passamos a visualizar outra marca das coproduções internacionais: trata-se de um cinema hifenizado. Cada vez mais percebemos aumentar a capacidade de hífen compondo a identidade multicultural dos longas-metragens transnacionais, que envolvem, geralmente, de dois até mais de cinco países. No entanto, nas coproduções entre Brasil e Argentina, lançadas no período de 2009 a 2015, identificamos até três nacionalidades nas obras, sendo os terceiros países parceiros: Espanha (com 2 filmes), Chile (2), França (2) e Portugal (1); timbrando os filmes em brasileiro-argentino-espanhóis, brasileiro-argentino-chilenos, brasileiro-argentino-franceses, brasileiro-argentino-portugueses, entre outras combinações.

Para citarmos um caso de destaque em número de países envolvidos, podemos lembrar de um filme do dinamarquês Lars von Trier. Trata-se de *Dançando no Escuro* (2000), filme que conta a história de uma imigrante tcheca, mãe solteira sonhadora e humilde, com problemas na visão, que segue para os Estados Unidos com o seu pequeno filho em busca de uma vida melhor. O drama musical é coproduzido com uma quantidade de parceiros de impressionar, oficialmente com treze países, a saber: Espanha, Argentina, Dinamarca,

Alemanha, Holanda, Itália, Estados Unidos, Inglaterra, França, Suécia, Finlândia, Islândia e Noruega (CARMELO, 2015, p. 6).

Como os “casamentos” não são aleatórios, quais as implicações dos hífen? Metaforicamente, no nosso estudo, cada hífen pode significar as forças que estão por trás de cada produção, para além dos interesses narrativos e artísticos na realização dos filmes. Como o conjunto de leis e mecanismos que formam as políticas culturais podem hifenizar em direção a certo país ou a certa região geográfica? Uma resposta não tão simples de responder, mas, a partir dos hífen, podemos perceber, por exemplo, tanto as ausências como também as presenças mais comuns nas políticas culturais pesquisadas.

Daí surgiu também o questionamento sobre quais as idiossincrasias poderíamos observar presentes nos filmes brasileiro-argentinos. Haveria já alguma sinalização de uma marca própria de um cinema brasileiro-argentino, que ultrapassasse os interesses econômicos ou os incentivos oferecidos pelos mecanismos públicos de apoio às coproduções entre os dois países? Em outras palavras: os filmes brasileiro-argentinos poderiam formar uma categoria particular de cinema? Se sim, no contexto contemporâneo, com quais intenções? Com o objetivo de problematizar tais interrogações, retomaremos ao tema com mais detalhes no Capítulo 4, dedicado a discutir a relação cinematográfica entre Brasil e Argentina através de seus filmes.

Cabe salientar a que Naficy (2010) estava diretamente se referindo quando nos surgiu a ideia de hifenização apresentada nos parágrafos anteriores, pois se trata de uma fragmentação da ideia fundamental defendida por ele. Hamid Naficy argumentava que alguns dos problemas-chave do cinema étnico e de identidade estão codificados no que denominou de “política dos hifenizados” (p. 147). Termos hifenizados seriam, por um lado, uma forma eufemística de fazer referência a “nomes de grupos como negro, chicano/a, oriental ou pessoas de cor”, que “têm sido gradualmente substituídos por nomes como afro-americano, latino-americano e asiático-americano” (p. 147-148). Para Naficy, por um lado, “a adoção do hífen no cinema de identidade é vista como um marcador de resistência ao poder homogeneizador da ideologia da miscigenação” (p. 148). Por outro ângulo, o uso do hífen pode apresentar conotações negativas, como significar que os grupos hifenizados nunca serão como os verdadeiros cidadãos de um determinado país. Nesse sentido, cabe lembrar, que as reproduções do fascismo e do eugenismo são concepções puristas de superioridade de genes, raças e grupos humanos, amplamente contestadas e repudiadas em várias disciplinas das Ciências Sociais e Humanas.

Segundo Naficy,

Considerando um signo de identidade hibridizada, múltipla ou identidade construída, o hífen pode se tornar libertário, porque pode ser representado e significado. Cada hífen é, na realidade, um conjunto de hífen, que consiste em vários outros hífen que fazem interseção e se sobrepõem e que, por sua vez, explicitam conexões inter e intraétnicas e nacionais. Essa fragmentação e multiplicação podem operar contra o essencialismo, o nacionalismo e o dualismo. (NAFICY, 2010, p. 149)

A esse modo, ao sublinhar a “política de hifenização” citada por Naficy (2010, p. 147), ao mesmo tempo que merece cuidado, optamos por nos arriscar em tal abordagem a fim de nos ajudar a refletir sobre o perigo de defender, em tempos de processos de globalização e hibridações, marcações no cinema, como cinema nacional ou cinema de determinada binacionalidade.

Nesse contexto dos processos de globalização, interculturalidade e transnacionalidade no cinema, são cada vez mais problemáticas as tentativas de encontrar um conceito para “filme nacional”. Na mesma linha de pensamento, defender um conceito para cinema brasileiro-argentino também parece problemático. Por outro lado, são improcrastináveis os movimentos para mapear os filmes frutos de coproduções internacionais, propor tipologias do termo coprodução cinematográfica internacional e problematizar as idiosincrasias desse modo em expansão de fazer cinema no mundo; diga-se, cinema no mundo tanto ocidental quanto oriental, outra divisão cada vez mais fragilizada com os processos de hibridação cultural.

1.6 Da Economia Política à Economia Política do Cinema

*Avanzaremos, si lo hacemos, pensando en un proyecto de progreso y partiendo de la realidad presente, no de la imaginada, alimentando la función crítica – rol esencial – y apuntando las aportaciones en positivo que vayan en aquella dirección y sin perder los referentes sociales. La nueva generación puede traer este tipo de investigación*⁴²

Ramón Zallo⁴³

⁴² ZALLO, Ramón. Retos actuales de la economía crítica de la comunicación y la cultura. In: ALBORNOZ, Luis A. (Comp.). Poder, Medios, Cultura: una mirada crítica desde La economía política de la comunicación. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 17- 60.

⁴³ Ramón Zallo é professor catedrático de Comunicação Audiovisual na Universidade do País Vasco, é presidente da secção da Espanha da União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC).

1.6.1 A Economia Política

O sociólogo canadense Vincent Mosco⁴⁴ (2006), que tem uma reconhecida contribuição acadêmica para o entendimento das decisões políticas sobre a economia da comunicação, examina várias definições para economia política e sugere uma definição própria. Para ele, o conceito de economia política na sua abordagem crítica, em um sentido estrito, é “o estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que mutuamente constituem a produção, distribuição e consumo de recursos, incluídos os recursos de comunicação”. (MOSCO, 2006, p. 59, tradução nossa)⁴⁵.

De acordo com Mosco (2006, p. 59), a matriz crítica da economia política também pode ser conceituada pelo seu conjunto de características. Mosco mapeou quatro fundamentos que interligam a economia política, que são compromissos desse tipo de investigação, a saber: a história, o compromisso de entender a mudança social e a transformação histórica; o interesse por examinar a totalidade das relações sociais (MOSCO, 2006); o compromisso com a filosofia moral; e a práxis, que implica na crítica à dissociação entre a esfera da investigação e a da transformação social (MOSCO, 2006).

Desse modo, para a economia política, os pilares da justiça social e do bem comum são priorizados em detrimento da competência de gerar riqueza material, por exemplo. Para isso, segundo Janet Wasko (2004), a economia política baseia-se em várias disciplinas, especificamente a história, “uma vez que a análise histórica é obrigatória” (p. 224); a economia; a sociologia; e a ciência política (WASKO, 2004), bem como a geografia, sobretudo nas análises em torno do conceito de espacialização (MOSCO, 2009) e do processo de globalização da comunicação.

A economia política também se caracteriza por abarcar muitas escolas de pensamento (MOSCO, 2006), aglutinando filiações não só de esquerda, como a economia política marxista e a economia política neomarxiana (MOSCO, 2009), mas também contando com variações de centro e centro-direita, como as correntes da economia política neoconservadora e a economia política institucional (MOSCO, 2006). Outras escolas nascem

⁴⁴ Vincent Mosco atua nas seguintes áreas de investigação: Sociologia da Comunicação e Tecnologia da Informação; Economia Política da Comunicação Social; Sociologia do Conhecimento dos Trabalhadores; e Políticas de Comunicação. Mosco é autor de vários livros sobre comunicação, tecnologia e sociedade, entre eles, e o que ganha destaque nessa pesquisa, o livro *The Political Economy of Communication* (1996), um clássico da área, em que mapeia as definições e os fundamentos sobre a Economia Política da Comunicação.

⁴⁵ En un sentido estricto, economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación (o texto foi traduzido do inglês para o espanhol por María Trinidad García Leiva).

também a partir de movimentos sociais, a exemplo da Economia Política Feminista e a Economia Política Meioambiental (MOSCO, 2006, p. 62).

Já Herscovici, Bolaño e Mastrini (2000, p. 7)⁴⁶ identificaram cinco matrizes teóricas para a realização de análises econômicas das atividades ligadas ao campo da informação, da comunicação e da cultura, a saber: 1) Neoclássica; 2) baseada no conceito neo-schumpeteriano de trajetória tecnológica; 3) Teorias de crescimento endógeno; 4) Abordagens positivistas; 5) Abordagens críticas. Vale lembrar que esses autores são filiados a uma matriz teórica de abordagem crítica, a mesma adotada nesta pesquisa.

Quanto à especificidade da nomenclatura da escola de pensamento Economia Política da Comunicação, Mosco - ao revisitar dez anos depois o seu livro *The Political Economy of Communication* (1996) - fez um movimento em direção à cultura, chegando a propor uma Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC). (ROCHA; SILVA, 2016, p. 30).

Ramon Zallo (2011) prefere chamar este campo de investigação de “economia crítica da cultura e da comunicação” (p. 17, tradução nossa). Ao fazer um panorama das principais vertentes clássicas dos analistas do poder, meios de comunicação e cultura, Zallo aponta, após reconhecer as contribuições dos modelos anteriores, para a necessidade de uma quinta vertente capaz de comportar a complexidade social: que seja mais fino e permita entender a complexa relação dos meios com a sociedade e o poder na contemporaneidade. “A sociologia crítica dos primeiros estudos culturais (Raymond Williams, Stuart Hall, E. P. Thompson...) ou de Pierre Bourdieu marcava um interessante caminho para desfazer esse déficit” (ZALLO, 2011, p.19, tradução nossa), conclui.

Alain Herscovici⁴⁷, membro fundador da *Unión Latina de Economía Política de la Comunicación, Información y Cultura* (ULEPICC), escreveu um artigo intitulado *Economía Política da Comunicação e da Cultura: uma apresentação* (2000), texto assinado em parceria com os professores César Bolaño e Guilherme Mastrini. A título de curiosidade acerca das diferentes nomenclaturas da disciplina, exemplificamos que Herscovici publica, três anos depois *A Economia Política da Informação, da Cultura e da Comunicação: questões metodológicas e epistemológicas. Uma apresentação geral* (2003). Dessa vez, com ênfase dada também à questão da economia política da informação.

⁴⁶ Texto disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/25/Cesar_Bolano2.pdf>. Acesso em: 04 out. 2016.

⁴⁷ Alain Herscovici é doutor em Economia pelas Universidades de Paris I Panthéon-Sorbonne e de Amiens, professor titular do Departamento da Economia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenador do Grupo de Estudo em Macroeconomia (GREM) do Departamento de Economia da UFES.

Conforme podemos compreender, a Economia Política da Comunicação (EPC), a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), a Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, bem como a Economia Política do Cinema são algumas variações específicas da matriz teórica crítica. Tal destaque acerca das diferentes nomenclaturas da disciplina, nesse momento, tem o objetivo meramente metodológico, a fim de justificar as diversas formas de grafia ao longo do texto desta pesquisa de doutorado. De qualquer forma, cabe sublinhar que nos identificamos mais precisamente, por motivos óbvios, com a linha específica da Economia Política do Cinema. No entanto, por razão de fidelidade aos tratamentos dados aos autores dos textos pesquisados, não foi possível eleger para esta pesquisa um único termo para uma possível padronização textual.

De modo geral, a ênfase da EPCC é o estudo das relações político-econômicas da comunicação e da cultura. Uma das questões-chave é que a “cultura, a informação e a comunicação social representam bens que pertencem, em princípio, à totalidade da coletividade” (HERSCOVICI; BOLAÑO; MASTRINI, 2000, p. 10). E, assim como na abordagem da EPCC, no âmbito de uma visão crítica, este trabalho privilegia as lógicas sociais da cultura, articuladas com os interesses da interculturalidade.

Chamando a atenção para a dicotomia, por um lado, do impacto da globalização da cultura e das comunicações, e por outro, das políticas culturais territorializadas e elaboradas predominantemente no contexto nacional ou estatal, o pesquisador britânico Philip Schlesinger (2011) afirma que isso acaba se tornando um problema também para a investigação científica. Nesse sentido, defende que a comparação de políticas públicas entre Estados e entre nações possa resultar em uma contribuição interessante: “sempre e quando não se elimine a especificidade estatal ou nacional” (SCHLESINGER, 2011, p. 97, tradução nossa), ou seja, para ele, a busca por elementos comparáveis não deve minimizar as particularidades de cada contexto político e cultural.

A importância desse paradigma se dá especialmente porque, segundo Mosco (2006) as indústrias que formam os meios massivos e as tecnologias de comunicação são forças cruciais na economia atual. E acrescentamos: a mídia está fortemente relacionada também com as movimentações políticas locais, nacionais e internacionais. Embora haja uma diluição das formas de se informar sobre os acontecimentos públicos (através do grande número de fontes e informações circulando principalmente através da internet, das redes sociais e da convergência tecnológica), a relativização do poder de manipulação dos grandes veículos de comunicação tradicionais ainda é bastante questionável.

1.6.2 O surgimento da Economia Política da Comunicação (EPC)

Segundo Mosco (2009, p. 82, tradução nossa)⁴⁸, “a base para uma economia política de comunicação foi estabelecida a partir dos anos imediatamente após a Segunda Guerra Mundial até cerca de 1980”. Conforme levantamos na dissertação de mestrado *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)* (ROCHA, 2012), a EPC surge fundamentada no marxismo enquanto crítico àquela economia política traçada por Adam Smith, David Ricardo, Thomas Malthus e Stuart Mill, autores que entendiam a economia em uma perspectiva ortodoxa dominante: “que reduz o trabalho a ser somente um fator de produção entre vários, o qual, junto com a terra e o capital é somente valorizado por sua produtividade ou capacidade de aumentar o valor de mercado de um produto final.” (MARSHALL, 1961; JEVONS, 1965 apud MOSCO, 2006, p. 61)⁴⁹.

De acordo com Herscovici (2003, p. 6), a EPC também nasce a partir das “falhas” e limitações que as diferentes Ciências apresentavam ao analisar as atividades ligadas à comunicação, à cultura e à informação. Na Economia Política clássica, as atividades artísticas também eram excluídas das investigações; e para os economistas de cunho liberal, de modo geral, a informação é considerada um bem qualquer, o que é outro problema na perspectiva crítica (HERSCOVICI, 2003).

No esforço de delinear como se deu a fundação da economia política da comunicação, Mosco (2009) afirma que existem muitos pontos de partida potenciais e cita, como exemplo, Dan Schiller (1999b apud MOSCO, 2009, p. 82, tradução nossa)⁵⁰, “que escreveu sobre o trabalho de Robert A. Brady (1901-63)”, como um dos primeiros a defender a democracia nos meios de comunicação. No entanto, o canadense Dallas Smythe e o alemão naturalizado norte-americano Herbert Marcuse foram os autores “que indiscutivelmente exerceram a mais significativa influência no campo”. (MOSCO, 2009, p. 82, tradução nossa).⁵¹

Segundo Janet Wasko (2004, p. 223), nas décadas de 1940 e 1950, nos estudos da área de comunicação, pouca atenção se dava ao aspecto econômico da distribuição, produção e consumo da mídia. De acordo com a autora, foi no final dos anos 1950 e início dos anos

⁴⁸ Texto original: The foundation for a political economy of communication was established from the years immediately following World War II to about 1980.

⁴⁹ MARSHALL, Alfred. Principles of Economics. London: Macmillan (1st edn, 1890), 1961. JEVONS, Williams S. The Theory of Political Economy. New York: A.M. Kelley, 1965.

⁵⁰ SCHILLER, Dan. The legacy of Robert A. Brady: Antofascist origins of the political economy of communications. Journal of Media Economics, 12 (2): 89-101, 1999b.

⁵¹ Texto original: “However, we start with Dallas Smythe and Hebert Marcuse, the two North Americans who arguably have exerted the most significant influence on the field”.

1960, que o canadense Dallas Smythe (1902-1992), ex-economista da Comissão Federal de Comunicação⁵² e professor da Universidade de Illinois, instou a comunicação como uma componente importante da economia, tendo exortado outros estudiosos da época a fazerem o mesmo (WASKO, 2004). Em 1960, a abordagem foi definida “como o estudo das políticas públicas e dos processos econômicos, suas interrelações e influência mútua nas instituições sociais”⁵³ (WASKO, 2004, p. 223, tradução nossa). Smythe inferia que as possibilidades de realização de pesquisas com essa abordagem eram praticamente infinitas. Por volta da década de 1970, segundo Wasko, a economia política foi inserida dentro do quadro mais amplo da teoria crítica e marxista, ligada à Escola de Frankfurt, bem como a outros teóricos (MURDOCK; GOLDING, 1979 apud WASKO, 2004).

Como já apontado em vários estudos, os principais teóricos da Escola de Frankfurt foram: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Erich Fromm e Jürgen Habermas. Uma parte desses teóricos, especialmente Adorno e Horkheimer, desenvolveu pesquisas sobre os meios de comunicação “de massa”, com ênfase no rádio e no cinema, e é atribuída aos dois a autoria da criação dos conceitos de “comunicação de massa” e de “indústria cultural” (HORKHEIMER; ADORNO, 2002). O conceito de “indústria cultural” teve grande repercussão nos estudos de comunicação e, apesar de críticas e atualizações, segue sendo abordado, guardando o seu poder de interpretação do papel da comunicação e da cultura na sociedade industrial, até mesmo na chamada “sociedade da informação” (CASTELLS, 1999)⁵⁴. Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural consiste em um processo de standardização das obras de arte e das manifestações culturais, sejam elas eruditas ou populares. A indústria cultural ao reproduzir em série e comercializar as obras de arte as transforma em mercadorias. Assim, elas perdem sua “aura” e seu potencial estético de contestação e transformação. Do outro lado, os compradores desses produtos culturais são considerados consumidores e, segundo as ideias frankfurtianas, passam a ser manipuláveis e manipulados pela indústria cultural. Os “frankfurtianos” se inspiraram tanto na teoria crítica da sociedade, de corrente marxista, como também nas ideias do austríaco Sigmund Freud, fundador da psicanálise. O conjunto de conceitos por eles elaborado forma a Teoria Crítica, um dos principais referenciais teóricos dos estudos de comunicação.

⁵² Nome original: *Federal Communication Commission*.

⁵³ Texto original: “defining the approach as the study of political policies and economic processes, their interrelations and their mutual influence on social institutions (1960).”

⁵⁴ Termo utilizado por Manuel Castells para nomear a sociedade atual, fortemente marcada pelas redes de comunicação virtuais.

Na nossa pesquisa, é interessante mencionar a Teoria Crítica porque o cinema foi objeto de reflexão dos frankfurtianos. Em *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas* (2002), os filmes e sua recepção pelos espectadores foram alguns dos objetos de análise de Adorno e Horkheimer (ROCHA; SILVA, 2016), que criticavam o fim da necessidade de empacotamento do filme como arte na indústria, onde a ideologia das cifras descartava qualquer necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 169). Com essas considerações, vale lembrar que:

Embora os aspectos econômicos da comunicação e da cultura não tenham sido um objeto de estudo privilegiado dos criadores da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, o viés marxista bem como a crítica da sociedade industrial moderna, capitalista, permitem aproximar a EPC desses estudos. O que distingue as duas teorias é a forma como são tratados os meios de comunicação midiáticos, a cultura e a arte. Se os frankfurtianos cunharam o conceito de indústria cultural, a EPC se ocupa de sistematizar e analisar o funcionamento das indústrias culturais, avaliando os meios de comunicação como sistemas de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos. Por meio do estudo macroeconômico dos meios, a EPC analisa sua participação no processo de acumulação de capital, bem como sua relação com o Estado. (ROCHA; SILVA, 2016, p. 31).

No entanto, como abordado anteriormente, é em meados da década de 1980 que se pode notar, no campo da comunicação, uma atenção mais específica à economia (WASKO, 2004). E entre as primeiras contribuições dentro de tal abordagem, podemos encontrar os trabalhos de Robert Picard (1989 apud WASKO, 2004), Alan Albarron (1996 apud WASKO, 2004) e Allison Alexander et al. (1993 apud WASKO, 2004)⁵⁵, bem como os textos publicados no *The Journal of Media Economics*, editado pela primeira vez no ano de 1988, tendo como objetivo “ampliar a compreensão e discussão do impacto das atividades econômicas e financeiras sobre operações de mídia e decisões gerenciais”. (WASKO, 2004, p. 225-226).

Daí aumentam as preocupações de pesquisar as forças que atuam no mercado, como se dá o avanço do capitalismo, as desigualdades em torno do crescimento do capital monopolista, as relações e concentrações de poder, a hegemonia, a atuação do Estado perante as práticas do mercado, as políticas públicas de comunicação e, posteriormente, também as políticas públicas culturais criadas e implementadas pelos governos. Sendo assim, a EPC tem um olhar sobre as forças e processos que atuam no mercado.

É importante assinalar que, segundo Mosco (2006), um dos principais desafios, para o processo de repensar as análises da Economia Política da Comunicação, é contar com a

⁵⁵ ALEXANDER, A., J. et al. *Media Economics: Theory and Practice*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1993.

contribuição dos Estudos Culturais, que assume uma abordagem filosófica mais aberta à subjetividade. Na segunda edição de *The Political Economy of Communication*, ao revisar e atualizar a primeira edição de 1996, Mosco (2009) destaca as fronteiras da disciplina e as ligações mais estreitas entre a economia política e os estudos culturais, apontando para a emergência de uma ponte entre essas divisões teóricas como uma resposta aos novos desafios da Economia Política da Comunicação. Compartilhando de tal pensamento, adentramos aos referenciais dos Estudos Culturais na análise do nosso objeto de pesquisa, como tratamos no início deste capítulo.

1.6.3 A Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) e a Economia Política do Cinema

Vale ressaltar que, para continuarmos na empreitada da Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), enquanto fundamentação teórica dessa pesquisa de Doutorado, foi crucial uma breve conversa, pessoalmente, com o Professor Doutor Alfonso Luiz Albornoz⁵⁶, membro fundador e ex-presidente (2007-2011) da União Política da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC), na Argentina, no ano de 2013. No período, participávamos do *Congresso Internacional da Comunicação, Políticas e Indústria: processos de digitalização e crises, seus impactos nas políticas e na regulação*⁵⁷, a VIII ULEPICC, ocorrida na Universidade de Quilmes. Naquele momento, expus para o professor Albornoz algumas indagações de outros professores quanto à pertinência da escolha pela EPCC como orientação teórica da minha pesquisa, tendo colocado que estava pesquisando sobre as coproduções cinematográficas internacionais, numa perspectiva comparativa das políticas públicas do Brasil e da Argentina. Na oportunidade, o professor Albornoz concluiu que o meu objeto de pesquisa se enquadrava plenamente no foco de interesse da EPCC. Com tal veredito, decidimos por bem prosseguir na abordagem. No entanto, não custa grifar: assumimos completamente todo e quaisquer equívoco metodológico que possa ser identificado nesta pesquisa.

Dada essa nota preliminar, retomaremos a uma preocupação apontada no texto introdutório dessa tese, quando sublinhamos uma questão-chave que inibe a exibição dos filmes latino-americanos nos próprios países da Latinoamérica: a prática de pré-venda dos

⁵⁶ Alfonso Luiz Albornoz é Professor Titular no Departamento de Jornalismo e Comunicação Audiovisual da Universidade Carlos III de Madrid.

⁵⁷ As atas do congresso estão disponíveis em: <<http://ulepicc.com/wp-content/uploads/VIII-Congreso-ULEPICC-Libro-de-Actas-QUILMES-Argentina.pdf>> Acesso em: 08 set. 2016.

direitos de distribuição para empresas estrangeiras, o que está estritamente relacionada com as dinâmicas de produção, distribuição e consumo das obras realizadas em coprodução cinematográfica internacional na Latinoamérica. Janet Wasko (2003)⁵⁸, no seu livro *How Hollywood Works*⁵⁹, também aponta para tal dificuldade: “uma prática comum para o financiamento independente é a pré-venda de direitos estrangeiros através de um agente de vendas no exterior, no entanto, isso pode ser problemático com um distribuidor nacional” (WASKO, 2003, p. 87, tradução nossa).

Colocada essa segunda observação, podemos inferir - do mesmo modo como tratamos no item anterior 1.4 quando anotamos que os cinemas nacionais reproduzem fórmulas e refilam obras de sucesso de Hollywood - que o mesmo pode ser observado com o modo de operar economicamente das indústrias cinematográficas nacionais em desenvolvimento ou indústrias cinematográficas tidas como reconhecidas como nos casos de países como o Brasil e a Argentina. Em outras palavras: há um ambivalente sistema de reproduções dos modelos de Hollywood, tanto no aspecto técnico dos roteiros quanto na perspectiva da operacionalidade econômica; da mesma forma, Hollywood também tenta aprender com os outros países, comportamento sustentado em pesquisas de mercado sobre as tendências de públicos locais e globais, a fim de não perder audiências ou a fim de conquistar novos territórios audiovisuais.

É exatamente sobre questões como as citadas nos dois parágrafos anteriores, que se preocupam os estudiosos da Economia Política do Cinema, e que tem entre suas principais teóricas a norte-americana Janet Wasko, autora de diversos artigos e livros sobre o modo de funcionamento da indústria cinematográfica, sobretudo a dos Estados Unidos. Uma das principais contribuições de Wasko é está em posicionar o cinema como problema da Economia Política da Comunicação (EPC), na medida em que reforça o cinema como um meio de comunicação social (WASKO, 2004). No caso da nossa pesquisa, consideramos o cinema como arte, cultura e comunicação, embora seja dado maior destaque aos aspectos

⁵⁸ Janet Wasko é professora da Escola de Jornalismo e Comunicação da Universidade de Oregon, escreveu vários trabalhos com o canadense Vincent Mosco, um dos principais teóricos da Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC). Entre os livros da autora estão: *Movies and Money: Financing the American Film Industry* (1982); *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen* (1995); *Manufacture of Fantasy* (2001); *Dazzled by Disney: The Global Disney Audiences Project, con E.R. Meehan y M. Phillips, eds.* (2001-05); *A Companion to Television Studies* (2005); e as publicações editadas com Vincent Mosco: *The Critical Communications Review (vol. 1). Labor, the Working Class, and the Media* (1983); *The Critical Communications Review (vol. 2). Changing Patterns of Communications Control* (1984); *The Critical Communication Review (vol. 3). Popular Culture and Media Event* (1985); *The Political Economy of Information* (1988); e *Illuminating the Blindspots: Essays Honoring Dallas W. Smythe* (1993).

⁵⁹ Tradução para o português: “Como Hollywood trabalha”.

econômicos do modo de produção dos filmes, bem como aos aspectos da interculturalidade nas obras, em regime de coprodução *entre Brasil e Argentina*.

No artigo *The Political Economy of Film*⁶⁰, publicado no livro *A Companion to Film Theory* (MILLER; STAM, 1999), Wasko introduz o texto rememorando uma pergunta elementar, levantada por Thomas Guback⁶¹, no final dos anos de 1970, quando esse autor escreveu o ensaio *Estamos olhando para as coisas certas no cinema?*⁶² (1978, tradução nossa). Nesse texto, Guback criticava a abordagem excessiva dos estudos do cinema voltada para a crítica cinematográfica e a teoria. O raciocínio primordial apontava para a observação de que “os estudos cinematográficos normalmente negligenciavam a análise do cinema como uma instituição econômica e como um meio de comunicação” (GUBACK, 1978 apud WASKO, 2004, p. 221, tradução nossa)⁶³.

Segundo Wasko (2004, p. 221), naquela época, o olhar pelo prisma do econômico já era recorrente nas análises em torno da comunicação, enquanto isso, os estudos sobre o cinema ainda estavam distantes dessa aproximação teórica. Guback (1978 apud WASKO, 2004, p. 221, tradução nossa) “descreveu uma ‘abordagem institucional’ para o cinema, que era muito parecida com a abordagem da economia política para os estudos da comunicação”.

The Political Economy of Film foi impresso primeiramente em 1999. Dezessete anos depois, Wasko retoma as discussões daquele texto e publica, em 2016, o artigo *Revisiting the political economy of film*, quando ratifica que, mesmo com algumas mudanças nos estudos fílmicos, “algumas das preocupações de Guback ainda são bastante válidas” (WASKO, 2016, p. 62, tradução nossa)⁶⁴.

Nesse sentido, entre as principais inquietações de Guback discutidas por Wasko (2004, p. 229) estava a dificuldade de acesso a dados confiáveis da indústria cinematográfica, o que intimidava as análises críticas sobre a indústria e estimulava pesquisas meramente descritivas, a partir de informações fornecidas pela própria indústria. Quanto a esse aspecto, podemos observar que no Brasil os investigadores da área dependem de dados prioritariamente divulgados de acordo com os interesses das empresas ou fornecidos pelo

⁶⁰ Traduzimos como “A Economia Política do Cinema”.

⁶¹ Thomas Guback é professor emérito de Comunicação da Universidade de Illinois, universidade pública dos Estados Unidos.

⁶² GUBACK, Thomas. **Are We Looking at the Right Things in Film?** Paper apresentado na *Society for Cinema Studies Conference*, Philadelphia, 1978.

⁶³ Texto original: “Guback’s main point was that film studies typically neglected the analysis of cinema as an economic institution and as a medium of communication”.

⁶⁴ Texto original: “At the time, this approach was distinctly identified in communication scholarship, but was much less common within film studies. While some things have changed in film/media studies over the course of the last 40 years, it might be argued that some of Guback’s concerns are still quite valid”

Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine; por conta disso, dispomos de dados mais precisos acerca das obras de longa-metragem de produção independente e que utilizaram benefícios públicos. Os outros filmes geralmente ficam de fora: tanto os que não foram lançados em salas comerciais brasileiras quanto as obras de baixíssimo orçamento sem ajuda do governo, como também as megaproduções da Globo Filmes ou as atreladas a outras grandes corporações.

Por outro lado, diferentemente de algumas das preocupações apontadas por Wasko, como por exemplo: “onde se pode encontrar números de produção precisos além do rumor, como relatado em *Variety* ou outras publicações comerciais?” (WASKO, 2004, p. 229) - no Brasil, o Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) foi criado em dezembro de 2008 e, a partir de então, passamos a contar com uma maior sistematização e disseminação de dados, cujo “recolhimento é resultado direto do trabalho de fomento, regulação e fiscalização da ANCINE. As informações são fornecidas pelos próprios agentes de mercado com base nas respectivas obrigações legais”. (ANCINE, 2016, n.p)⁶⁵.

Enquanto na Argentina, tivemos uma maior escassez de dados quanto às coproduções internacionais, isso porque as informações estatísticas do INCAA sobre a indústria cinematográfica argentina giram em torno das obras, produtoras, distribuidoras, exibidoras, apoios e fomentos, mas não há a produção nem o fornecimento de dados específicos e sistematizados sobre as coproduções argentinas. Para suprir tais dificuldades, assim como na metodologia de Thomas Guback (1980, p. 13), utilizamos como fontes profissionais da atividade cinematográfica que foram entrevistados no Brasil, Argentina, Portugal e Espanha, bem como informações de bancos de dados de sites especializados e do site do Programa Ibermedia.

Entre as preocupações dos pesquisadores que utilizam a Economia Política do Cinema como abordagem teórica, estão por exemplo: investigar como os filmes dos EUA passaram a dominar o mercado internacional, como essa dominação se sustenta; como os mecanismos de dominação são utilizados; como é o envolvimento do Estado nesse processo e como a exportação de filmes está relacionada às estratégias de marketing (WASKO, 2004). Do outro lado, os economistas políticos do cinema têm o papel de analisar o funcionamento das indústrias dos cinemas de menor produção, a exemplo das populações indígenas e dos cinemas dos países em desenvolvimento, interessando-se por investigar “quais as implicações políticas e ideológicas que podem advir desses processos”. (WASKO, 2004, p. 227).

⁶⁵ Informação a partir de texto no site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/sobre-o-oca>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

Segundo orienta Wasko (2004, p. 227-8), na metodologia da Economia Política do Cinema, é importante considerar que “o filme também deve ser colocado dentro de um todo social, econômico e político”, ao mesmo tempo em que os investigadores devem analisar criticamente os modos de manutenção e reprodução dessas estruturas de poder dentro da indústria cinematográfica. Nesse caso, são muito bem-vindos os estudos acerca das alternativas e tentativas de desafiar a hegemonia da indústria cinematográfica dominante no mundo. Ao identificar exemplos de estudos que representam a economia política do cinema, Wasko aponta:

Mais recentemente, o trabalho de Guback, especialmente aqueles que focalizam os mercados internacionais de filmes, representa um exemplo ideal de economia política do cinema. A indústria cinematográfica internacional (1969) apresentou documentação primária sobre como a dominação dos EUA sobre as indústrias cinematográficas europeias se intensificou após 1945, com a assistência direta do governo dos EUA. Guback seguiu este estudo clássico com vários artigos que documentam a extensão internacional das empresas cinematográficas norte-americanas nos anos de 1970 e 1980, enfatizando especialmente o papel do Estado nessas atividades (in Balio, 1976). (WASKO, 2004, p. 228, tradução nossa)⁶⁶

Outros exemplos de publicações na área levantados pela autora: *Who Owns the Media?* (GUBACK, 1982); *Movies and Money* (WASKO, 1982); *Hollywood in the Information Age* (WASKO, 1994); *Capitalism and Communication* (GARNHAM, 1990); *Hollywood for the 21st Century* (AKSOY; ROBINS, 1992); *Risky Business: The Political Economy of Hollywood* (PRINDLE, 1993). (WASKO, 2004)⁶⁷. Todos esses trabalhos enfocam o poder da indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

Na Latinoamérica, cabe destacar alguns pesquisadores, em especial, os argentinos Octavio Getino⁶⁸ e Atilio Roque González⁶⁹, e o mexicano Enrique Sánchez Ruiz⁷⁰. Embora

⁶⁶ Texto original: “More recently, Guback’s work, especially those studies focussing on international film markets, represents an ideal example of political economy of film. The International Film Industry (1969) presented primary documentation about how the US domination of European film industries intensified after 1945, with the direct assistance of the US government. Guback followed this classic study with several articles documenting the international extension of US film companies in the 1970s and ’80s, especially emphasizing the role of the state in these activities (in Balio 1976)”. (WASKO, 2004, p. 228)

⁶⁷ Traduzindo para o português, os títulos poderiam ganhar a seguinte forma: *Quem possui a mídia?* (GUBACK, 1982); *Cinema e Dinheiro* (WASKO, 1982); *Hollywood na Era da Informação* (WASKO, 1994); *Economia da indústria cinematográfica dos EUA* (GARNHAM, 1990); *Hollywood para o século XXI* (AKSOY; ROBINS, 1992); *Negócio Arriscado de Príncipe: A Economia Política de Hollywood* (PRINDLE, 1993).

⁶⁸ Octavio Getino nasceu na Espanha, mas tem cidadania argentina. Ele foi diretor do antigo Instituto Nacional de Cinematografía da Argentina (INC), entre 1989-1990, publicou vários livros e artigos, foi coordenador do Observatório do Cinema e do Audiovisual da América Latina (OCAL) da Fundação Novo Cine Latino-americano; além disso, atuou como diretor e roteirista de vários filmes na Argentina, México e Peru.

⁶⁹ Roque González é Sociólogo pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Doutor pela Universidade Nacional de La Plata, investigador de cinema e audiovisual latino-americano, consultor da UNESCO (Instituto de Estatísticas). Foi consultor da Fundação Novo Cine Latinoamericano e trabalhou no Observatório do Mercosul

não esteja diretamente filiado à disciplina EPCC (GONZÁLEZ, 2015, p. 29), Getino é considerado “o pioneiro nas investigações do mercado audiovisual ibero-americano como parte das indústrias de entretenimento” (GETINO, 2012, p. 343), com pesquisas na área desde a década de 80.

No meio de numerosas obras de Getino, sublinhamos o livro *Cine Argentino: entre o posible y lo deseable* (2005), título que enfatiza a história do cinema argentino articulada aos aspectos econômicos e políticos da produção e do mercado, a comercialização internacional, os conglomerados e as pequenas e médias empresas do setor, a relação entre diversidade e concentração, entre outros assuntos. Getino publicou outros trabalhos relevantes na área, entre os quais podemos citar ainda: *Cine Latinoamericano: Producción y mercados en la primera década del siglo XXI* (2012), publicação onde foi coordenador geral e contou com Roque González, Gustavo Buquet, Toby Miller e María Lourdes Cortés, como investigadores participantes; *Cine Latinoamericano: Economía y nuevas tecnologías audiovisuales* (1987); *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas* (1995); e *Cine y televisión em América Latina. Producción y mercados* (1998).

Quanto aos trabalhos de Roque González (investigador especializado no mercado cinematográfico e audiovisual latino-americano) fazemos referência aqui, entre outras publicações do autor, à sua tese de doutoramento: *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en México, Brasil y Argentina (2000-2009)*, de 2015. Também podemos enfatizar a investigação intitulada *Cine latino-americano. Entre las pantallas de plata y las pantallas digitales. Producción y mercados em América del Sur y México* (2012), artigo que traz um panorama da atividade cinematográfica na região, no período de 2000 a 2009; em parte desse texto, o autor dedica-se a analisar o fenômeno das coproduções cinematográficas na Latinoamérica e identifica algumas dificuldades. Sobre essas considerações, detalharemos no item seguinte desta tese, que trata sobre “o estado da arte nos estudos sobre coproduções cinematográficas”.

Segundo González (2015), pode-se dizer que o fundador da economia política do cinema na Latinoamérica foi o mexicano Enrique Sánchez Ruiz, que desde a década de 1980 destina seus estudos enquadrados na economia política do cinema e que “durante anos foi o

Audiovisual (OMA-RECAM) e no Instituto do Cinema e das Artes Audiovisuais da Argentina (INCAA). Professor da Universidade Ibero-americana (México).

⁷⁰ Enrique Sánchez Ruiz professor-investigador do Departamento de Estudos sobre Comunicação Social da Universidade de Guadalajara. É mestre em Educação e Desenvolvimento. Doutor em Educação e Desenvolvimento Internacional.

único pesquisador dedicado exclusivamente ao estudo do cinema atribuído explicitamente à economia política” (GONZÁLEZ, 2015, p. 29).

Entre as contribuições de Enrique Sánchez Ruiz, tomemos nota de *El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual ¿panamericana?; ¿fatalidad de mercado o alternativa política?* (2005), onde o autor questiona a existência ou não de possibilidades expressivas no plano audiovisual para os países latino-americanos fora das ajudas dos governos e da vontade política de apoiar as suas indústrias audiovisuais nacionais. (RUIZ, 2005, p. 387). Enrique Sánchez Ruiz assume uma postura crítica à dominação dos Estados Unidos da atividade cinematográfica mundial e aponta que, baseado nas bilheterias mundiais, o cinema latino-americano parece não existir (RUIZ, 2005).

No Brasil, entre outras contribuições, é interessante lembrar dos trabalhos da professora doutora Anita Simis⁷¹, a exemplo de *Economia política do cinema: a exibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México* (SIMIS, 2009), publicado no livro *Cinema e Economia Política*, organizado pela professora doutora Alessandra Meleiro (2009). Nesse texto, Simis compara os ambientes midiáticos dos três países, especificamente entre os anos de 1980 e 1990, período em que houve uma drástica diminuição tanto das produções cinematográficas nacionais quanto da bilheteria, concomitantemente nos três países de maior produção cinematográfica da Latinoamérica; a autora também observa como se amplifica um novo modelo de salas de exibição no período, os chamados *multiplex*.

Não poderíamos deixar de falar do professor doutor César Bolaño⁷², pesquisador brasileiro que está ligado à disciplina mais ampla da Economia Política da Comunicação (EPC), quem posteriormente passou a descrever o campo de pesquisa como Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) e ainda como Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura. César Bolaño cultiva o seu trabalho voltado para o mercado audiovisual de forma mais abrangente, para o funcionamento das operadoras de telecomunicações e os processos de privatizações, bem como os novos modelos de regulação para o cinema e a televisão; além de outros temas que questionam a concentração de poder de grandes conglomerados de mídia, prioritariamente na Latinoamérica. Entre suas obras mais

⁷¹ Anita Simis é Professora Doutora do Departamento de Sociologia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara, e pesquisadora do CNPq, Brasil.

⁷² César Bolaño é jornalista, doutor em Economia, professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS), pesquisador do CNPq, atual presidente da ULEPICC-Br (capítulo Brasil da União Latina de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura), coordenador da Rede de Economia Política das Tecnologias de Informação e Comunicação (Eptic), diretor da revista *Eptic online*, coordenador do GT Economia Política da Comunicação da ALAIC, ex-vice-Presidente da INTERCOM, Brasil. Foi presidente da Associação Latino-Americana dos Investigadores da Comunicação (ALAIC) entre 2009 e 2014; e é pesquisador do PPG-FAC-UnB.

conhecidas estão *REDE GLOBO - 40 anos de poder e hegemonia* (2005), livro assinado com Valério Cruz Brittos, e *Qual a lógica das políticas de comunicação no Brasil?* (2007).

Dedicamos aqui um lugar especial para as contribuições de Bolaño quanto à discussão do conceito de “padrão tecnoestético”. A expressão foi criada, a priori, para explicar a ideia de fundo do termo “padrão de qualidade”, sendo esta inadequada para traduzir as “determinantes de ordem estratégica e estrutural complexas que definem um padrão específico de produção cultural capaz de fidelizar uma parte do público, transformada assim em audiência cativa que a emissora pode negociar no mercado da publicidade” (BOLAÑO, 2000, p. 234). Tal conceito é “extremamente vinculado às premissas de pesquisa do eixo teórico-metodológico da Economia Política da Comunicação (EPC)” (BRITTOS; ROSA, 2010, p. 01).

Para a abordagem da EPC, tal concepção de padrão tecnoestético quer dizer que “mesmo construções estéticas, e quaisquer outras construções simbólicas, estão profundamente relacionadas com o contexto social, especialmente com as relações de poder que se estabelecem entre os fatores econômicos e políticos de uma sociedade.” (BRITTOS; ROSA, 2010, p. 01). Mais explicitamente, Bolaño explica a sua concepção original de padrão tecnoestético:

É uma configuração de técnicas, de formas estéticas, de estratégias, de determinações estruturais, que definem as normas de produção cultural historicamente determinadas de uma empresa ou de um produtor cultural particular para quem esse padrão é fonte de barreiras à entrada no sentido aqui definido. (BOLAÑO, 2000, p. 234-5).

Assim, os padrões não são constituídos apenas através de uma relação com o público, mas de uma rede de relações de disputas ou alianças que envolvem os diversos atores do mercado e o Estado. Uma das características do poder do padrão tecnoestético é que quanto mais produção interna uma empresa ou produtor tiver, maiores são as suas chances de controlar o seu padrão tecnoestético: negociar com fornecedores e demais agentes da cadeia, atrair público e, conseqüentemente, ter um maior poder concorrencial.

Para a aplicação do conceito de padrão tecnoestético, Bolaño tomou como parâmetro a produção de conteúdo da Rede Globo de Televisão, onde a telenovela se destaca como um produto audiovisual com um padrão capaz de fidelizar audiência não só no Brasil, mas também em outros países, especialmente países de língua portuguesa. Com a Globo Filmes, essa empresa vem desenvolvendo um padrão tecnoestético também no campo da produção, exibição e distribuição de filmes. Nesse contexto, a Globo vem construindo atualmente, com sucesso, uma relação cada vez mais estreita entre produtos televisivos e produtos

cinematográficos. Os atores e atrizes migram das novelas e programas de humor televisivos para “os globofilmes”. Do mesmo modo, os programas de humor da emissora são recriados na forma de filmes de longa-metragem, a serem exibidos primeiramente no circuito das salas de cinema para depois preencherem as grades dos canais de tv aberta e fechada da empresa (um dos maiores conglomerados de mídia da latinoamérica).

A seguir, antes de partirmos para o próximo capítulo, apresentaremos um levantamento de pesquisas sobre o tema da coprodução cinematográfica internacional, bem como as abordagens e alguns conceitos utilizados por estudiosos do Brasil, da Argentina e de outros países.

1.7 O estado da arte nos estudos sobre coproduções cinematográficas

Neste mapeamento, apresentamos algumas pesquisas realizadas acerca das coproduções cinematográficas internacionais, realizadas por autores do Brasil e de diversos países. Os trabalhos aqui citados compõem um resumido levantamento bibliográfico, onde ora descrevemos as ênfases e os resultados dessas referências, ora destacamos as análises que mais dialogam com esta tese, fazendo os entrelaçamentos necessários com o nosso objeto de pesquisa. Por um lado, pretendemos proporcionar uma ideia de contexto das pesquisas na área, bem como perceber as contribuições empíricas e reflexões teóricas oriundas desses trabalhos. Por outro lado, o desafio metodológico ao estudar esses textos é compreender: qual conjunto de métodos esses autores, que pesquisam coproduções cinematográficas, utilizam?

No Brasil, podemos citar os estudos das seguintes autoras: Carolin Overhoff Ferreira⁷³, Alessandra Meleiro⁷⁴ e Hadija Chalupe⁷⁵. Embora também possam ser verificadas outras análises brasileiras a título de graduação e de pós-graduação, e considerarmos a sua importância, optamos por não dedicar a nossa atenção a alguns desses trabalhos por avaliá-los como distantes disciplinarmente da nossa pesquisa; desse modo, diminuimos os riscos de cairmos no ecletismo metodológico que muito se diferencia da interdisciplinaridade adotada nas pesquisas tanto da escola dos Estudos Culturais quanto da Economia Política do Cinema.

⁷³ Carolin Overhoff Ferreira é professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

⁷⁴ Alessandra Meleiro é professora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), possui pós-doutorado junto à *University of London (Media and Film Studies)* e é pesquisadora associada do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap – www.cebrap.org.br), onde coordena o Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (www.cenacine.com.br).

⁷⁵ Hadija Chalupe é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Publicou o artigo *Cinema (sem) lágrimas – a coprodução internacional como alternativa*, no 14º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), Recife, 2010. Disponível em: <http://www.socine.org.br/adm/ver_trabalho2010.asp?cpf=29404833886>. Acesso em: 10 mai. 2011.

Com relação às publicações de pesquisadores estrangeiros, sublinhamos investigações apresentadas por Laura Podalsky⁷⁶; Teresa Hoefert de Turégano⁷⁷; Libia Villazana⁷⁸; McFadyen, Hoskins e Finn⁷⁹; Manuel Palacio⁸⁰; Carmen Ciller e Sagrario Beceiro⁸¹; e Roque González⁸². Resultados dos trabalhos de alguns desses autores já havíamos tratado no livro *Cinema brasileiro e coprodução internacional* (ROCHA; SILVA, 2016), mas consideramos importante retornarmos a alguns deles, trazendo novos dados e somando novos autores.

Em Madrid, no ano de 2015, tivemos a oportunidade de entrevistar os autores espanhóis Manuel Palacio e Sagrario Beceiro, ambos do Departamento de Jornalismo e Comunicação Audiovisual da Universidade Carlos III. Na tentativa de captar novos olhares, sobretudo acerca da relação cinematográfica da Espanha com a Argentina, bem como perceber eventuais dificuldades e particularidades no âmbito da prática da pesquisa sobre o tema.

Na cidade de Buenos Aires, em 2014, na Biblioteca Carlos Adrián Muoyo, da *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), encontramos vários artigos jornalísticos impressos sobre as coproduções cinematográficas na Argentina, o que também colaborou de forma significativa para compreendermos melhor o cenário histórico das coproduções no país. No decorrer deste texto, relataremos algumas das reportagens, entrevistas e artigos localizados na biblioteca mais importante da Argentina no que tange à formação de novos cineastas argentinos.

Atendendo ao critério da ordem cronológica em que os textos chegaram até nós, ainda na época da pesquisa de mestrado (ROCHA, 2012; ROCHA; SILVA, 2016), destacamos alguns dos trabalhos publicados no Brasil. Iniciamos com Carolin Overhoff Ferreira. A autora analisou filmes luso-brasileiros, que, abrindo um parêntese nosso, são

⁷⁶ Laura Podalsky é professora da *Ohio State University*, em Columbus, Estados Unidos.

⁷⁷ Teresa Hoefert de Turégano é professora da Universidade de Lausanne, na Suíça, e analista do Departamento de Informação sobre Mercados e Financiamento do Observatório Europeu do Audiovisual (OEA).

⁷⁸ Libia Villazana é venezuelana e concluiu tese de doutorado pela *University of the West of England* (UWE), Bristol, Reino Unido.

⁷⁹ McFyden, Hoskins e Finn são professores da Universidade de Alberta, no Canadá.

⁸⁰ Manuel Palacio é professor de Comunicação Audiovisual e Publicidade do Departamento de Jornalismo e Comunicação Audiovisual na Universidade Carlos III de Madrid.

⁸¹ Carmen Ciller e Sagrario Beceiro são professoras de Comunicação Audiovisual da Universidade Carlos III de Madrid.

⁸² Roque González é Sociólogo pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Doutor pela Universidade Nacional de La Plata, investigador de cinema e audiovisual latino-americano, consultor da UNESCO (Instituto de Estatísticas). Foi consultor da Fundação Novo Cine Latinoamericano e trabalhou no Observatório do Mercosul Audiovisual (OMA-RECAM) e no Instituto do Cinema e das Artes Audiovisuais da Argentina (INCAA). Professor da Universidade Ibero-americana (México). (Como já citado em nota anterior).

frutos da relação cinematográfica bilateral mais numericamente produtiva com o Brasil, uma relação oriunda dos vínculos com coprodutores portugueses sumariamente orquestrados pela relação intergovernamental que consideramos como a mais sólida na área.

No seu relatório de pesquisa de pós-doutoramento, intitulado *Tudo bem? A negociação das identidades nacionais e transnacionais nas coproduções luso-brasileiras (1995-2007)*, Ferreira (2010) analisou 24 coproduções de ficção e, em seguida, comparou-as com quatro produções nacionais brasileiras que desenvolvem discursos sobre a identidade nacional e transnacional nos contextos do colonialismo e pós-colonialismo.

Em outro artigo, publicado em inglês, *Brothers or strangers – the construction of identity discourses in contemporary luso-brazilian co-productions with portuguese migrating characters*, Ferreira (2011) traz uma discussão do colonialismo e do pós-colonialismo, tentando compreender como as coproduções negociam os elementos da identidade nacional e transnacional. A autora faz uma análise comparativa do discurso em torno da construção da identidade em quatro coproduções cinematográficas luso-brasileiras, usando personagens portugueses que migram da Europa para o Brasil, Carolin Overhoff Ferreira conclui que as coproduções demonstram diferenças e semelhanças. Segundo ela, as obras feitas a partir do ponto de vista português, *A Selva* (2006), de Leonel Vieira e *Palavra e Utopia* (2000), de Manuel de Oliveira, resultaram em características que perpetuam a existência de comemoração e de identidade híbrida, não importando se “dirigido por um cineasta autor como Manoel de Oliveira ou de um cineasta orientado para o mercado como Leonel Vieira” (FERREIRA, 2011, paginação irregular, tradução nossa). Já, os filmes *Desmundo* (2003) e *Diário de um Novo Mundo* (2005) dirigidos, respectivamente, pelos cineastas brasileiros Alain Fresnot e Paulo Nascimento: “sugerem a autonomia da identidade do Brasil” (FERREIRA, 2011 apud ROCHA; SILVA, 2016, p. 69)⁸³.

Nesse mesmo trabalho, Carolin Overhoff Ferreira (2011) afirma que, em busca de um lugar no mercado cinematográfico cada vez mais globalizado, “Portugal estabeleceu uma vasta quantidade de parcerias transnacionais de coproduções com os países luso-africanos de Cabo Verde, Moçambique, Angola e Guiné-Bissau” (FERREIRA, 2011, *paginação irregular*, tradução nossa). Já em nossa pesquisa, observamos que, de 2005 a 2014, segundo os dados da ANCINE (2014), o Brasil assinou filme em coprodução com apenas um destes países lusófonos: Moçambique. Trata-se do longa *O último voo do Flamingo* (2011), uma adaptação de João Ribeiro para o romance homônimo do também moçambicano Mía Couto. O filme envolveu mais quatro países: Itália, Portugal, França e Espanha. (ROCHA; SILVA, 2016, p.

⁸³ FERREIRA, Carolin Overhoff. *Brothers or Strangers: The Construction of Identity Discourses in Contemporary Luso-Brazilian Co-productions with Portuguese Migrating Characters*. In: FAGUNDES, Francisco Cota et al. (Org.). *Narrating the Portuguese Diaspora*. 1 ed. Nova York: Peter Lang, v. 194, 2011.

69-70, grifo nosso, para sinalizar correção e atualização de trabalho de nossa autoria)

Em outras palavras, podemos acrescentar que enquanto, por um lado, o Brasil tem uma considerável produção cinematográfica em parceria com Portugal, especialmente motivada por um edital de fomento direto que beneficia anualmente quatro projetos em coprodução luso-brasileiros; no outro lado oposto, nem o governo, nem os cineastas brasileiros têm desempenhado uma relação cinematográfica com realizadores dos outros países de língua portuguesa (além de Portugal).

Algumas das nossas primeiras leituras sobre coprodução cinematográfica internacional e assuntos adjacentes foram os textos da pesquisadora Alessandra Meleiro (2006, 2009, 2010). Com ênfase na política e economia do audiovisual, a autora tem se dedicado a pesquisas sobre o panorama das cinematografias no mundo. Meleiro lançou o livro *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social* (2006) e organizou as coleções: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*, com a colaboração de autores de 20 países, e *A indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*, essa com seis volumes.

No âmbito específico das coproduções, Alessandra Meleiro publicou alguns artigos em português e inglês com um olhar primordialmente positivo acerca das coproduções, em livros, catálogos e anais de congressos da área. Entre eles podemos citar *A coprodução internacional* (2010) e *Finance and Co-productions in Brazil* (2009). No primeiro, Meleiro destaca principalmente os potenciais benefícios existentes hoje no Brasil, de modo a garantir a legalização do fluxo de financiamentos, além de uma maior e melhor ocupação de mercados no exterior (MELEIRO, 2010). No segundo artigo, Meleiro defende que a diversificação de fontes de financiamento é saudável para qualquer setor, principalmente em tempos de crise econômica mundial. Com os resultados das suas pesquisas, a autora conclui que um dos principais problemas que dificultam o estabelecimento de uma indústria cinematográfica no Brasil é, por um lado, a dependência de recursos financeiros provenientes das leis de incentivo, e por outro, a desestruturação da produção. (MELEIRO, 2009).

Em *Finance and Co-productions in Brazil*, Meleiro (2009, p 185, tradução nossa) apresenta a distinção entre as “coproduções de tratados”⁸⁴ e os “coempreendimentos” ou “coproduções não convencionais”⁸⁵. Segundo a autora, as primeiras referem-se às coproduções internacionais que são realizadas sob os auspícios de um tratado bilateral ou multilateral. Já os “coempreendimentos” ou “coproduções não convencionais” são aquelas

⁸⁴ “Treaty co-production” (de acordo com o texto original)

⁸⁵ “Co-ventures” or “non-treaty co-productions”. (de acordo com o texto original)

empreendidas independentes de um acordo intergovernamental. Essa última modalidade pode ocorrer porque a estrutura do projeto inviabiliza a sua qualificação como coprodução nos termos exigidos no tratado; ou ainda porque os produtores julgam que é financeiramente mais interessante coproduzir distante das regras dos acordos, quando estimam que os benefícios oriundos de ter o projeto qualificado pelo acordo não valem os custos dos obstáculos burocráticos. Acrescentamos que muitos produtores preferem não concorrer, por exemplo, aos fundos do Programa Ibermedia, também pelos mesmos motivos descritos acima.

Ao analisar os resultados das coproduções oriundas dos incentivos públicos brasileiros, Meleiro (2009) considera que os subsídios concedidos através do artigo 3º da Lei do Audiovisual acabam por reforçar a performance da indústria cinematográfica através das grandes distribuidoras, as chamadas *majors* norte-americanas, que controlam o processo de produção e distribuição dos filmes e que ainda se beneficiam da legislação. Recorrendo a André Gatti (2005 apud MELEIRO, 2009, p. 203)⁸⁶, a autora considera ainda que tal benefício reflete uma desnacionalização do controle da produção nacional de filmes, equivalendo a uma internacionalização do mercado cinematográfico brasileiro. Ressalta-se que o artigo de Meleiro foi publicado em 2009. Três anos depois, em 2012, a ANCINE publica nova instrução normativa alterando as regras do jogo. A Instrução Normativa nº 106 (ANCINE, 2012) passa a não considerar mais como coproduções internacionais as obras que tenham apontado como coprodutor estrangeiro empresas que aportaram recursos através dos mecanismos de incentivos fiscais previstos nos arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual 8.685 (BRASIL, 1993) e no art. 39, X, da Medida Provisória nº 2.228-1 (BRASIL, 2001).

Com a proposta de analisar a articulação entre produtoras para a criação de filmes realizados em regime de coprodução internacional, Hadija Chalupe da Silva (2010) analisa o filme *Cinema de lágrimas* (1995), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, uma obra feita mediante parceria entre Brasil, Inglaterra e México. Para tanto, a autora demonstra o seu interesse em focar nas razões políticas de cada país ao estimular o crescimento das coproduções internacionais. Em 2014, a pesquisadora defende a tese de doutorado intitulada *Os filmes realizados em coprodução: Limites e expansões dos acordos transnacionais*, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Nessa pesquisa, Chalupe (2014) analisa as coproduções internacionais face à globalização dos mercados - retomando o papel do Estado nesse processo -, os paradoxos da internacionalização do capital, as políticas públicas para a promoção do filme brasileiro no exterior, os acordos bilaterais e multilaterais, os protocolos

⁸⁶ GATTI, A. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira** (1993/2003). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

de cooperação, os auxílios do Programa Ibermedia e da Recam, entre os assuntos correlatos. Segundo Hadija, a coprodução cinematográfica internacional, enquanto modalidade de realização, “é a expressão máxima do fenômeno da globalização. Ela representa em tela os fluxos de ideias, o compartilhamento de emoções, o trânsito das populações e o estreitamento das fronteiras”. (CHALUPE, 2014, p. 266) Tais indicações da pesquisadora dialogam consideravelmente com a nossa pesquisa.

A publicação do livro *Estruturas financeiras transnacionais no cinema da América Latina: Programa Ibermedia em estudo* (2009)⁸⁷ e a produção do documentário *Latinoamérica em coprodução* (2007)⁸⁸ resultaram da tese de doutorado da venezuelana Libia Villazana, que pesquisou causas e efeitos de mecanismos de coprodução cinematográfica entre a Espanha e países do continente latino-americano, especialmente o Peru, desde a década de 1980. Com uma matriz teórico-metodológica que une Estudos Culturais e Economia Política do Cinema, numa abordagem crítica, usando ainda a metodologia da observação participante e entrevistas com cineastas, a autora analisou os princípios de organizações de ajuda ao cinema ibero-americano. Na pesquisa, ela discute a hegemonia da posição da Espanha e defende a existência da natureza neocolonial entre a maioria das negociações envolvendo essas colaborações.

Ao dialogar com as ideias do filósofo italiano Antonio Gramsci, sobre subalternidade e hegemonia, Villazana argumenta que a penetração na Latinoamérica da Telefônica, um dos principais conglomerados de comunicação do mundo, “está exercendo um controle significativo sobre a legislação cinematográfica de alguns países latino-americanos através do seu investimento na televisão digital. Isso afeta, em grande parte, as condições de coprodução entre a Espanha e a América Latina” (VILLAZANA, 2009, p. 12, tradução nossa).

Corroborando com o argumento de Villazana, o diferencial da sua pesquisa com relação a outros estudos sobre as coproduções é a vantagem do seu trabalho de campo. Segundo ela, “poder participar de dentro do aparelho de coprodução me deu uma abordagem e uma perspectiva muito mais detalhada sobre o que está em jogo nas negociações de coprodução. Os resultados do trabalho de campo foram analisados dentro de uma abordagem histórica” (VILLAZANA, 2009, p. 08, tradução nossa)⁸⁹.

⁸⁷ Tradução nossa. Título original: *Latin America in Coproduction Transnational Financial Structures in the cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study*

⁸⁸ Tradução nossa. O título original do documentário é *Latin America in Co-production*. É uma produção entre Reino Unido e Peru sobre os mecanismos de filmes em coprodução internacional envolvendo países latino-americanos.

⁸⁹ Texto original: “to be able to participate from within the co-production apparatus gave me a much more detailed approach and perspective on what is at stake in the co-production negotiations.”

No caso, o trabalho de campo da pesquisadora consistiria primordialmente em participar dentro da equipe de produção do filme *Mariposa Negra/Black Butterfly* (2006), coproduzido por Peru e Espanha, e dirigido por Francisco Lombardi. (VILLAZANA, 2009). Com malas prontas e passagens compradas, a pesquisadora recebeu e-mail do diretor quatro dias antes da viagem ao Peru, retificando que não havia compreendido a proposta da pesquisadora e que não seria possível a participação dela acompanhando a produção do filme. Mesmo com a negativa, Villazana insistiu com uma nova abordagem e seguiu para o Peru, onde pode perceber mais claramente o porquê da dificuldade de se conseguir dados de bastidores sobre as coproduções internacionais, os termos dos acordos e as cláusulas contratuais das negociações. (VILLAZANA, 2009) Desse modo, a autora conseguiu fugir das análises descritivas e se sobressaiu por não hesitar em se posicionar criticamente sobre vários aspectos dos processos envolvidos nas coproduções cinematográficas da Latinoamérica

Laura Podalsky (1994) escreveu *Negociação das diferenças: cinemas nacionais e as coproduções em Cuba pré-revolucionária*⁹⁰, uma análise de filmes cubanos onde a autora reconhece a necessidade econômica das coproduções, mas alerta sobre possíveis consequências negativas como a perda de motivação por preocupações nacionais nos enredos. Ela utiliza autores que trabalham com o conceito de nação para problematizar o aparente conflito entre coproduções e cinema nacional. Enfatizando a questão da especificidade das diferenças nacionais, ela utiliza textos de críticos que sugerem que “as coproduções ameaçam as conquistas do Novo Cinema Latino-americano, apagando ou mascarando as diferenças entre as nações da região sob a bandeira do capitalismo multinacional” (PODALSKY, 1994, p. 59, tradução nossa).

Por um lado, Podalsky apontava para a necessidade econômica das coproduções; por outro, sinalizava uma preocupação de críticos cinematográficos latino-americanos na época, que viam na propagação das coproduções internacionais uma ameaça à heterogeneidade da Latinoamérica. Temas históricos e ideológicos, dos filmes críticos “para mudar a sociedade”, como também os documentários, tenderiam a uma decisiva marginalização, em prol de uma suposta homogeneidade dos filmes de entretenimento voltados para um público internacional despolitizado das questões nacionais inerentes a cada país. É útil situar que o artigo foi escrito, em 1994. Segundo Podalsky (1994), quando havia uma recente proliferação das coproduções entre cineastas latino-americanos e a televisão espanhola. Foi também na década de 1990 e na década subsequente que, de acordo com Villazana (2009, p. 32): “a dependência

⁹⁰ Título original: *Negotiating differences: national cinemas and co-productions in prerevolutionary Cuba*.

de produtores latino-americanos em relação aos financiadores estrangeiros aumentou significativamente”.

Entre os estudos do início do século XXI na América do Norte estão o dos economistas Finn, Hoskins e McFadyen, que têm realizado várias pesquisas sobre a indústria cultural, em especial sobre a experiência de produtores canadenses em coproduções internacionais. Em uma abordagem no campo da microeconomia, o artigo *Indústrias culturais em uma perspectiva de pesquisas econômicas*⁹¹ (2000) concentra-se nas indústrias de cinema e televisão, um resumo dos trabalhos desenvolvidos pelos autores durante 20 anos. Uma vertente da pesquisa deles é a determinação das razões para o domínio dos EUA no comércio internacional de produtos audiovisuais e suas implicações. A análise econômica é baseada na apreciação do conceito de “desconto cultural” (MCFADYEN; HOSKINS; FINN, 2000)⁹², uma das características que se aplica aos produtos das indústrias culturais. Isso levou a uma reflexão de como os produtores canadenses e outros não estadunidenses podem competir com produtores norte-americanos, tanto no seu mercado doméstico quanto no mercado internacional. A seguir os autores explicam as razões do uso do conceito de desconto cultural:

Um desconto cultural para os programas ou filmes negociados surge porque os espectadores nos mercados de importação geralmente têm dificuldade de identificar-se com o modo de vida, valores, história, instituições, mitos e ambiente físico representado. As diferenças linguísticas são também uma razão importante para um desconto cultural, já que o apelo para assistir a estes filmes ou programas é reduzido pelo necessário uso de dublagem ou legendas, além da dificuldade em compreender sotaques desconhecidos. [...] Hoskins & Mirus (1988) apresentaram uma análise teórica sobre as razões para o domínio dos EUA. Eles concluíram: “Como resultado da propriedade agregada do consumo de programação, o custo é normalmente invariante com relação à quantidade de espectadores, e existem enormes economias de escala. Se os custos de produção são os mesmos para todos os produtores do programa e o tamanho do desconto cultural é igual para todos os países, então o desconto cultural por si só é suficiente para explicar por que o país com o maior mercado interno (em termos econômicos), os EUA, domina o comércio internacional” (MCFADYEN; HOSKINS; FINN, 2000, p. 11, tradução nossa).

No artigo *A comparison of domestic and international joint ventures in television program and feature film production* (1996), os três autores canadenses mostram o resultado de uma pesquisa examinando as possíveis vantagens e desvantagens da coprodução internacional. O método para tal tarefa consistiu, primeiramente, em enviar 315 questionários para cada um dos membros da Associação de Produtores de Televisão e Vídeo canadenses, da Associação de Produtores de Filmes e Televisão de Quebec, e produtores não listados como membros das associações. Conseguiram respostas utilizáveis de 22 produtores que

⁹¹ O título original: *Cultural industries from an economic/business research perspective*.

⁹² Em inglês: *Cultural discount*.

trabalharam com *joint-ventures*⁹³ domésticas e 38 produtores com experiência em *joint-ventures* internacionais. Utilizando uma escala de pontos, os pesquisadores observaram que os potenciais benefícios mais importantes, em ordem decrescente foram: fusão de recursos financeiros, acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros, acesso ao mercado do parceiro, benefícios culturais e acesso ao mercado de países terceiros. Outros potenciais benefícios analisados foram: acesso a um determinado projeto iniciado pelo parceiro, redução de risco, acesso a insumos mais baratos, acesso ao local desejado para locações estrangeiras e aprender com o parceiro.

Em *A política internacional da coprodução cinematográfica: a política espanhola na América Latina*⁹⁴, Teresa Hoefert de Turégano (2004) discute questões conceituais nas políticas de coprodução, bem como os interesses econômicos da Espanha ao incentivar a produção cinematográfica na Latinoamérica. Com interesse em pesquisas sobre política cultural e crítica da economia política do cinema, Turégano (2004) considerou, no âmbito desse artigo, apenas as coproduções independentes, filmes de longa-metragem de ficção com orçamentos relativamente baixos (geralmente abaixo de cinco milhões de dólares). Para ela, é evidente uma tendência cinematográfica particular que elabora uma tensão dialética em torno da diferença cultural através do processo de homogeneização/diferenciação: “Muitos desses filmes simultaneamente enfatizam identidades nacionais e locais, juntamente com um apelo determinado à universalização, aparentemente conscientes do mercado internacional e de suas tendências hegemônicas” (TURÉGANO, 2004, p. 15, tradução nossa).

É dentro desse desejo de incorporar a diferença, mas não de eliminá-la, que as coproduções de filmes revelam as complexidades da negociação de identidades no contexto transnacional e globalizado. De fato, em muitos casos de coprodução entre os países europeus e em desenvolvimento, as instituições de financiamento e fundações dependem, para o financiamento e apoio de um filme, da sua essência como um veículo de promoção de identidades culturais. Em países onde há poucas possibilidades de produção cinematográfica e onde a dependência é maior no financiamento de fontes externas, a estipulação da identidade cultural pode ser uma fonte de habilitação, mas também pode ser limitante. É evidente que é positivo, porque vozes anteriormente marginalizadas afirmam-se garantindo o seu poder. Mas a ligação com a identidade cultural tem um lado ligeiramente negativo que cria limitações invisíveis do que pode ser dito e até que ponto os filmes podem participar de um discurso radical de igualdade. Além disso, como o financiamento público é colocado cada vez mais em perigo e é substituído por interesses privados, a comercialização destes produtos culturais parece tornar-se mais importante. (TURÉGANO, 2004, p. 16, tradução nossa).

⁹³ *Joint-ventures* é a associação entre duas ou mais empresas independentes juridicamente para o desenvolvimento de atividade econômica comum com prazo determinado.

⁹⁴ Título original: *The international politics of cinematic coproduction: Spanish Policy in Latin America*.

Nessa sua análise sobre a política audiovisual espanhola, Turégano considera que a condição dos países mais poderosos da Latinoamérica não é muito diferente do nível de poder global realizado pela Espanha, mesmo esta se situando em posição mais vantajosa. Porém, a luta é comum a todos: tentar “conter o poder hegemônico dos Estados Unidos” (TURÉGANO, 2004, p. 17, tradução nossa). Nesse contexto, a Espanha “também ganha peso político na União Europeia através de suas conexões com o enorme mercado latino-americano” (TURÉGANO, 2004, p. 17, tradução nossa). Assim, incentivar e apoiar o desenvolvimento de indústrias nacionais de cinema trata-se de uma disputa de poder, “às vezes como uma contramedida para o domínio de Hollywood” (TURÉGANO, 2004, p. 18, tradução nossa).

Ainda no âmbito da Latinoamérica, damos um destaque especial aos esforços investigativos do argentino Atilio Roque González (2012). Esse autor tem se dedicado sobretudo a comparar os mercados e as políticas cinematográficas de países latino-americanos, nomeadamente, Argentina, Brasil e México, trazendo significativas contribuições para o campo da Economia Política do Cinema. Com vários artigos e capítulos de livros publicados, damos ênfase aqui a *Cine latino-americano. Entre las pantallas de plata y las pantallas digitales. Producción y mercados em América del Sur y México*, texto publicado no livro *Cine latino-americano. Producción y Mercados em la primeira década del siglo XXI*, organizado por Octavio Getino (2012). Tal artigo traz um panorama da atividade cinematográfica na região, no período de 2000 a 2009. Nesse texto, nos interessa particularmente a parte em que o autor analisa o fenômeno das coproduções cinematográficas na Latinoamérica.

González (2012) considera que para algumas nações, a exemplo do Uruguai, Cuba e Bolívia, a coprodução internacional foi um instrumento vital para fortalecer e/ou revitalizar suas cinematografias. Para o autor, a Argentina é o país que mais se destaca em quantidade de coproduções na região, realizando obras principalmente em parceria com a Espanha. Já as parcerias dos cineastas argentinos com os latinos: Brasil, Chile e México, ocorrem em menor escala e, basicamente, sob a guarda do programa Ibermedia. Segundo suas análises, “não existe um conhecimento ótimo nem um ‘saber-fazer’ sobre os requerimentos da coprodução cinematográfica nas produtoras da região” (GONZÁLEZ, 2012, p. 100), o que reflete uma concentração das obras audiovisuais nas mãos de poucas produtoras.

Roque González identifica algumas diferenças nas legislações dos países, que favorecem ou dificultam a realizações de novas coproduções. Por exemplo, diferentemente do que ocorre no Brasil e na Bolívia - onde as coproduções minoritárias também são

reconhecidas como nacionais - a burocracia na Colômbia e no Chile frequentemente não permite que os coprodutores minoritários locais obtenham a nacionalidade de seus filmes nesses países. Características como essa, fruto de iniciativa política, podem atrair ou repelir coprodutores interessados em se relacionar com diferentes países. Embora diretores digam que os roteiros são determinantes para a escolha de novos parceiros estrangeiros, ou seja, que é o roteiro que indicará com qual país o filme precisará de coprodutor, sabemos que aspectos dos atrativos políticos e econômicos são doravante guias dessas preferências por um ou outro país.

Entre os maiores problemas detectados pelo pesquisador, podemos dizer que está na desigualdade de distribuição dos direitos patrimoniais da obra. Segundo González, quando se tratam de coproduções entre a Espanha e os países latinos, a arrecadação resultante das vendas dos bilhetes na Europa fica a maior parte para os coprodutores espanhóis, não sobrando quase nada para os sócios latinos. A mesma disparidade frequentemente ocorre quando a coprodução é realizada entre um produtor de um país das cinematografias mais desenvolvidas da Latinoamérica, como Argentina, Brasil e México, e na outra ponta está um país “de menor desenvolvimento relativo”, como Paraguai, Bolívia ou Equador. Dessa forma, em suma, os latino-americanos e os países de menor tradição cinematográfica pouco aproveitam os dividendos resultantes dos mercados mais fortalecidos. (GONZÁLEZ, 2012, p. 101)

Ao sondar a quantidade de coproduções realizadas em oito dos países do Mercosul ampliado, incluindo Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, Bolívia, Chile, Venezuela e Espanha, Roque González chegou a conclusão que a Argentina é o país que mais realiza filmes em coprodução internacional na região, aglutinando quase 70% de participação nas coproduções lançadas no período de 2000 a 2008. De acordo com os dados encontrados, os países seguintes com maior participação nas coproduções da região são: Brasil, Chile, Espanha e Uruguai, com as seguintes porcentagens aproximadas: 42%, 38%, 33% e 31% das obras, respectivamente. (GONZÁLEZ, 2012). Outra informação relevante da investigação de González, que também coincide com os dados levantados na nossa análise, é que a Argentina é o país do Mercosul que mais coproduziu com a Espanha, nos anos pesquisados pelo autor, somando 83% dos casos. Ou seja, a Argentina estava presente em 83% das coproduções espanholas, que envolvem geralmente de dois a cinco países parceiros nos filmes. Uruguai e Chile vêm em seguida, com 37% e 29% de participação nas obras, respectivamente.

Nesse contexto, podemos inferir que muitos dos resultados da pesquisa de González, mesmo tratando de um recorte temporal diferente da nossa pesquisa, coincidem com os dados alcançados por nós, na pesquisa de doutorado e mestrado.. Sublinhamos que a atenção

especial dada aos resultados desse investigador, em específico, dá-se sobremaneira por conta da afinidade teórica e de recorte metodológico entre as nossas pesquisas.

Agora com o foco a partir da Espanha, cuidamos de discutir algumas contribuições do professor espanhol Manuel Palacio, que tivemos a oportunidade de entrevistar em Madrid, em 2015.⁹⁵ Palacio é autor de *Elogio posmoderno de las coproducciones* (2002), que na voz do próprio autor, trata-se de “um artigo marco sobre coproduções, uma reflexão sobre o que seria coprodução na contemporaneidade” (PALACIO, 2015, em entrevista à pesquisadora).

Manuel Palacio coordena um grupo de pesquisa sobre o tema, na Universidade Carlos III, onde os integrantes estão pesquisando sobre o fluxo de coprodução entre Espanha e Latinoamérica. Entre esses pesquisadores, também tivemos a chance de entrevistar a professora Rosario Beceiro que, além de uma das responsáveis por fazer um banco de dados sobre as coproduções entre Espanha e Latinoamérica, é coautora do artigo *Coproducciones cinematográficas en España: análisis y catalogación*, assinado com Carmen Ciller, sua companheira de grupo de pesquisa. Nessa entrevista, Beceiro comenta que uma das maiores dificuldades ao pesquisar as coproduções é a escassez de dados confiáveis.

Em *Elogio posmoderno de las coproducciones*, Manuel Palacio afirma que, naquele momento, diga-se: início dos anos 2000, os responsáveis administrativos pelo setor cultural na Espanha consideravam as coproduções como “a forma mais eficaz para combater o domínio americano nos mercados de filmes europeus” (PALACIO, 2002, p. 221, tradução nossa)⁹⁶. Inspirada nessa passagem do texto, indagamos ao autor se ainda havia uma intenção de autoridades governamentais implementarem políticas de apoio às coproduções, e de se opor ao domínio estadunidense. Palacio respondeu:

Posso dizer que sim, mas também que não. Creio que hoje o problema não é tanto opor-se ao mercado estadunidense, mas sim: fazer uma indústria sólida, com mecanismos de produção sólidos; encontrar as melhores formas de se chegar ao mercado, ao público; estabelecer uma fortaleza para os mercados. (PALACIO, 2015, tradução nossa, em entrevista à pesquisadora)

Sobre o modo de ver as coproduções, Palacio indicava que, em uma dada pesquisa de 1968⁹⁷, enquanto a maioria dos produtores apresentou um olhar otimista para as vantagens oferecidas pelo modelo de negócio das coproduções, outros diretores se inclinavam de forma

⁹⁵ O resultado de tal conversa encontra-se transcrito e traduzido para o português nos apêndices desta tese, assim como a maioria das entrevistas realizadas no período do doutorado.

⁹⁶ “En la actualidad todos los responsables administrativos, con la anterior ministra de Educación y Cultura Esperanza Aguirre a la cabeza, consideran que las coproducciones son la vía mas eficaz para oponerse al dominio estadounidense en los mercados cinematográficos europeos”. (PALACIO, 2002, p. 221)

⁹⁷ “Significativamente, en el Estudio sobre la situación del cine en España, edición publicada en 1968, año en que todavía se vivía en el fragor de las coproducciones europeas” (PALACIO, 2002, p. 221)

mais reticente para as tais vantagens. Na entrevista, pedimos para que o autor comentasse sobre tal questão, quando Palacio nos colocou uma interessante reflexão para pensarmos sobre o conceito de coprodução:

Para as pessoas comuns não existe conceito de coprodução, nem para os meios de comunicação, nem para os que escrevem os filmes, nem para quem escreve sobre os filmes nos jornais; nunca apresentam os filmes como uma coprodução. Por exemplo, *O Filho da Noiva* é uma coprodução argentino-espanhola, mas tanto na Argentina quanto na Espanha só pensam *O Filho da Noiva* como um filme argentino. O problema não são as vantagens que podem ter para os produtores e os inconvenientes que podem ter para os diretores, o problema é que os espectadores e os meios de comunicação não têm interiorizado que a coprodução é um valor. (PALACIO, 2015, tradução nossa, em entrevista à pesquisadora)

Como podemos perceber ao longo de várias citações desse texto, as discussões acerca do tema das coproduções cinematográficas são permeadas por ambivalências e paradoxos. A disputa entre cinema nacional e cinema transnacional é uma das frentes desse embate tanto no campo das discussões acadêmicas quanto nas decisões políticas governamentais e nos posicionamentos de produtores e diretores dos filmes. Como o próprio título já anunciava, em *Elogio posmoderno...*, Palacio posiciona-se na corrente pós-modernista, num lugar onde não é mais possível perceber uma identidade fixa. Nessa linha, reivindicar um conceito para identidade do cinema nacional também não é mais possível. Para o autor, o antigo conceito de espaço cultural nacional tem sofrido muitas mudanças com as relações dialéticas entre identidade e globalidade, e está cada vez mais corroído com a globalização (PALACIO, 2002, p. 230). Em outras palavras, Palácio sintetiza:

Creio que, na atualidade, uma dialética entre cinema nacional e cinema transnacional no sentido amplo, porque há distintos projetos e políticas de fomento de coprodução. Não necessariamente todos os grandes filmes importantes europeus são coproduções, mas uma porcentagem muito elevada é. [...] Em princípio parece que há uma espécie de dialética entre cinema nacional e coproduções, pois como há uma certa tendência de tentar abrir mercados em outros lugares, as coproduções têm uma importância apreciável, mas o cinema nacional também. (PALACIO, 2015, tradução nossa, em entrevista à pesquisadora)

1.7.1 Revista Raíces e a pesquisa na ENERC (Argentina)

Ao realizar um levantamento bibliográfico na Biblioteca Carlos Adrián Muoyo, da *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), uma escola pública e gratuita de nível superior, em Buenos Aires, nos deparamos com vários artigos jornalísticos publicados em edições da Revista Raíces, periódico editado de 2002 a 2006, pelo

INCAA, intitulada inauguralmente como “*La revista de cine argentino para Europa*” (nº1, 2002). A revista era bilíngue, com textos em espanhol e em inglês.

Cabe destacar que a Revista *Raíces* surgiu durante o Festival de *San Sebastian* (Espanha) como a primeira iniciativa do Projeto *Raíces*, nascido no Festival de *Mar Del Plata* (Argentina), com o objetivo de incentivar as relações cinematográficas entre a Argentina e as autonomias espanholas, Galícia, País Basco e Catalunha, para que “*los hermanos sean más unidos todavía*”. Traduzindo: “os irmãos sejam ainda mais unidos”, era o que dizia o título de uma matéria sobre o nascimento do Projeto *Raíces*, “este ambicioso programa de cooperação entre Espanha e Argentina”. (MORELLI, 2003, p. 10, tradução nossa).

Na primeira edição, em setembro de 2002, uma reportagem assinada por Carlos Winston Albertoni, jornalista londrino que viveu a maior parte da sua vida em Buenos Aires, trazia o título *Cinema profissional custa dinheiro e as coproduções com Espanha permitiu-me fazê-lo*⁹⁸. O depoimento era de Adolfo Aristarain, um dos mais conceituados cineastas argentinos, diretor de muitos sucessos que aglutinavam capitais da Argentina e da Espanha. (ALBERTONI, 2002).

Outra matéria no primeiro número da revista profetizava: “As coproduções devem crescer já que facilitam a distribuição”(OTERO, 2002, p.19, tradução nossa)⁹⁹. A afirmação era de José Maria Otero, então diretor do antigo ICAA, “uma das personalidades mais importantes do cinema espanhol”. (MORELLI, 2002, p. 18-19, tradução nossa).

Mais títulos dos textos jornalísticas declaravam: “As coproduções estão fundindo culturas, histórias e modos de ser” (ESCRIBANO, 2006, p. 13-15, tradução nossa¹⁰⁰), argumentou a partir da entrevista com o então presidente do INCAA, Jorge Alvarez, que abordou sobre a promoção e venda do cinema argentino no exterior, entre outros assuntos. Na edição de setembro de 2003, Roberto Stabile, então secretário geral da Associação Nacional da Indústria Cinematográfica da Itália, “expressa seu otimismo pelas políticas de coprodução”. (ALVAREZ, 2003, p. 26-27, tradução nossa.)

“Coproduções: a chave do novo cinema”¹⁰¹. Essa era a chamada da reportagem que trazia uma entrevista com o produtor argentino, professor e ex-reitor da Enerc, Pablo Rovito. No seu depoimento, Rovito destaca a questão do hibridismo nos filmes em coprodução: “Se um realiza um filme integrando-lhe com um pedaço daqui e outro dali, com vários países pondo o seu, pode ocorrer que o produto final seja um filme híbrido, sem identidade”

⁹⁸ Texto original: “*Cine profesional cuesta dinero y las coproducciones con España me ha permitido hacerlo*”.

⁹⁹ Texto original: “*las coproducciones deben crecer ya que facilitan la distribución*”.

¹⁰⁰ Texto original: “*Las coproducciones estan fusionando culturas, historias y modos de ser*”

¹⁰¹ Texto original: “*Coproducciones: la llave del nuevo cine*”.

(tradução nossa)¹⁰². Em outro momento, Rovito declara: “A nossa é uma terra nascida do sangue e do coração das imigrações e ela favorece as alianças, fundamentalmente desse ponto de vista cultural” (ROVITO, 2002, p. 12, tradução nossa)¹⁰³.

Fazendo uma análise mais técnica do ponto de vista prático, Rovito argumenta que o interesse de estrangeiros em coproduzir no seu país aumentou a partir da desvalorização do peso argentino. Desde então, segundo o cineasta, a Argentina “se converteu em um lugar quase perfeito para as coproduções provenientes de fora, já que os estrangeiros encontram uma combinação extremamente tentadora: custos muito baixos e alta qualidade de atores e técnicos” (ROVITO, 2002, p. 12, tradução nossa)¹⁰⁴.

O prelúdio do fim das fronteiras e o entusiasmo com as coproduções também podem ser demonstrados em outro destaque na mesma reportagem:

Sem Fronteiras. Mostra clara do que a coprodução significa para o contexto do cinema atual são os longas-metragens que se apresentam em San Sebastian para competir na Seção Oficial. Dos 18 títulos selecionados, 7 são coproduções: *The good thief* (Grã-Bretanha/França/Irlanda), *Aro Tolbukhin* (Espanha/México), *El crimen del Padre Amaro* (México/Espanha/França/Argentina), *Hafid* (Islandia/França/Noruega), *Historias mínimas* (Argentina/Espanha), *Whale rider* (Alemanha/Nova Zelândia) e *Lugares comunes* (Argentina/Espanha). Além disso, fora da competição, mas também na Seção Oficial, se exhibe *The legend of Suriyoyhai*, uma coprodução entre Tailândia e Estados Unidos. (RAÍCES, setembro de 2002, p. 13, tradução nossa)

Nesse contexto, ao observar títulos, reportagens e entrevistas das edições publicadas ao longo dos cinco anos de existência da revista do programa Raíces, verificamos um privilegiado discurso otimista e de marketing a favor das coproduções argentinas, primeiramente com foco na Espanha e depois ampliando o leque para toda a Europa.

Em 2014, anos após o fim tanto do Programa quanto da Revista, tivemos a chance de entrevistar o produtor argentino Ricardo Freixa, em Brasília. Naquele momento, achamos oportuno perguntar sobre a importância do Programa Raíces para as coproduções na Argentina. De acordo com o pensamento de Freixa:

Não ajudou em nada. Quando apareceu o Programa Raíces me dei conta de que não ia acontecer nada, que não ia funcionar. Quais são os filmes de coproduções argentinas que melhor estiveram na Espanha? São os filmes com elementos totalmente argentinos. E os espanhóis têm elementos, por exemplo, na pós-

¹⁰² Texto original: “Si uno realiza una película integrándola con un pedazo de aquí y outro de allá, con vários países poniendo lo suyo, puede suceder que el producto final sea una película híbrida, sin identidad”.

¹⁰³ Texto original: “La nuestra es una tierra nascida de la sangre y el corazón de las inmigraciones y ello favorece las alianzas, fundamentalmente deste el punto de vista cultural”.

¹⁰⁴ Texto original: “[...] A partir de le devaluación del peso argentino, el país há se convertido em um sitio casi perfecto para las coproducciones venidas desde afuera, ya que los extranjeros encuentran una combinación extremadamente tentadora: muy bajos costos y alta calidad em actores y técnicos”

produção, na música, na direção de fotografia. Os elementos principais eram argentinos. Por exemplo, um dos filmes de maior êxito na Espanha, *El Hijo de La Novia*, com Ricardo Darín e Norma Aleandro. São todos argentinos que também têm passaporte espanhol. Então, qualificaram-se para os apoios espanhóis, com um produtor espanhol, e tiveram êxito na Espanha sendo um filme completamente argentino. Tão argentino era que na entrada davam uma cartelinha com as palavras que os espanhóis não entenderiam. Apesar de falarmos o mesmo idioma, há algumas palavras que na Argentina são ditas de uma forma e na Espanha, de outra. Assim, tem que se fazer um pequeno dicionário. (FREIXA, 2014, em entrevista à pesquisadora).

Na busca por novas referências na Biblioteca Carlos Adrián Muoyo, também localizamos *Huellas olvidadas del cine cubano* (PADRÓN, 2010), memórias da XV Oficina Nacional de Crítica Cinematográfica. Nesses vestígios esquecidos do cinema cubano, um espaço foi dedicado a discutir as implicações das coproduções. Em *Las llamadas coproducciones em nuestro cine* (REY, 2010), a palavra de ordem era a preocupação do avanço das coproduções a partir da década de 1990 que, segundo Lionel Valdivia, o facilitador da mesa-redonda, era o que fazia com que o cinema cubano se mantivesse com vida. Produtor de filmes em Cuba desde a década de 1970, Rafael Rey¹⁰⁵ havia chegado à conclusão de que depois dos anos de 1990, embora não fosse a intenção de produtores como ele trabalhar nessa linha, as coproduções tinham se transformado em uma necessidade para o cinema cubano, por uma questão de necessidade econômica do país. “Que se passava com o ICAIC antes? Era totalmente subsidiado. Tínhamos financiamentos infinitos. Daí o sonho do cinema de autor, daí o nosso sonho, éramos ‘todo-poderosos’. O Estado nos financiava. Não havia problemas” (REY, 2010, p. 159, tradução nossa).

Rafael Rey, que trabalhava em uma das primeiras produtoras cubanas “autofinanciadas”, coloca que, de forma geral, as empresas estrangeiras que financiavam as suas obras jamais haviam interferido com sugestões de temas ou forma de abordá-los nos filmes. Mesmo assim, Rey afirma que os cineastas, ao buscarem financiamentos no exterior, geralmente buscam ajustar os seus roteiros de forma a gerar interesse internacional, desviando o foco das preocupações nacionais. “Claro, o interesse de todos nós é fazer um cinema cubano, é fazer o nosso cinema, mas não temos dinheiro para isso”. (REY, 2010, p. 160, tradução nossa). Esse depoimento como o citado abaixo soma-se às preocupações levantadas anteriormente pela pesquisadora Laura Podalsky (1994), em *Negotiating differences national cinemas and co-roductions in prerevolutionary Cuba*.

¹⁰⁵ Rafael Rey também foi diretor de audiovisual do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), no início dos anos 2000.

Talvez por isso nossos cineastas tiveram que fazer alguns ajustes em seu plano temático, fazer alguns arranjos para internacionalizar o conflito, para abordá-lo de alguma forma, mas já esta é a concepção mesma do tema com a concepção mesma da história. Não é que nenhuma coprodutora destas te diga: ‘Não, não, remova 4 páginas, mude 3 linhas, coloque Pedro a Perico e troque o nome porque isso eu não me interessa’. Isso não é o caso. (REY, 2010, p. 160, tradução nossa¹⁰⁶).

Diante desses emaranhamentos, parece que a melhor saída é buscar compreender os novos processos e desafios das coproduções cinematográficas internacionais. Elas ganham cada vez mais espaço no mercado audiovisual globalizado, mas nem por isso os filmes mais atrelados a uma ideia de cinema nacional perdem a sua importância para os públicos locais e para os que amam fazer cinema. Se, com os processos de globalização, é inevitável a coexistência do cinema nacional e do cinema transnacional, entendemos que novos elogios às coproduções emergirão com novas provocações.

Os mecanismos governamentais e apoios intergovernamentais, sobretudo ibero-americanos, têm entre seus objetivos atingir uma maior democracia audiovisual e, assim, promover uma menor desigualdade de produção entre as regiões e entre os países. Com esses incentivos públicos, as coproduções têm conseguido que alguns países em desenvolvimento, antes excluídos da atividade cinematográfica, passem a usufruir desse processo. No entanto, o desafio das políticas de incentivo não é apenas financiar novas produções transnacionais, mas criar ferramentas para que o processo de compartilhamento desse bolo seja mais justo. De modo que uma visão política orientada para a democracia audiovisual crie novos mecanismos para garantir uma continuidade de produção sem exploração dos mais fracos. Isso porque é latente a preocupação com a garantia dos direitos patrimoniais dos cineastas dos países de menor poder cinematográfico, quando os filmes transnacionais produzidos pelos cineastas desses países são vendidos nos mercados mais poderosos. Essa divisão do espaço da coprodução internacional implica prioritariamente em um desafio para os novos mecanismos que poderão surgir e para as reformulações dos antigos apoios em vigência.

Embora fosse do nosso interesse realizar um apanhado mais aprofundado sobre os trabalhos de muitos outros autores, a imposição do tempo institucional para a conclusão da pesquisa nos obrigou a fazer algumas escolhas e deixá-los para um próximo momento acadêmico. Entre esses artigos, destacamos: *El horizonte de las coproducciones*, de José

¹⁰⁶ Texto original: “Tal vez por eso nuestros realizadores hayan tenido que hacer algunos ajustes en su plano temático, hacer algunos arreglos para internacionalizar el conflicto, por llamarlo de alguna manera, pero ya esta es la concepción misma del tema con la concepción misma de la historia. No es que ninguna coprodutora de estas te diga: ‘no, no, quítale 4 páginas, cámbiale 3 renglones, ponle Pedro a Perico y cambia ese nombre porque no me interesa’. Eso no es el caso”.

María Otero (1999); *Las coproducciones ofensivas*, de Emeterio Díez Puertas (2002); *Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?*, de Alejandro Pardo (2007); *Producción, coproducción, distribución y exhibición del cine latinoamericano en América Latina y otras regiones (2005 al 2007)*, de Nora Ezcue, Gustavo Buquet, Freya Schiwy e Tob Miller (2009); e *Cinemas do Mercosul: políticas de incentivo, coproduções e identidade cultural*, de Rosângela de Medeiros (2012).

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

Esta pesquisa começa a definir-se substancialmente como tese quando percebemos que muito dos pensamentos e premissas, colocados no então projeto de pesquisa, caía por água abaixo. Quando, finalmente, nos demos conta de que uma metodologia particular de fato estava sendo construída no decorrer do avanço da pesquisa e dos novos resultados obtidos. Quando foi preciso fazer reconfigurações e repensar os métodos e as análises de dados.

2.1 Problema de pesquisa

Ao analisar as coproduções internacionais brasileiras em nossa pesquisa de mestrado, constatamos: Portugal era o principal parceiro do Brasil e a Argentina era, naquele momento, a segunda maior parceira em quantidade de filmes realizados em coprodução com o Brasil. Surgiu, naturalmente, a curiosidade de saber porque isso acontecia. Não foi necessário pesquisar muito para constatar que a Espanha é também o principal parceiro da Argentina no que diz respeito às coproduções cinematográficas. Por outro lado, passamos a observar também, com mais atenção, o panorama internacional de cinema e, em especial, os filmes realizados no Brasil em coprodução com outros países. Os estudos sobre o cinema argentino e a presença de filmes argentinos no mercado internacional, nos últimos 10 anos, apresentam maior crescimento e visibilidade internacional se comparados com o cinema brasileiro. Como as políticas públicas culturais argentinas interagem com o mercado durante esse crescimento? Essas e outras perguntas foram surgindo em nosso horizonte de pesquisa e decidimos ampliar nossa pesquisa sobre coproduções. Surgiu então este objeto de pesquisa de doutorado: um estudo comparativo das coproduções no Brasil e na Argentina. Além de uma fronteira geográfica, o que temos em comum com o nosso vizinho no campo do cinema?

Como as políticas públicas de cinema do Brasil e da Argentina têm contribuído para o desenvolvimento da atividade cinematográfica nestes dois países, através das coproduções internacionais? Esta é a questão-problema que a presente tese almeja responder.

2.2 Objetivos

2.2.1 Objetivo Geral

Fazer um estudo comparativo das coproduções cinematográficas internacionais no Brasil e na Argentina tendo como ponto de partida as políticas públicas e o ambiente normativo de apoio às coproduções nos dois países.

2.2.2 Objetivos Específicos

- Comparar o ambiente normativo da política pública brasileira e da política pública argentina de apoio às coproduções;
- Comparar como as políticas públicas do Brasil e da Argentina têm contribuído para o desenvolvimento da atividade cinematográfica, nesses dois territórios, através das coproduções internacionais;
- Analisar as semelhanças e diferenças das relações cinematográficas com os respectivos países ex-colonizadores, ou seja, como é a relação do Brasil com Portugal e como é a relação da Argentina com Espanha.

2.3 Hipótese

2.3.1 Hipótese Principal

Os mecanismos públicos tanto do Brasil quanto da Argentina de apoio às coproduções cinematográficas internacionais caracterizam-se pela incompletude, na medida em que não contemplam os três elos da cadeia produtiva do audiovisual: produção, distribuição e exibição. Essa característica é um dos fatores que tem limitado o aprofundamento da integração cinematográfica entre Brasil e Argentina, por meio das coproduções de filmes de longa-metragem entre esses dois países.

2.3.2 Pressupostos

1) Comparada ao Brasil, a Argentina historicamente construiu uma política pública mais orgânica de apoio ao cinema, que é mais favorável à realização de filmes em coproduções cinematográficas internacionais. Por outro lado, o Brasil dispõe cada vez mais de mecanismos de apoio às coproduções, embora tais mecanismos ainda façam parte de uma política de cinema fragmentada;

2) Relações diplomáticas entre ex-colônias e ex-colonizadores foram preponderantes tanto para o Brasil ter Portugal como o seu maior coprodutor cinematográfico, como para a Argentina ter Espanha como a sua maior coprodutora cinematográfica. Porém, a relação cinematográfica (considerando toda a cadeia produtiva do audiovisual) não se desenvolveu entre Brasil e Portugal tanto quanto entre Argentina e Espanha. Cabe investigar e comparar as estratégias adotadas em ambos os casos;

3) As relações entre Brasil e Argentina, como também entre Brasil e Portugal, poderiam ser fortalecidas se algumas decisões estratégicas no campo das políticas culturais fossem tomadas;

4) O cinema argentino atingiu maior reconhecimento internacional do que o cinema brasileiro porque, historicamente, o cinema argentino tem mantido relações cinematográficas mais intensas com outros países do que o Brasil (consideramos mensurar esse reconhecimento através de prêmios em festivais internacionais);

5) A falta de um conceito, bem como de uma prática, de coprodução internacional que priorize a diversidade cultural, bem como o multiculturalismo, dá margem para que critérios econômicos dominem a definição da nacionalidade do filme em coprodução internacional, favorecendo territórios supostamente mais vantajosos comercialmente, e gerando relações de poder desfavoráveis aos coprodutores minoritários.

2.4 Indicadores de análise

Quadro 1 - Indicadores de Análises

BRASIL	<ol style="list-style-type: none"> 1) História da coprodução cinematográfica no Brasil; 2) Os pressupostos sobre as vantagens das coproduções cinematográficas que servem como base para a ação governamental no Brasil de apoio a elas; 3) Os princípios que regem os acordos bilaterais de coprodução cinematográfica do Brasil; 4) O conceito e o reconhecimento de coprodução cinematográfica internacional na legislação brasileira; 5) As práticas de coprodução cinematográfica do Brasil com países da Ibero-América.
---------------	--

ARGENTINA	<ol style="list-style-type: none"> 1) História da coprodução cinematográfica na Argentina; 2) Os pressupostos sobre as vantagens das coproduções cinematográficas que servem como base para a ação governamental na Argentina de apoio a elas; 3) Os princípios que regem os acordos bilaterais de coprodução cinematográfica da Argentina; 4) O conceito e o reconhecimento de coprodução cinematográfica internacional na legislação argentina; 5) As práticas de coprodução cinematográfica do Brasil com países da Ibero-América
ENVOLVENDO OS DOIS PAÍSES	<ol style="list-style-type: none"> 1) Semelhanças entre as políticas brasileiras e argentinas de incentivo à coprodução cinematográfica internacional; 2) Diferenças entre as políticas brasileiras e argentinas de incentivo à coprodução cinematográfica internacional; 3) As ausências nas políticas brasileiras e argentinas de incentivo à coprodução cinematográfica internacional; 4) A integração do Brasil e da Argentina através das coproduções cinematográficas; 5) As práticas das coproduções cinematográficas brasileiro-argentinas.

Fonte: Elaborado pela autora.

2.5 O *Corpus* da pesquisa

Quadro 2 - O *Corpus* da Pesquisa

BRASIL	<ol style="list-style-type: none"> 1) Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685 de 1993, artigos 1º e 3º); 2) MP 2228-1 (alíneas “b” e “c” do Inciso V do Artigo 1º); 3) Instrução Normativa da ANCINE nº 106, de 24 de julho de 2012. 4) Programa “Cinema do Brasil”; 5) Acordos bilaterais com outros países, além da Argentina 6) Entrevistas com cineastas e gestores da ANCINE sobre o papel
---------------	--

	<p>das coproduções internacionais para o desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil;</p> <p>7) Entrevistas em Portugal com cineastas e gestores do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) sobre as coproduções entre Brasil e Portugal;</p> <p>8) Protocolo luso-brasileiro de coprodução cinematográfica;</p> <p>9) Tabelas de filmes em coprodução, segundo dados do Observatório do Audiovisual (OCA) da ANCINE, com informações sobre títulos, diretores, orçamento, público e renda de filmes em coprodução;</p> <p>10) Premiações de filmes em coprodução cinematográfica brasileira (2009-2015).</p>
<p>ARGENTINA</p>	<p>1) Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica nº 17.741/2001;</p> <p>2) Fundo de coprodução Raíces (Programa Raíces);</p> <p>3) Acordos bilaterais com outros países, além do Brasil, principalmente com a Espanha;</p> <p>4) Entrevista com cineastas e gestores do INCAA sobre o papel das coproduções internacionais para o desenvolvimento da atividade cinematográfica na Argentina;</p> <p>5) Tabelas de filmes em coprodução segundo dados do INCAA;</p> <p>6) Premiações de filmes em coprodução cinematográfica argentina (2009-2015).</p>
<p>ENVOLVENDO OS DOIS PAÍSES</p>	<p>1) Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina;</p> <p>2) Protocolo de Coprodução entre o INCAA e a ANCINE;</p> <p>3) Programa Ibermedia;</p> <p>4) Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM): os seus mecanismos de complementação e integração das indústrias da região;</p>

Fonte: Elaborado pela autora

2.6 A metodologia comparativa

Para compararmos as semelhanças e as diferenças entre Brasil e Argentina na realização de coproduções cinematográficas internacionais, o uso do método comparativo será essencial nesta análise. Para isso, adotaremos a perspectiva histórico-crítica do Método Comparativo para problematizar o ambiente normativo da política pública brasileira e da política pública argentina de apoio às coproduções; bem como para comparar como as políticas públicas destes dois países têm contribuído para o desenvolvimento da atividade cinematográfica, nos seus respectivos territórios, através das coproduções internacionais.

Quais as condições legais e estruturais que favorecem ou dificultam as coproduções brasileiras e as coproduções argentinas? Visto que as condições legais envolvem as legislações e regulamentações, enquanto as estruturais abrangem as questões de línguas, tradições e formatos das indústrias. Em que pontos, sejam com acertos ou com experiências equivocadas, mecanismos da política pública de cinema da Argentina podem contribuir com a política pública do Brasil, e vice-versa?

Para atingir os objetivos e averiguar as hipóteses apresentadas anteriormente, utilizaremos os métodos de levantamento bibliográfico, de análise documental, de análise de exemplos e de entrevistas em profundidade com cineastas, pesquisadores e gestores das políticas audiovisuais, nos territórios brasileiro, argentino, português e espanhol.

Não é do interesse deste trabalho fazer apenas uma simples descrição e justaposição de dados, mas sim empregar a metodologia comparada dentro de um contexto histórico-cultural. Segundo Geraldês e Sousa (2011, p. 08), “a perspectiva histórica é uma das condições necessárias de passagem entre o plano meramente descritivo para o interpretativo”. E diante da segurança que o método comparativo pode oferecer ao pesquisador é necessário tomar alguns cuidados. Em artigo no qual propõe repensar a História Comparada na América Latina, Prado (2005) relata a resistência de historiadores nacionalistas e a pequena produção de pesquisa na perspectiva da história comparada, dentro e fora do Brasil, e defende:

Comparar o Brasil com os demais países da América Latina sempre me pareceu um desafio estimulante. Na medida em que a história de cada país latino-americano corre paralelamente às demais, atravessando situações sincrônicas bastante semelhantes – a colonização ibérica, a independência política, a formação dos Estados Nacionais, a preeminência inglesa e depois a norte-americana, para ficar nas temáticas tradicionais – não há, do meu ponto de vista, como escapar às comparações. Em vez de manter os olhos fixos na Europa, é mais eficaz, para o historiador, olhar o Brasil ao lado dos países de colonização espanhola. (PRADO, 2005, p. 12)

No que diz respeito à nossa pesquisa, o esforço comparativo tem resultado em aprendizado, confirmando assim a observação de Prado. Por exemplo, assim como o Brasil tem em Portugal seu principal país parceiro em coproduções, a Argentina tem a Espanha como a sua parceira historicamente mais ativa. Por outro lado, países tão próximos como Brasil e Argentina, poderiam intercambiar mais em termos de cinema. Pode-se observar que as pessoas e as mercadorias dos dois países cruzam a fronteira com mais frequência e com mais facilidade do que os bens culturais como, por exemplo, os filmes - até mesmo os feitos em coprodução entre Brasil e Argentina.

Said (1990) aponta problemas metodológicos do campo, alertando para “os enganos produzidos pelos procedimentos comparativos, levando, por exemplo, os pesquisadores a assumir uma visão colada no eurocentrismo” (PRADO, 2005, p. 14). Uma das críticas de Said (1990, p. 15) é que “a cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina”. No caso do cinema latino-americano, mais do que eurocentrismo, notam-se os mercados audiovisuais ocupados pelos filmes norte-americanos.

Outra consideração imprescindível diz respeito à cautela que o método comparativo requer para que o resultado da pesquisa não sirva como material de reprodução e legitimação das relações de dependência, como também apontam Geraldês e Sousa:

Além disso, outro risco possível é reproduzir e legitimar as relações de dependência. A comparação de países e regiões, por exemplo, demanda mais cautela. Nesse sentido, é fundamental a percepção que a comparação não pode levar em consideração somente o momento presente. Ela, certamente, parte dele, mas se alimenta e se desvenda na perspectiva histórica. (GERALDES; SOUSA, 2011, p. 08)

Sartori (1999), italiano que deu grandes contribuições para o método comparativo na Ciência Política, defende que “ ‘Por que’, ‘que aspectos’ e ‘como’ comparar?” são as três perguntas-chave para guiar o trabalho do pesquisador comparatista.

Se entiende que comparamos por muchísimas razones. Para situar, para aprender de las experiencias de los otros, para tener términos de parangón (quien no conoce otros países no conoce tampoco el propio), para explicar mejor, y por otros motivos. Pero la razón que nos obliga a comparar seriamente es el control. (SARTORI, 1999, p.31-32)

Para Sartori (1999) como também para Morlino (1999) o método comparativo é um método de controle, no entanto, autores de diferentes abordagens da comparação discutem, com algumas divergências, quais seriam mesmo os objetivos do uso do método comparativo.

Na visão de Przeworski e Teune (1970)¹⁰⁷ apud González (2007), por exemplo, compara-se para explicar.

Para além deste ponto, Panebianco defende que a pergunta sobre o “por que comparar” implica uma questão anterior: “Que é uma explicação aceitável em Ciências Sociais?” (PANEBIANCO, 1999, p. 92, tradução nossa). De acordo com a sua tese, “a experiência das Ciências Sociais mostra que é impossível chegar a um acordo geral sobre como responder este problema crucial” (PANEBIANCO, 1999, p. 92, tradução nossa).

Sobre o “como comparar”, Sartori (1999, p. 40) direciona a outra pergunta para clarear a elaboração do método da pesquisa do comparativista: qual será a estratégia comparativa a adotar?

A veces el comparatista subrayará las similitudes, a veces las diferencias. Prestará atención a las diferencias em los contextos que son similares, o... buscará analogias em sistemas diferentes (Dogan y Pelassy, 1984, 127). Paralelamente se dan dos enfoques: elegir sistemas *más semejantes*, o bien elegir sistemas *más diferentes* [...]. (SARTORI, 1999, p. 40, grifo do autor)

Para Franco (2000, p. 207): “A comparabilidade emerge da capacidade humana de conhecer fazendo analogias, singularizando os objetos, identificando suas diferenças e deixando emergir as semelhanças contextualizadas, suas particularidades históricas.” Pontuando essas considerações, o nosso trabalho se guiará nessa busca pelas diferenças, semelhanças, presenças e ausências.

Sendo assim, quais serão os critérios de comparação adotados nesta pesquisa? Trazendo a interpretação de Panebianco (1999, p. 97): “se compara para alcançar explicações causais, no sentido de identificar mecanismos causais”, pontuamos que o nosso caminho não será pela busca por explicar quais mecanismos causam resultados relevantes ou irrelevantes para a produção cinematográfica nos dois países. Mas sim, um caminho pela busca de uma *iluminação recíproca*, uma busca por contextualizações econômicas, políticas, culturais e históricas.

Primeiramente, a estratégia será explicar fatos e acontecimentos na história da coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina, aliados a outros fatos históricos, culturais, econômicos e políticos. Analisaremos como os mecanismos de apoio à coprodução de cada um dos dois países influenciaram a atividade cinematográfica, especificamente, por meio da verificação dos resultados de uma amostra contendo os filmes

¹⁰⁷ PRZEWORSKI, Adam; TEUNE, Henry. **Logic of comparative social inquiry**. Minnesota: John Wiley & Sons, Inc., 1970.

feitos em coprodução (ver tabelas 5, 6 e 7), tanto em coproduções brasileiras quanto coproduções argentinas, no período de 2005 a 2012.

González (2007) conclui a sua análise sobre o Método Comparativo e a Ciência Política chamando atenção para a importância da conexão entre método e quadro teórico: “Boas teorias sem dados e sem um método adequado se fragilizam, porém a abundância de dados, variáveis e resultados de pacotes estatísticos é inútil sem um corpo teórico que lhe dê sentido. Essa integração continua sendo um desafio da construção do conhecimento” (GONZÁLEZ, 2007, p.11).

Com essas ponderações, iremos recorrer a alguns trabalhos comparativos como auxílio ao nosso entendimento sobre o contexto histórico que envolve os dois países, por exemplo: *Brasil e Argentina – Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, de Boris e Devoto (2004), no qual os autores observam que as relações entre o Brasil e a Argentina têm se modificado substancialmente nos últimos tempos, anteriormente marcadas pela rivalidade e desconfiança. Outro referencial interessante é *Fazer a América - A imigração em massa para a América Latina*, livro organizado por Boris Fausto (1999), que traz resultados de pesquisas de vários historiadores e sociólogos sobre a imigração em massa para a Latinoamérica, especialmente os que tratam dos casos do Brasil e da Argentina. Trazendo enfoques diversos, nos interessa o aspecto das construções de novas identidades, bem como os implícitos aspectos do multiculturalismo e da interculturalidade.

Esta pesquisa não tem uma ambição nomotética, no sentido de que não irá propor uma lei geral. Isso tanto por conta da complexidade dos fatores, da riqueza interdisciplinar que o objeto requer, como pela dificuldade de obter dados empíricos reais e, não apenas, aproximações. Por exemplo, não é porque pretendemos conceituar melhor o termo coprodução cinematográfica internacional no contexto latino-americano que vamos resolver o problema prático da produção, distribuição e exibição de cinema no continente.

Nossa intenção é adotar uma postura apropriada ao contexto político, cultural, histórico e econômico do cinema nos dois países, isso dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, que faz justamente uma crítica ao *positivismo*. Assim, reafirmamos a nossa ambição: fazer um estudo comparado com o objetivo de problematizar a prática das coproduções no Brasil e na Argentina, no contexto da indústria cinematográfica “mundial”, questionando também as políticas públicas de incentivo e fomento às coproduções cinematográficas nos dois países.

Fazendo essas pontuações, apresentamos a seguir o roteiro de trabalho adotado para a realização das entrevistas; a apresentação dos bancos de dados e fontes empíricas de pesquisa;

bem como um breve comentário sobre as limitações que enfrentamos e com as quais esse trabalho final confronta-se

2.7. O percurso das entrevistas

A técnica de entrevistas em profundidade foi empregada a fim de se compreender a prática da coprodução: quem são os atores principais dos processos de coprodução? Quem são os demandantes das políticas públicas da área? A quem compete encaminhar tais demandas? Há necessidade de reformulação das atuais políticas públicas de apoio às coproduções nos países pesquisados? Quais são os anseios dos produtores e diretores de filmes? Como estes se veem como protagonistas do desenvolvimento do cinema em seus países? Mais a fundo, a pretensão é compreender o conceito de coprodução cinematográfica internacional presente nos discursos desses protagonistas, comparando-os com os discursos textuais dos documentos dos acordos bilaterais e com o referencial teórico das pesquisas já desenvolvidas e publicadas sobre o tema. Para tanto, serão realizadas entrevistas em profundidade com autoridades representantes de instituições da área do audiovisual, produtores e diretores de cinema com experiência em coproduções internacionais de ambos os países.

As principais perguntas das entrevistas serão de caráter mais político do que técnico. O objetivo é compreender como estão sendo feitas as obras cinematográficas em coprodução. Quais são as relações de poder que estão em jogo no processo? Qual a natureza dos interesses predominantes: público? governamental? comercial de natureza privada? Há preocupação com a interculturalidade e com o multiculturalismo?

Em *Narrando a nação: uma comunidade imaginada*, Hall (2005) defende que a cultura nacional é um discurso. “Identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (ANDERSON, 1983 apud HALL, 2005, p. 51)¹⁰⁸. Se uma cultura nacional é um discurso, qual é o discurso que permeia a ideia de coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina? E como esses diferentes (ou semelhantes) discursos têm levado a caminhos e resultados diferentes (ou semelhantes)?

Para tal, como suporte metodológico, analisaremos as falas de gestores, pesquisadores e cineastas do Brasil, da Argentina, de Portugal e da Espanha: tanto nas entrevistas quanto em documentos e artigos de revistas, como será apontado posteriormente.

¹⁰⁸ ANDERSON, B. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

A seguir, listamos os nomes das pessoas entrevistadas e os nomes das respectivas instituições que eles representam ou trabalham.

2.7.1 Da Argentina (entrevistas realizadas)

- a) Diego Marambio, assessor internacional do INCAA;
- b) Hugo Castro Fau Pero, coprodutor internacional e professor da ENERC;
- c) Liliana Mazure, cineasta, deputada argentina e ex-presidente do INCAA;
- d) Nicolas Batlee, coprodutor internacional;
- e) Ricardo Freixa, produtor argentino;
- f) Roque González, pesquisador de políticas de cinema na Latinoamérica.

2.7.2 Do Brasil (entrevistas realizadas durante o Mestrado ou Doutorado)

- a) Alberto Flaksman, superintendente de acompanhamento de mercado da ANCINE;
- b) Alessandra Meleiro, pesquisadora;
- c) Aluizio Abranches, diretor e produtor do filme *Do começo ao fim*;
- d) André Sturm, então presidente do Programa Cinema do Brasil;
- e) Beto Rodrigues, coprodutor internacional da produtora Panda Filmes;
- f) Bruno Stroppiana, coprodutor do filme *Call Girl*;
- g) Eduardo Valente, então assessor internacional da ANCINE;
- h) Erik de Castro, diretor e produtor do filme *Federal*;
- i) Guilherme Carboni, advogado;
- j) João Pimentel, então presidente do Congresso Brasileiro de Cinema;
- k) Karim Aïnouz, diretor do filme *O Céu de Suely*;
- l) Luís Angel Roa Zambrano, então coordenador geral da SECI;
- m) Manoel Rangel, então presidente da ANCINE;
- n) Mariza Leão, produtora e integrante do Conselho Superior de Cinema;
- o) Paula Alves, chefe da divisão Audiovisual do Ministério das Relações Exteriores (MRE);
- p) Wolney Oliveira, diretor e produtor do filme *A Ilha da Morte*.

2.7.3 Da Espanha (entrevistas realizadas)

- a) Manuel Palacio, pesquisador e Decano da Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da Universidade Carlos III;
- b) Sagrario Beceiro, pesquisadora e professora de Comunicação Audiovisual da Universidade Carlos III de Madrid.

2.7.4 De Portugal (entrevista realizada)

- a) Tino Navarro, realizador e coprodutor internacional.

2.8. Criação de uma base de dados

Como principais bancos de dados quantitativos, contamos com os catálogos anuais impressos e o site do INCAA; o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da ANCINE; o site do Ibermedia, com as obras em coprodução apoiadas pelo fundo; o Observatório Audiovisual Europeu (OEA); e, como banco de informações qualitativas, dispomos também das edições da Revista *Raíces* (fotos abaixo). O periódico foi publicado de 2002 a 2006, pelo INCAA, intitulado *La revista de cine argentino para Europa* (nº 1, 2002), passando em 2004 a se definir como *La revista de cine argentino para el mundo*, cujas cópias foram obtidas na Biblioteca da *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), em Buenos Aires.

Figura 1 – Foto das edições da Revista Raíces

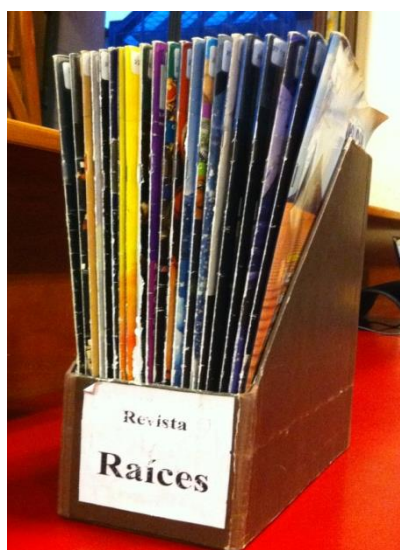
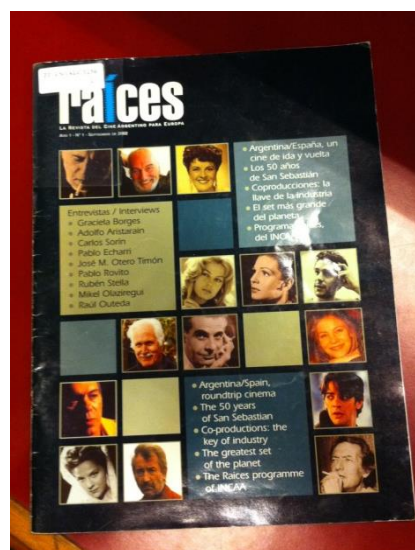


Figura 2 – Foto da Revista Raíces nº 1



Inicialmente, como exercício de pesquisa empírica, observamos que alguns dados das agências reguladoras brasileira e argentina não coincidem. Algumas obras realizadas em coprodução com apoio governamental não constam ou nos dados da ANCINE, ou nos dados do INCAA.

2.9 Sobre alguns desafios desta pesquisa

Brevemente, a título metodológico, listamos abaixo algumas desafios da pesquisa.

- O desafio de escrever sobre a Argentina a partir da exterioridade;
- Como pesquisadora a luz da autoridade e nacionalidade brasileira. A conclusão sobre este risco se deu a partir da leitura de um dos livros de referência dos Estudos Culturais: *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, de Edward Said (2007).

CAPÍTULO 3 - O CONTEXTO DAS RELAÇÕES MÚTUAS DE INCENTIVO À COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA ENTRE BRASIL E ARGENTINA

Este capítulo tem como objetivo compreender estratégias de integração cinematográfica latino-americana no contexto político, econômico e cultural contemporâneo, com ênfase nas relações estatais de apoio às coproduções cinematográficas entre Brasil e Argentina. Para isso, sistematizamos o conhecimento sobre as práticas de coprodução envolvendo os dois países, bem como as suas respectivas políticas culturais de incentivo de âmbito internacional. Compilamos pesquisas, produzimos dados e construímos quadros para uma reflexão sobre o desenvolvimento da atividade cinematográfica na Latinoamérica e o papel das políticas culturais de incentivo aos filmes independentes na região, através de mecanismos bilaterais e multilaterais de apoio às coproduções internacionais - considerando a conjuntura econômica das relações de poder na indústria cinematográfica mundial. Nosso intuito é verificar a conjuntura dessas relações para fundamentarmos as análises nos capítulos seguintes, quando observamos como está sendo tratada a oportunidade de fomentar a diversidade cultural e a pluralidade das identidades através dessas coproduções brasileiro-argentinas.

Primeiramente, recorreremos à Constituição Federal Brasileira de 1988. O parágrafo único do artigo que trata dos princípios das suas relações internacionais proclama que: “A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações” (BRASIL, 2008a, paginação irregular). Já a Constituição da Nação Argentina, de 1994, não faz nenhuma referência à integração com os países da Latinoamérica. Mesmo assim, os dois países têm participação em todos os foros relacionados à questão da integração cinematográfica tanto latino-americana quanto ibero-americana.

Destacamos a Carta Magna brasileira para contextualizar a raiz de decisões políticas e o nível de comprometimento com os quais o Brasil deve amparar as suas políticas em benefício da integração latino-americana a partir daquele período histórico. No campo da integração cultural, uma das ações que mais tem chamado atenção são os mecanismos para o incentivo às coproduções cinematográficas internacionais. Tanto no Brasil como na Argentina, novos mecanismos de apoio às coproduções internacionais têm sido ampliados ao longo dos últimos anos; os primeiros iniciaram entre as décadas de 1960 e 1980.

Seis meses antes da promulgação da sétima Constituição Federal Brasileira, o governo brasileiro assina um novo acordo de coprodução cinematográfica com a Argentina, em abril de 1988. Antes desse, seis acordos bilaterais com intenções similares tinham sido firmados no Brasil: primeiro com Espanha, depois com Chile, França, Itália, Alemanha, Portugal e Colômbia. Também em 1988, foi assinado um tratado de coprodução com a Venezuela. Já a Argentina, em 1964, havia fixado um acordo de coprodução bilateral apenas com a Colômbia. Além disso, meses depois do acordo brasileiro, a Argentina assina um tratado também com o Canadá (1988).

Os órgãos responsáveis pela fixação do Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Argentina foram: no lado brasileiro, o Ministério da Cultura, o Conselho Nacional de Cinema e a, então, Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); e do lado argentino, o antigo Instituto Nacional de Cinematografia (INC) que estava ligado à Secretaria de Cultura do Ministério de Educação e Justiça. O tratado é válido até a atualidade e tem como propósito, segundo o seu preâmbulo: “facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas, contribuam ao desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países e sejam competitivas tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados” (BRASIL, 1999a, paginação irregular).

Firmado na cidade de Buenos Aires, em 18 de abril de 1988, o Acordo de Coprodução Cinematográfica entre Brasil e Argentina está inserido em alguns contextos. O documento foi assinado por um dos maiores intelectuais e economistas brasileiros do século XX: Celso Furtado (1920-2004). Então ministro da cultura do governo José Sarney, governo esse que marcava o fim do regime militar e o início da democratização política do País, quando foi promulgada a Constituição de 1988, que instituiu um Estado Democrático de Direito e uma república presidencialista. No campo da Cultura, esse governo foi marcado tanto pela criação do Ministério da Cultura quanto pela criação da chamada Lei Sarney de Incentivo à Cultura, que garantia isenção fiscal para empresas que investissem nas várias áreas artísticas, inclusive na produção de filmes. A criação de tal lei se deu no período da gestão de Furtado, sendo revogada no governo seguinte, do presidente Fernando Collor de Melo. Como intelectual, Celso Furtado deixou um vasto legado para o pensamento brasileiro em torno dos laços entre economia e cultura.

Do lado da Argentina, o tratado foi assinado por Jorge Federico Sabato (1938-1995) - intelectual argentino, irmão do cineasta Mario Sabato (Adrián Quiroga, pseudônimo) e filho

do escritor Ernesto Sábato (1912-2011), ganhador do Prêmio Cervantes de Literatura, em 1984. Na época da fixação do acordo de coprodução, Jorge Federico era o então Ministro de Educação e Justiça da Nação, do governo do “radical” Raúl Alfonsín (1927-2009), ocupou anteriormente (1983 a 1984) o cargo de Secretário de Estado de Relações Exteriores para Assuntos Especiais, tendo inclusive participado de outras negociações com o Brasil. O governo de Alfonsín também marcou o início da democracia na Argentina, após a ditadura civil-militar (1976-1983).

Enquanto isso, Mario Sabato, irmão de Jorge, foi o responsável pela assinatura de um dos maiores êxitos de bilheteria, da década de 1980, na Argentina. O início daquela década foi marcado por filmes de corte estritamente comercial, entre eles figurou um filme desse cineasta: *Los Pachis contra el inventor invisible* (1981), que teve “cerca de um milhão de espectadores” (GETINO, 2005, p. 83, tradução nossa). O ano seguinte a esse filme é significativo na história da Argentina: em 1982, ocorre a Guerra das Malvinas, uma disputa pela soberania das ilhas Malvinas. A Argentina acaba como derrotada pela Grã-Bretanha. A invasão “gerou na Argentina um fenômeno de unidade nacional como o país jamais conhecera” (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 458), como também a derrota dos militares acelerou a transição para o regime democrático no país.

Nesse contexto, inicia uma nova fase para o cinema argentino, que “alguns tinham batizado como ‘cine em democracia’” (GETINO, 2005, p. 83, tradução nossa). Com o fim da ditadura, em 1983, o “*soft-porno* vernáculo”, similar à pornochanchada no Brasil, foi um dos produtos de maior rentabilidade nos primeiros anos após o término da censura. (GETINO, 2005, p. 86, tradução nossa). Naquela época, “pode somar-se também nesta linha ‘comercialista’, uma saga de títulos disfarçados, às vezes como ‘coproduções internacionais’ e destinados ao mercado mundial” (p. 86, tradução nossa). Lembrando que as pornochanchadas eram filmes que exploravam o erotismo, suas produções eram facilitadas no contexto da ditadura militar brasileira e, nas décadas de 1970 até o início da década de 1980, também tiveram grande sucesso de bilheteria.

Segundo Getino (2005), entre os anos de 1984 e 1988, a política cinematográfica da Argentina estava a cargo de Manuel Antín. O presidente Alfonsín tinha dado prioridade aos aspectos político e cultural deixando em segunda ordem a problemática industrial e econômica do setor cinematográfico naquele país. Nesse período, a Argentina comemorava o seu primeiro Oscar de melhor filme estrangeiro, com *La Historia Oficial*, de Luís Puenzo (1985) que ganhou também muitos outros prêmios internacionais.

No contexto do cinema latino-americano, a década de 1980 foi marcada pela criação da *Fundacion Nuevo Cine Latinoamericano* (FNCL), fundada em 1985, pelo Comitê de Cineastas da América Latina (C-CAL). O processo de implementação da FNCL foi liderado pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), acompanhado por cineastas de 18 países da região, especialmente os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa e o argentino Fernando Birri (SENNA, 1997). Nas palavras do escritor, timbradas em destaque nas páginas do site da Fundação: “Nosso objetivo final é nada menos do que alcançar a integração do cinema latino-americano. Tão simples, e, portanto, desmensurado” (MÁRQUEZ, s.d, n.p, tradução nossa)¹⁰⁹. Além disso, os fundadores objetivam alcançar um universo audiovisual comum, bem como cooperar com o resgate e fortalecimento da identidade cultural da Latinoamérica e do Caribe.

Em plena atividade há 32 anos, a FNCL é uma entidade cultural privada com personalidade jurídica própria, sem fins lucrativos, com sede em Cuba, que atua nas áreas de formação, fomento à produção, distribuição, exibição e promoção do cinema latino-americano. Uma das principais conquistas da fundação é a *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños* (EICTV), criada em 1986, em Havana, inspirada na Escola de Cinema de Santa Fé Fernando Birri, da Argentina. A EICTV, que há três décadas tem sido uma referência no ensino do cinema no mundo, é mantida com financiamentos do governo cubano e, durante toda a sua história, foi bancada com a ajuda do seu presidente García Márquez, quem, inclusive, doou o dinheiro do seu Prêmio Nobel da Literatura de 1982 à EICTV e à escola destinava os direitos autorais de vários dos seus livros para a manutenção da escola (SENNA, 1997, p. 6).

3.1 Acordos bilaterais e multilaterais no Brasil e na Argentina

A exemplo do Acordo de Coprodução Cinematográfica entre Brasil e Argentina, para estimular a prática da coprodução cinematográfica internacional, muitos países também estão investindo na assinatura de acordos bilaterais. Com isso, os produtores de cinema dispõem de iniciativas tanto governamentais quanto intergovernamentais.

Nesse contexto, o Brasil mantém acordos bilaterais com outros onze países, além da Argentina, a saber: Alemanha (2008), Canadá (1999), Chile (1966, 1996), Colômbia (1983),

¹⁰⁹ Texto original: “Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado”.

Espanha (1963), França (1969), Índia (2007), Israel (2017), Itália (1974), Portugal (1981), Reino Unido (2017) e Venezuela (1990).

Enquanto isso, a Argentina mantém acordos de coprodução cinematográfica bilateral com mais doze países, além do Brasil. São eles: Colômbia (1964), Canadá (1988), Espanha (1992), Chile (1994), Israel (2014), México (1996), Venezuela (1998), Uruguai (1999), Marrocos (2000), Itália (2006), França (2006) e Alemanha (2010).

Além desses tratados, o Brasil e a Argentina são signatários dos seguintes acordos multilaterais: 1) Convênio de integração cinematográfica ibero-americana; 2) Acordo de criação do mercado comum cinematográfico latino-americano; e 3) Acordo latino-americano de coprodução cinematográfica (BRASIL, 1998).

Em 11 de novembro de 1989, em Caracas, capital da Venezuela, o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica (BRASIL, 1989)¹¹⁰ foi promulgado e assinado por representantes de onze países latino-americanos, membros do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana, a saber: Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana e Venezuela. Posteriormente, mais quatro países aderiram ao acordo: Costa Rica, Espanha, Uruguai e Paraguai. Representando o Brasil, estava o embaixador brasileiro em Caracas, Renato Prado Guimarães. Já da Argentina, presenciava a reunião o presidente, na época, do Instituto Nacional de Cinematografia, Octavio Getino: cineasta, professor e pesquisador do mercado e das políticas audiovisuais da Ibero-América, autor de muitas referências citadas nesta pesquisa de doutorado.

Na mesma reunião (do dia 11 de novembro de 1989), em Caracas, foi assinado também o Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico (BRASIL et. al, 1989), entre aqueles mesmos onze países. O objetivo foi criar um sistema multilateral de participação dos espaços nacionais de exibição cinematográfica, a fim de “ampliar as possibilidades de mercado e de preservar os laços de unidade cultural entre os povos ibero-americanos e do Caribe” (BRASIL et. al, 1989). Esse sistema beneficiaria obras cinematográficas certificadas como nacionais pelos Estados signatários do tal acordo. Conforme o Artigo IV, cada país membro teria direito a quatro longas-metragens nacionais concorrendo anualmente nos mercados nacionais dos demais países do Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano, não excluindo as coproduções oficiais realizadas a partir

¹¹⁰ No Brasil, o referido acordo entrou em vigor em 1998.

dos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica. No entanto, no período de 2009 a 2015, não havia registros da aplicabilidade de tal acordo.

Por conta da maior abrangência de países envolvidos no acordo latino-americano em relação aos acordos bilaterais, muitos produtores preferem utilizar o tratado multilateral ao invés dos bilaterais. Essa preferência também pode ser explicada pela maior flexibilidade do acordo multilateral com relação aos termos de muitos acordos bilaterais, no que diz respeito à participação de cada um dos coprodutores. Desse modo, vale sublinhar que o artigo V do Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica determina que:

1. Nas obras cinematográficas realizadas nos termos do presente Acordo, a participação de cada um dos coprodutores não poderá ser inferior a vinte por cento.
2. As obras cinematográficas realizadas nos termos deste Acordo não poderão conter participação maior do que trinta por cento por parte de países não membros, e, necessariamente, o coprodutor majoritário deverá ser de um dos países membros. A SECI poderá aprovar, em caráter excepcional e em conformidade com o Regulamento que a CACI elaborar para tal fim, variações nas porcentagens acima referidas.
3. A contribuição dos países membros coprodutores minoritários deve incluir obrigatoriamente uma participação técnica e artística efetiva. A participação de cada país coprodutor incluirá dois atores nacionais em papéis principais ou secundários. Incluirá, adicionalmente, o diretor, ou pelo menos dois profissionais das seguintes categorias: autor da obra pré-existente, autor do roteiro, diretor, compositor musical, montador chefe ou editor, diretor de fotografia, diretor de arte ou cenógrafo ou decorador-chefe, e diretor de sonoplastia ou operador de som, ou responsável por mixagem de som. (BRASIL, 1989)

A responsável pela execução desse e de vários outros acordos referentes à atividade cinematográfica e audiovisual da região é a Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI), que tem ainda como atribuição: examinar dúvidas referentes à sua aplicação, ser intermediária em casos de controvérsias e receber solicitações de modificações das cláusulas desses acordos; sendo que estas devem ser consideradas pela Conferência de Autoridades Cinematográficas de Ibero-américa (CACI). Um ponto a ser ressaltado foi o papel que o Brasil assumiu na CACI a partir de 2011, quando o então diretor-presidente da ANCINE, Manoel Rangel Neto, foi eleito Secretário Executivo da Conferência. O mandato nesse organismo internacional é de dois anos, no entanto, Manoel Rangel foi reeleito em dois períodos sucessivos, mantendo-se no cargo durante seis anos. Com essa posição brasileira, foi reforçado o estímulo às coproduções cinematográficas no período. Na ocasião da saída de Rangel - como Autoridade Cinematográfica do Brasil, em maio de 2017, após 12 anos à frente da ANCINE - foi realizada uma nova eleição para Secretário Executivo da CACI, na qual foi eleita a Diretora Nacional da Cinematografia da Colômbia, Adelfa Martínez, para o mandato de dois anos, de 2017 a 2019.

Retornando ao Acordo Latino-americano de Coprodução. Segundo o seu preâmbulo, os signatários se dizem “convencidos da necessidade de promover o desenvolvimento cinematográfico e audiovisual da região e, em especial o daqueles países da região com infraestrutura insuficiente” (BRASIL, 1998). Apesar de assumir tal compromisso em 1989, o Acordo Latino-Americano só entra em vigor no Brasil em abril de 1997. Isso pode ser explicado pela conjuntura político-econômica da época. Três dias após a assinatura do tratado, Fernando Collor de Melo é eleito presidente do Brasil, em 15 de novembro de 1989.

Naquele contexto do final dos anos 1980, instaurava-se uma tensão na atividade cinematográfica brasileira. De um lado, os filmes produzidos pela empresa estatal Embrafilme ao longo dos anos 1970 refletem grandes sucessos de bilheteria, que chegam a ter 35% do *marketing share*. Do outro lado, as empresas de Hollywood ampliam sua dominação do setor audiovisual na Latinoamérica, assim como o neoliberalismo avança na região. Nesse cenário, nos finais dos anos 1980, a Embrafilme é acusada de mau uso do dinheiro público, o que deixa a opinião pública dividida sobre a necessidade de o Estado financiar o cinema nacional. Em 1990, com o desfecho da entrada de Fernando Collor de Melo à Presidência da República, a cultura no Brasil sofre um grande baque. O governo de Collor inaugura um Programa Nacional de Desestatização (PND) e extingue várias instituições, entre elas: o Ministério da Cultura, a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema, além de revogar a Lei Sarney de Incentivo à Cultura. E, assim, começa a pior crise da atividade cinematográfica do País, que só volta a se recuperar por volta de 1995, no chamado período da Retomada do Cinema Brasileiro. Desse modo, vale lembrar que:

Com a extinção da Embrafilme, a atividade cinematográfica brasileira entrou em crise na primeira metade da década de 1990. O ano de 1995 torna-se emblemático e assinala o início de uma nova etapa. A fase de euforia que, segundo alguns autores, segue até 1998, ocorre em consequência principalmente de três fatores: 1) o sucesso e a repercussão do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, da cineasta então estreante em longas-metragens, Carla Camurati, obra produzida com baixo orçamento, no valor de 400 mil dólares, e que atingiu público de um milhão e 286 mil espectadores, quando a média para filmes nacionais em 1994 era de 38 mil e 500 espectadores; 2) o início do governo de Fernando Henrique Cardoso e o aprofundamento do Plano Real; 3) as comemorações pelos cem anos do surgimento do cinema no mundo, que ganhou ampla repercussão da mídia, ampliando a divulgação dos filmes brasileiros. (ROCHA; SILVA, 2016)

Voltando ao ambiente específico das coproduções: em 2006, o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica (1989) passa por alterações, inclusive no seu

regulamento interno. Em 2016, no lugar do anterior latino-americano, entra em vigor o Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica (AICOICI), com alguns ajustes e desenvolvimentos das disposições do acordo de 1989. Uma das mudanças diz respeito à exigência de que os coprodutores minoritários devem produzir uma contribuição técnica e artística efetiva, proporcional ao seu investimento. Para isso, o documento estabelece algumas definições, entre elas a de pessoal criativo e de domínio técnico; esclarece ainda que cada país deve incluir um ator ou atriz no papel principal, um ator ou atriz no papel secundário; um técnico qualificado; pelo menos um integrante criativo, ou seja, autor, roteirista, adaptador, diretor ou compositor; permitindo que dois técnicos qualificados passem alternativamente a cumprir a condição de um ator ou atriz em um papel principal. (CACI, 2017)¹¹¹

Entre outras novidades, o novo acordo se posiciona a respeito de um antigo problema referente ao tema dos direitos de propriedade. De acordo com as novas medidas regulatórias, os contratos devem adicionar três novas cláusulas quanto: a) às participações dos coprodutores em gastos excedentes e menores, que como regra geral inicial serão proporcionais às contribuições que tenham feito; b) às medidas a serem tomadas em caso de descumprimento de compromissos por parte de coprodutores ou em caso em que as autoridades cinematográficas competentes dos países coprodutores rejeitem a concessão dos benefícios solicitados; e por último, c) a divisão proporcional dos direitos de propriedade do autor referente às contribuições dos coprodutores. (CACI, 2017). Isso simboliza uma resposta a demandas dos produtores como também a críticas apontadas por autores como González (2012), que denunciava que nas coproduções entre cineastas da Espanha e da Latinoamérica:

A participação espanhola nas coproduções latino-americanas é atrativa para os produtores da região porque representa uma entrada potencial ao mercado europeu. Também é atrativa para os produtores espanhóis – a metade das coproduções espanholas se realiza com algum país latino-americano (a grande maioria com a Argentina). O sócio espanhol, com uma participação que geralmente é minoritária, frequentemente reserva-lhe os direitos sobre o mercado espanhol e europeu, enquanto que o/os sócio/os latino-americano(s) frequentemente veem muito pouco proveito dos dividendos de tal mercado. A mesma relação desigual frequentemente dar-se entre um país com o setor cinematográfico mais importante – como Argentina, Brasil ou México – e um país de menor desenvolvimento relativo – Paraguai, Bolívia ou Equador. (GONZÁLEZ, 2012, p. 101, tradução nossa)

De uma perspectiva conjuntural, ao analisar o novo esquema regulatório das coproduções na Ibero-América, podemos perceber a materialização tanto do avanço das

¹¹¹ Disponível em: <<http://caci-iberoamerica.org/entra-en-vigor-el-acuerdo-iberoamericano-de-coproduccion-cinematografica-aicoci-a-partir-del-15-de-septiembre/>>. Acesso em: 04. mai 2017.

coproduções cinematográficas na região, quanto da política ibero-americana de apoio às coproduções nas primeiras décadas do século XXI. As mudanças na regulação do novo acordo sinalizam o avanço das discussões e das decisões políticas. São novas regras que sistematizam um conjunto de reivindicações dos produtores audiovisuais da região, bem como apresentam medidas que protegem interesses de coprodutores minoritários e majoritários. Tais mudanças garantem, assim, relações de poder menos desiguais, com mais segurança na fruição do processo de produção, possibilitando menores riscos de possíveis casos de litígio internacional e de desavenças por falta de clareza contratual.

A importância de tais medidas pode ser explicada sobretudo por conta da imaturidade no desenvolvimento de laços de coprodução feitos por muitos cineastas iniciantes nessa modalidade cinematográfica, principalmente de países em desenvolvimento ou em países que há poucos anos tinham uma produção cinematográfica anual escassa (ou até mesmo nula). Nesse contexto, tais alterações podem refletir em menor número de rompimentos e promover um maior fortalecimento das relações e intercâmbios cinematográficos entre profissionais do setor na região para a realização de novas obras audiovisuais subsequentes. Por outro lado, as novas exigências podem dificultar o trabalho de amadores e de possíveis aproveitadores.

Em 2016, a Câmara dos Deputados do Brasil aprovou o texto de um novo protocolo e dois novos acordos de coprodução: 1) Protocolo de Emenda ao Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana, celebrado em Córdoba, Espanha, em 28 de novembro de 2007; 2) Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, assinado em Brasília, em 28 de setembro de 2012; e 3) Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Estado de Israel, assinado em Brasília, em 11 de novembro de 2009.

Nos quadros a seguir, cuidamos de organizar como se deu cronologicamente a fixação de tratados na área tanto no Brasil quanto na Argentina. Em outros quadros a seguir, descrevemos os princípios diplomáticos contidos nos preâmbulos de cada acordo. Com isso, é possível visualizar as intenções que fundamentam essas iniciativas entre Estados bem como identificar as prioridades políticas em cada um dos acordos.

Quadro 3 - Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional – BRASIL

	País	Celebração do Acordo	Entrada em vigor	Tempo para vigorar¹¹²	Participação Mínima (excepcional)
1º	Espanha	12/12/1963	12/12/1963	Imediato	40% (30%)
2º	França	06/02/1969	08/03/1969	1 mês	
		18/05/2010 (novo Acordo)	20/08/2010	1 mês	20% (10%)
3º	Itália	09/11/1970	04/07/1974	3 anos	30% (20%)
4º	Alemanha	20/08/1974	Informação não disponível	Informação não disponível	
		17/02/2005	20/11/2007	2 anos e 9 meses	20%
5º	Portugal	03/02/1981	04/06/1985	4 anos e 4 meses	20%
6º	Colômbia	07/12/1983	07/12/1983	Imediato	indeterminado
7º	Argentina	18/04/1988	25/07/1995	7 anos e 3 meses	30%
8º	Venezuela	17/05/1988	25/05/1990	2 anos	30% (20%)
9º	Canadá	27/01/1995	05/01/1999	4 anos	20%
10º	Chile	18/03/1966	18/03/1966	Imediato	
		25/03/1996 (ajuste complementar)	Não se aplica	Não se aplica	20%
11º	Índia	04/06/2007	01/11/2011	4 anos e 5 meses	20% (10%)
12º	Reino Unido	28/09/2012	29/03/2017	4 anos e 6 meses	20% (10%)

Fonte: ROCHA (2012, p. 63), com atualização de dados da ANCINE até 04/04/2017.

¹¹² Tempo decorrido entre a assinatura do acordo e a entrada em vigor. Utilizamos esse quadro para demonstrar a morosidade ou a agilidade do trâmite legal.

Quadro 4 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica firmados entre o Brasil e outros 12 países

País parceiro	Princípios
Espanha	O governo brasileiro, no desejo de incrementar o prestígio e o desenvolvimento da cinematografia do Brasil e da Espanha, está disposto a concluir com o governo espanhol um Acordo de Coprodução Cinematográfica. [...].
França¹¹³	Considerando a Convenção da Unesco sobre a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 20 de outubro de 2005; considerando a sua vontade comum de renovar e reforçar as relações cinematográficas entre o Brasil e a França; Considerando a sua vontade de valorizar o seu patrimônio cinematográfico comum; Considerando a necessidade de atualizar as suas relações de cooperação na área cinematográfica, respeitadas as suas regulamentações respectivas na matéria e a realidade dos mercados, acordam o seguinte [...].
Itália	O governo da República Federativa do Brasil e o governo da República Italiana, considerando que as respectivas indústrias cinematográficas se beneficiarão de mais estreita e mútua colaboração na produção de filmes de qualidade, no escopo de difundir as tradições culturais dos dois países, bem como facilitar a expansão das recíprocas relações econômicas [...].
Alemanha	Buscando desenvolver ainda mais a cooperação entre os dois países na área cinematográfica; Desejosos de intensificar e favorecer a coprodução cinematográfica, que poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco; Convencidos de que essas formas de intercâmbio contribuirão para a intensificação das relações entre os dois países; [...].
Portugal	Animados pelo propósito de difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos e pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos.
Colômbia	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que por sua qualidade artística e técnica contribuam ao conhecimento mútuo de seus povos e ao fomento das relações culturais entre os dois Estados.
Argentina	Animados pelo propósito de facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas, contribuam ao

¹¹³ O primeiro acordo de coprodução cinematográfica entre Brasil e França foi firmado em 1969 e modificado em 1985, deixando de vigorar com a assinatura e a promulgação do novo Acordo em 2010.

	desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países e sejam competitivas tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados.
Venezuela	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que, por sua qualidade artística e técnica, contribuam para o desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países, e que sejam competitivos tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros países.
Canadá	Considerando ser desejável a criação de um marco para o desenvolvimento de suas relações no campo das indústrias audiovisuais e notadamente para as coproduções para cinema, televisão e vídeo; Conscientes de que as coproduções de qualidade podem contribuir para a maior expansão dos setores de produção e de distribuição para cinema, televisão e vídeo de ambos os países, bem como para o desenvolvimento do intercâmbio cultural e econômico; Convencidos de que esse intercâmbio contribuirá para o fortalecimento das relações entre os dois países.
Chile	Conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar ao desenvolvimento da indústria audiovisual, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países; Decididos a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica entre a República Federativa do Brasil e a República do Chile e; Levando em conta o Convênio de Cooperação Cultural e Científica celebrado pelos Governos de ambos os Estados em 23 de dezembro de 1976 [...].
Índia	Buscando desenvolver a cooperação entre os dois países na área audiovisual; Desejosos de expandir e favorecer a coprodução de obras audiovisuais, que poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco; Convencidos de que essas formas de intercâmbio contribuirão para a intensificação das relações entre os dois países.
Reino Unido	Considerando o potencial existente para a cooperação entre as indústrias cinematográficas dos dois Países por compartilharem características comuns ou complementares, incluindo a estrutura de cada indústria cinematográfica, a cultura cinematográfica de cada País e a disponibilidade, em cada País, de instalações destinadas à atividade cinematográfica, mão de obra especializada e locações para filmagens; Reconhecendo que o desenvolvimento de tal potencial será vantajoso para ambas as Partes, principalmente no que diz respeito ao crescimento e à competitividade de suas indústrias cinematográficas e ao enriquecimento de suas culturas cinematográficas; Considerando os benefícios disponíveis em cada País para seus filmes nacionais; Desejando incentivar a produção de filmes que reflitam, destaquem e divulguem a diversidade da cultura e das tradições dos dois Países;

Reconhecendo os benefícios que seriam proporcionados pela produção de tais filmes e por uma maior oferta ao público de filmes coproduzidos diferenciados e bem-sucedidos; Considerando que se intenciona, com base na cooperação mútua, que o Acordo produza benefícios para ambas as Partes; e Reconhecendo que este Acordo contribuiria para o desenvolvimento da produção cinematográfica e para o enriquecimento do panorama cultural de seus Países, ao mesmo tempo em que manteria o equilíbrio geral relacionado à contribuição de cada País nos filmes coproduzidos e aos benefícios obtidos pelos dois Países a partir dessa cooperação e de seu impacto cultural.

Fonte: ROCHA (2012, p. 65), com dados da ANCINE atualizados até 04.04.2017.

Quadro 5 - Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional – ARGENTINA

	País	Celebração do Acordo	Entrada em vigor	Tempo para vigorar	Participação Mínima (excepcional)
1º	França	23/11/1984	13/02/1985	2 meses e 20 dias	20% (e em casos excepcionais até 10%)
			26/03/2007 (atualização)		
2º	Colômbia	03/03/1985	Informação não disponível	Informação não disponível	30%
3º	Brasil	18/04/1988	25/07/1995	7 anos	40% (e em casos excepcionais até 30%)
4º	Canadá	22/09/1988	Informação não disponível	Informação não disponível	20%
5º	Espanha	20/09/1992	08/09/1999	7 anos	20%
6º	Chile	16/12/1994	18/11/2014	20 anos	20%
7º	México	13/11/1996	Informação não disponível	Informação não disponível	20%
8º	Venezuela	17/06/1998	Informação não disponível	Informação não disponível	20%
9º	Uruguai	18/08/1999	19/11/2001	2 anos e 3	20%

				meses	
10º	Marrocos	14/03/2000	Informação não disponível	Informação não disponível	20%
11º	Itália	16/10/2006	14/03/2011	4 anos e 5 meses	10%
12º	Alemanha	08/03/2010	Informação não disponível	Informação não disponível	
13º	Israel	28/04/2014	Informação não disponível	Informação não disponível	

Fonte: Elaborado pela autora, a partir dos Acordos

Quadro 6 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica firmados entre a Argentina e outros 13 países

País parceiro	Princípios
França	*114
Colômbia	Considerando o interesse e a necessidade mútua de fomentar o intercâmbio e a coprodução de filmes cinematográficos assim como os benefícios que estas atividades se derivam.
Brasil	Animados pelo propósito de facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas, contribuam ao desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países e sejam competitivas tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados.
Canadá	Considerando ser desejável a criação de um marco regular das relações cinematográficas, em particular, coproduções; Conscientes de que as coproduções de qualidade podem contribuir para o desenvolvimento da cultura cinematográfica das indústrias cinematográficas de ambos os países, assim como ao desenvolvimento de seus intercâmbios culturais e econômicos; Convencidos de que esta cooperação cultural e econômica contribuirá para o robustecimento das relações entre os dois países;

¹¹⁴ Documento original não encontrado.

Espanha	Conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países; Determinado a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica entre a Argentina e o Reino da Espanha.
Chile	Conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países; Determinados a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica impulsionando a obtenção de uma efetiva suma de mercados de que ambos os países compõem;
México	Reafirmando o desejo de fortalecer os laços de amizade e de cooperação existentes entre ambos os Estados; Convencidos da necessidade de impulsionar um desenvolvimento conjunto em matéria cinematográfica e audiovisual; Tendo presente a importância de ampliar e aprofundar as cinematografias da Argentina e do México; Inspirados no Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica e no Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana, subscritos em 11 de novembro de 1989 [...].
Venezuela	Conscientes da contribuição que as coproduções podem dar para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois Estados; Determinados a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica [...].
Uruguai	A fim de consolidar as muitas afinidades históricas e culturais de ambos os Povos de Plata; Conscientes da contribuição que as coproduções podem dar para o desenvolvimento de intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países; e Determinados a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica impulsionando a obtenção de uma efetiva suma de mercados de que ambos os países compõem [...].
Marrocos	Conscientes da importância da coprodução cinematográfica ao desenvolvimento de suas indústrias relacionadas; Determinados a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica bilateral em mútuo benefício [...].
Itália	Conscientes da evolução contínua das relações culturais bilaterais e em consideração aos acordos existentes entre as Partes; Considerando que a indústria cinematográfica de seus respectivos países pode obter benefício com a coprodução de filmes quer por qualidade técnica e valor artístico ou técnico, pode contribuir para o prestígio e a expansão econômica indústrias de produção e distribuição cinematográfica, televisiva, audiovisual e os novos meios de comunicação na Itália e na Argentina [...].

Alemanha	<p>Conscientes de que as coproduções audiovisuais podem prestar um aporte importante ao desenvolvimento do intercâmbio cultural e econômico entre os dois países [...].</p> <p>Determinados a fomentar o desenvolvimento da cooperação no âmbito audiovisual [...].</p>
Israel	<p>Conscientes de que cooperação mútua pode contribuir para o desenvolvimento da produção cinematográfica e estimular um maior desenvolvimento dos vínculos culturais e tecnológicos entre ambos países;</p> <p>Considerando que a coprodução poderá beneficiar as indústrias cinematográficas de seus respectivos países e contribuir ao crescimento econômico das indústrias de distribuição e produção de obras cinematográficas, televisivas, de vídeo e novos meios em Israel e na Argentina; Em consonância com sua decisão mútua de estabelecer um marco para fomentar toda produção de meios audiovisuais, especialmente a coprodução de obras cinematográficas; Evocando o Convênio de Intercâmbio entre a República Argentina e o Estado de Israel, firmado em 23 de maio de 1957 e, em especial, o Artigo 1º do dito instrumento [...].</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos Acordos.

3.2 As relações mútuas de coprodução entre ex-colonizados e seus ex-colonizadores

3.2.1. A relação cinematográfica entre Brasil e Portugal

Em 2015, completaram-se 120 anos de história do cinema mundial e 93 anos de relações cinematográficas luso-brasileiras. Desde 1922, cineastas dos dois países unem-se para realizar filmes conjuntamente. Gerando um interesse cada vez maior ao longo dos anos, o tema das coproduções cinematográficas internacionais ganhou maior importância no campo das políticas públicas audiovisuais brasileiras no início do século XXI, principalmente a partir de 2008. Nesse ínterim, Portugal tem sido o principal parceiro do Brasil em coproduções de longas-metragens. Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2015), de 2009 até 2015, registrou-se o lançamento de 14 filmes compartilhados entre os dois países, representando 17% das coproduções brasileiras lançadas em salas de exibição no Brasil nesse período.

Fazendo um passeio pela história da relação cinematográfica entre Brasil e Portugal, observamos que a primeira obra cinematográfica realizada entre os dois países foi um curta-metragem documentário, que representa a primeira coprodução no Brasil, segundo dados da

Cinemateca Brasileira (2016): *O Raid Aéreo Lisboa - Rio de Janeiro*, em 1922, feito pelos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, realizado por Henrique Alegria, brasileiro que foi um dos pioneiros do cinema mudo português (RAMOS, 2000).

Entre a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), Portugal tem sido o único país lusófono com o qual o Brasil mantém uma relação consolidada no âmbito da política de fomento direto. Longe de formar um bloco com vasta troca de experiências e movimentação contínua entre os atores da cadeia cinematográfica, a trajetória de cooperação construída até então, entre os países da CPLP, no período analisado, ainda não conseguiu atingir os mercados endógenos: Ilha da Madeira, Arquipélago dos Açores, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, e Timor Leste. Da mesma forma, as coproduções entre Brasil e Portugal não tem conseguido chegar mutuamente às salas de exibição dos dois países.

No entanto, em 2013 e 2014, as coproduções luso-brasileiras ganham maiores alcances internacionais. Em 2013, *Tabu* - uma coprodução entre Portugal, Brasil, França e Alemanha, terceiro longa do realizador português Miguel Gomes, trama em preto e branco ambientado numa África recriada - foi lançado nas salas brasileiras atingindo um público de 22.060 espectadores. O filme conquistou vários prêmios e até o momento é a coprodução envolvendo os dois países com maior repercussão internacional. Da mesma forma, do lado brasileiro, em 2014, o destaque foi o filme *Getúlio*, do diretor brasileiro João Jardim, que atingiu a segunda maior bilheteria em dez anos de coproduções, com 508.901 ingressos vendidos. Atrás de *Getúlio*, o segundo recorde de público entre as coproduções luso-brasileiras foi atingido em 2011, com o filme *Capitães de Areia*, com 166.071 espectadores.

Ao analisar as coproduções luso-brasileiras, notamos que a maior dificuldade é fazê-las chegar ao mercado internacional, e até mesmo aos mercados dos países parceiros, supostamente garantidos por esse modelo de produção. O que também ocorre frequentemente com relação aos investimentos em filmes nacionais. Temos por um lado a ocupação das janelas de exibição pela cinematografia hegemônica e, por outro, a globalização econômica e cultural que homogeneíza os gostos e nivela as identidades.

No entanto, a hegemonia é dinâmica e suscetível a mudanças. Talvez funcione ocupar as brechas existentes no interior do sistema e, caso elas não existam, criá-las. Um interessante caminho pode ser o modelo operacionalizado desde 2015, no Brasil, pelo “Programa Brasil de Todas as Telas”, que incentiva produtores audiovisuais independentes a produzirem para o campo público de televisão.

Do ponto de vista do realizador português Tino Navarro, a regularidade de lançamentos de coproduções luso-brasileiras é fruto do protocolo de cooperação entre ANCINE E ICA. Diante da pergunta: “Eu gostaria que o senhor falasse sobre a sua experiência na coprodução de filmes com o Brasil. No caso, sei que o senhor trabalhou [por exemplo] em *Capitães da Areia* e em *Call Girl*. Como foi essa relação com o Brasil? Houve alguma dificuldade?”, Tino Navarro dá o seguinte depoimento:

Eu fiz seis filmes em coprodução com o Brasil, sendo três filmes minoritários brasileiros e três minoritários portugueses. Minha experiência foi uma experiência normal. Eu já fiz coprodução com inúmeros países no mundo inteiro, principalmente na Europa, entretanto, não foi diferente dos outros países, foi uma coprodução normal. O Brasil tem, tal como em Portugal, seus problemas, suas características e suas políticas, portanto, depende um bocadinho disso. Agora, o fato de haver coproduções entre Portugal e o Brasil com alguma regularidade é porque existe um convênio entre Portugal e o Brasil que financia ou pode financiar quatro longas-metragens por ano: dois minoritários brasileiros e dois minoritários portugueses. O fato de haver esse instrumento, como é evidente, facilita a existência, pelo menos, de quatro filmes em coprodução entre Portugal e Brasil todos os anos. (NAVARRO, 2015, em entrevista à pesquisadora)

3.2.2 A relação cinematográfica entre Argentina e Espanha

Analisando os dados dos anuários do INCAA, de 2009 a 2015, observamos que entre os 40 filmes argentinos domésticos ou em coprodução internacional de maior bilheteria nas salas na Argentina a cada ano, a Espanha figura, ao longo do período pesquisado, como o país com o qual a Argentina realizou o maior número de coproduções e como o país parceiro cujas obras obtiveram maior sucesso nas bilheterias das salas argentinas entre os filmes nacionais ou em coprodução internacional.

Por exemplo, em 2013, entre os 40 filmes argentinos domésticos ou em coprodução internacional de maior bilheteria nas salas na Argentina, seis obras são coproduções com o país com o qual há um maior número de coproduções. São elas: *Metegol*, o filme nacional mais visto do ano, com 2.119.601 espectadores, representando 4,38% do total de espectadores; *Tesis Sobre Un Homicidio*, com 1.045.357 espectadores; *Septimo*, com 967.568; *Wakolda*, com 419.572; *Pense Que Iba A Haber Fiesta*, com 32.913; e *Sola Contigo*, 13.545.

Na fase da realização das entrevistas da pesquisa, questionamos sobre os por quês da relação cinematográfica consolidada da Argentina com a Espanha, aliança que se destaca em comparação à relação da Argentina com a maioria dos outros países. Os entrevistados citaram

várias explicações, entre elas: um motivo econômico, argumentaram que é mais barato produzir filmes na Argentina; e um motivo artístico e técnico, na Argentina tem mais gente qualificada trabalhando no setor. Durante entrevista no dia 24 de setembro de 2014, após o Seminário *Coprodução Brasil-Argentina: experiências e possibilidades*, que ocorreu no 3º BIFF – *Brasília International Film Festival*, o cineasta brasileiro Beto Rodrigues, que já realizou vários filmes brasileiro-argentinos, respondeu o seguinte:

Produzir na Argentina ficou mais barato que produzir no Brasil de uns anos pra cá. No auge da coprodução Espanha-Argentina (entre a segunda metade dos anos 90 e a primeira metade dos anos 2000, de 1995 a 2005) produzir na Argentina não era mais barato, aqui [Brasil] era praticamente o mesmo valor da Argentina. Era até mais barato realizar um filme no Brasil nesse período, não era por essa razão que os espanhóis iam pra lá, iam porque tinham mais cabeças criativas, com projetos de filmes mais interessantes que o Brasil podia propor; além de uma identidade cultural mais forte com a Argentina. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Quanto à apontada maior flexibilidade da Argentina nos acordos bilaterais de coprodução internacional, Beto Rodrigues assinalou que:

Eu diria que o instituto de cinema da Argentina é mais ágil, às vezes demora um ou dois meses para reconhecer uma coprodução; enquanto aqui demora essa quantidade de meses. Apesar deles se queixarem da burocracia, é uma burocracia menor que a do Brasil, os projetos tramitam mais rapidamente. Então, isso é um estímulo para que quando você comece a falar em coprodução as coisas sigam andando e não fiquem paradas. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Por outro lado, no cenário do período da pesquisa (2009-2015), o Brasil ficou mais atrativo para novas coproduções devido a um conjunto de mecanismos públicos de apoio à realização cinematográfica nacional e de incentivos específicos para coproduções internacionais. Quanto a esse novo cenário, colaborando com o nosso pensamento, Beto Rodrigues aponta que:

No cenário atual, o Brasil tornou-se um parceiro muito mais atraente para coproduções do que a Espanha. A quantidade de projetos da Argentina que eu recebo... Na Panda Filmes, eu tenho sete propostas de coproduções. Eu sou uma única produtora no Brasil já com sete projetos, imagina outras centenas de produtoras no Brasil que também recebem propostas de coprodução. Os argentinos sabem que o Brasil tem recursos, embora as políticas de audiovisual no Brasil ainda tenham coisas a serem aperfeiçoadas, por exemplo: criar uma linha específica de financiamento para a coprodução, não só com a Argentina, mas coprodução em geral no Brasil; criar, dentro do Fundo Setorial, um edital específico para projetos de coprodução. Isso não foi feito ainda, acho que deve ser feito. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Também cooperando com esse raciocínio, Liliana Mazure, ex-presidente do INCAA e que, antes de ocupar o cargo político, coproduziu alguns filmes no Brasil, argumenta que:

A Espanha produzia muitíssimo na Argentina, com diretores espanhóis ou diretores argentinos, no entanto, muitíssimo com diretores argentinos. A crise na Europa, a partir de 2008, começou a marcar forte e agora, com esta última crise, tem sido um golpe muito duro. São muito menos coproduções com a Espanha. E os produtores vão buscando os lugares onde possam produzir melhor e mais barato. Muitos têm buscado a Colômbia também, que tem muitas leis de promoção, então a Colômbia está produzindo muito bem agora. Argentina coproduz bem com França, com Espanha, e na América Latina creio que está coproduzindo muito com Brasil, por conta deste fundo criado em 2011 que foi assinado entre o INCAA e a ANCINE. Tem crescido muito a coprodução com o Brasil, antes não coproduzia com ele. (MAZURE, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Ricardo Freixa (2014), cineasta argentino - que já coproduziu filmes como *O Amigo Alemão* (2012), coprodução entre Argentina e Alemanha; e *Metegol/ Um time show de bola* (2013), um filme argentino-espanhol - destaca a importância da fama dos atores argentinos diante do público espanhol como a melhor resposta para o êxito da relação cinematográfica entre Argentina e Espanha.

Com a Espanha, o que mais contribui é, fundamentalmente, que haja atores que têm cruzado a fronteira dos dois países. Há atores argentinos que são mais populares na Espanha que na Argentina; há atores espanhóis que são mais populares na Argentina que na Espanha. Por isso, é mais fácil conceber uma coprodução com a Espanha. As ajudas são as mesmas na Argentina. E na Espanha, tem apoios muito importantes. Os produtores sempre pensam nos subsídios, não há produtor que pense somente no êxito de público. Em outro momento da história do cinema sim, pensava-se no êxito de público e, quiçá, nesse momento, os filmes eram melhores. (FREIXA, 2014, em entrevista à pesquisadora)

3.3 O papel do Programa Ibermedia

Outro mecanismo de fundamental importância para a cinematografia na região é o Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano (Ibermedia), que faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI). O programa foi aprovado como um fundo financeiro multilateral de fomento da atividade cinematográfica na VII Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo, celebrada também na Venezuela, na ilha de Margarita, nos dias 8 e 9 de novembro de 1997.

O Brasil e a Argentina estão entre os 18 financiadores do Fundo Ibero-americano de Apoio *Ibermedia*, um programa de estímulo à promoção e à distribuição de filmes Ibero-

americanos. Cada país deve contribuir com no mínimo US\$ 100 mil anuais. A Espanha, país-sede, é o maior investidor com US\$ 3 milhões por ano. O Brasil é o segundo maior financiador, colaborando com US\$ 600 mil anuais. Já a Argentina está em quinto lugar, aportando US\$ 400 mil por ano (ZAMBRANO, 2012, em entrevista à pesquisadora). Há ainda outros 17 países membros que financiam o programa através de cotas anuais, são eles: Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. É significativo ressaltar que esses dados são de 2012; não conseguimos informações se o volume de investimento no programa foi alterado.

O comitê intergovernamental do fundo promove quatro programas de apoio, um deles voltado à coprodução de filmes ibero-americanos. De 2009 a 2015, o fundo ajudou a financiar 339 projetos de coproduções da região, beneficiando principalmente cineastas iniciantes na dinâmica da coprodução internacional. Desde 1998, quando o Ibermedia foi criado, até 2015 o programa realizou 23 convocatórias e ajudou 736 projetos de coprodução ibero-americanos, contribuindo também com apoio à exibição dos filmes e com a formação de cineastas, por meio do oferecimento de bolsas de estudo para profissionais de todos os países da comunidade.

Entre os projetos financiados pelo programa Ibermedia no período de 2009 a 2015, pelo menos nove são coproduções brasileiro-argentinas. São elas: *Historias que só existem quando lembradas* (2009¹¹⁵, 2012¹¹⁶), uma coprodução entre Brasil, Argentina e França, dirigido por Julia Murat; *A sorte em suas mãos* (2011, 2012), entre Argentina, Brasil e Espanha, dirigida por Daniel Burman; *Infância clandestina* (2011, 2012), entre Brasil, Argentina e Espanha, dirigida por Benjamin Ávila; *A memória que me contam* (2011, 2013), entre Brasil, Chile e Argentina, dirigida por Lúcia Murat; *Mate-me por favor* (2012, 2016), entre Brasil e Argentina, dirigida por Anita Rocha da Silveira; *Habi, a estrangeira* (2012, 2013), uma coprodução entre Brasil e Argentina, dirigida por Maria Florencia Alvarez; *O mistério da felicidade* (2011, 2014¹¹⁷), entre Brasil e Argentina, dirigida por Daniel Burman; *Zama* (2014, 2017¹¹⁸), filme realizado entre Argentina, Brasil e Espanha, quarto longa de

¹¹⁵ Ano de recebimento do financiamento pelo Ibermedia.

¹¹⁶ Ano de estreia do filme nas salas de exibição no Brasil.

¹¹⁷ Ano de lançamento da obra nas salas comerciais da Argentina. Esse filme não consta na lista de coproduções internacionais com nacionalidade brasileira lançadas até 2016, segundo a Ancine (2016).

¹¹⁸ 2017 é o ano previsto para o lançamento de *Zama* nas salas comerciais, porém, até o fechamento dessa pesquisa, o filme ainda não havia estreado.

ficção de Lucrécia Martel, que é uma das cineastas latino-americanas mais reconhecidas internacionalmente; e *Sueño Florianópolis* (2015, 2017¹¹⁹), uma coprodução entre Brasil e Argentina, dirigida pela argentina Ana Katz.

Abrindo um parêntese, é significativo pontuar que Lucrécia Martel é uma diretora argentina que ganhou diversos prêmios internacionais pelos seus longas: *O Pântano/La ciénaga* (2001); *A mulher sem cabeça/ La mujer sin cabeza* (2008); e *La niña santa* (2004). Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, Martel comenta sobre a sua experiência em coprodução internacional no filme *Zama* e opina que “ainda estamos vivendo o começo das coproduções entre os países latino-americanos” (2015, n.p) . Em seguida: “Há muito o que aperfeiçoar nelas, e isso não vai acontecer enquanto não houver motivos orgânicos pelos quais elas se realizem”(MARTEL, 2015, n.p), argumenta. Destacamos esse depoimento a título ilustrativo, mas também para sublinhar um aspecto emblemático das coproduções: por um lado, os mecanismos de apoio às coproduções possibilitam um aumento da democracia audiovisual; por outro, são alvos de um discurso conservador que critica a abertura de financiamento público a obras de qualidade supostamente duvidosa. A crítica de Martel reflete esse pensamento de que somente certos tipos de filmes deveriam receber dinheiro público. Essa é uma questão para longas discussões.

Analisando por outro prisma, verificamos que do total de coproduções brasileiro-argentinas lançadas no Brasil no período de 2009 a 2015, 57% receberam financiamento do Ibermedia, a saber: *A festa da menina morta* (2006¹²⁰, 2009), filme dirigido por Matheus Nachtergaele e coproduzido por Brasil, Portugal e Argentina; *Olhos azuis* (2010), de José Joffily, entre Brasil e Argentina; *Violeta foi para o céu* (2010, 2012), do diretor chileno Andrés Wood, realizado entre Brasil, Chile e Argentina. Além dos citados anteriormente: *Infância Clandestina* (2011, 2012); *Histórias que só existem quando lembradas* (2009, 2012); *Habi, a estrangeira* (2012, 2013); *A sorte em suas mãos* (2011, 2013); e *A memória que me contam* (2011, 2013).

Como podemos observar no quadro 7, a seguir, os projetos que mais receberam apoio, no período analisado, foram originários da Espanha (43 filmes), Argentina (42),

¹¹⁹ Apenas uma referência citava 2017 como o ano previsto para o lançamento de *Sueño Florianópolis* nas salas comerciais. No entanto, até o fechamento dessa pesquisa, o filme ainda não havia sido lançado.

¹²⁰ Como na metodologia usada anteriormente, aqui as referências desse filme e dos demais estão identificadas da seguinte maneira: primeiro o ano da convocatória do Ibermedia pelo qual o projeto foi contemplado; e, em seguida, o ano do lançamento da obra nas salas brasileiras, cuja data às vezes não coincide com o ano de estreia na Argentina.

Uruguai (26), Venezuela (26) e Brasil (24). Como as produções envolvem dois ou mais países, a quantidade de filmes beneficiados de cada país é bem superior a esse número. No caso, ressalta-se, para a elaboração do quadro a seguir consideramos apenas os países sedes das produtoras majoritárias que solicitaram o benefício; de acordo também com o critério de busca de projetos por país, como disponível no site do programa Ibermedia na internet¹²¹. Os anos listados no quadro representam os anos das convocatórias nos quais os projetos de coprodução foram contemplados.

Quadro 7 - Quantidade de obras apoiadas pelo Ibermedia – por país solicitante do projeto de coprodução (2009-2015)

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Total
Argentina	6	8	7	5	7	4	5	42
Brasil	4	3	3	2	3	3	6	24
Bolívia	3	1	3	1	2	1	1	12
Colômbia	4	3	5	3	3	2	2	22
Costa Rica	2	1	1	1	3	0	2	10
Cuba	2	1	1	2	2	1	1	10
Chile	4	5	4	2	2	3	2	22
Equador	4	5	3	3	1	2	2	20
Espanha	6	9	6	5	6	6	5	43
Guatemala	1	1	0	0	0	0	0	2
México	3	4	2	2	2	2	2	17
Panamá	1	2	0	4	1	2	0	10
Paraguai	0	0	0	2	0	1	1	4
Peru	3	3	4	2	3	3	2	20

¹²¹ Disponível em: <<http://www.programaibermedia.com/categorias-proyectos/proyectos/>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

Portugal	3	3	1	2	2	2	3	16
Porto Rico	2	1	2	2	0	0	1	8
República Dominicana	0	0	0	0	2	0	3	5
Uruguai	6	7	5	2	3	1	2	26
Venezuela	4	3	8	2	3	2	4	26
TOTAL	58	60	55	42	45	35	44	339

Fonte: Elaborado pela autora, a partir do dados no site do Programa Ibermedia.

Quadro 8: Ibermedia – Projetos do Brasil e da Argentina beneficiados (2009-2015)

	Brasil	Argentina
2009	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Historias que só existem quando lembradas</i> 2. <i>Entre Vales</i> 3. <i>Carta Para o Futuro</i> 4. <i>País do Desejo</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Un tren a pampa blanca</i> 2. <i>Cuentos de la selva</i> 3. <i>La mirada invisible</i> 4. <i>Las acacias</i> 5. <i>Dos hermanos</i> 6. <i>Carancho</i>
2010	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>A estrada 47</i> 2. <i>Girimunho</i> 3. <i>Super nada</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El camino de santiago</i> 2. <i>Tata cedrón</i> 3. <i>Mujer conejo</i> 4. <i>La máquina que hace estrellas</i> 5. <i>Días de vinilo</i> 6. <i>Tiempos menos modernos</i> 7. <i>Pecados</i> 8. <i>El crítico</i>
2011	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>A memória que me contam</i> 2. <i>Romance policial</i> 3. <i>Mãos de cavalo</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Verdades verdaderas. La vida de Estela</i> 2. <i>La suerte en tus manos</i> 3. <i>Infancia clandestina</i> 4. <i>Por un tiempo</i> 5. <i>El hombre inconcluso</i> 6. <i>Dos disparos</i> 7. <i>El hijo de la guerra</i>

2012	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Mate-me por favor</i> 2. <i>Beatriz, entre a dor e o nada</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Refugiado</i> 2. <i>Habi, la extranjera</i> 3. <i>Sola contigo</i> 4. <i>Wakolda</i> 5. <i>Historia del miedo</i>
2013	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ausência</i> 2. <i>A nação que não esperou por deus</i> 3. <i>Pão sem cebola</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Relatos salvajes</i> 2. <i>Zonda, folclore argentino</i> 3. <i>Mi amiga del parque</i> 4. <i>La luz incidente</i> 5. <i>Aire libre</i> 6. <i>El misterio de la felicidad</i> 7. <i>327 cuadernos</i>
2014	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Mulher do pai</i> 2. <i>Pendular</i> 3. <i>Vazante</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El encuentro de guayaquil</i> 2. <i>Blanca luz</i> 3. <i>El pampero</i> 4. <i>Zama</i>
2015	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>La otra cara de la guerra</i> 2. <i>Happy Hour</i> 3. <i>O grande circo místico</i> 4. <i>Praça París</i> 5. <i>Joaquím</i> 6. <i>O Fantasista</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El ciudadano ilustre</i> 2. <i>Invisible</i> 3. <i>Marilyn</i> 4. <i>Sueño Florianópolis</i> 5. <i>Bajo este sol tremendo</i>

Fonte: Elaboração própria a partir do site do Programa Ibermedia.¹²²

3.3.1 O Programa Ibermedia segundo cineastas e agentes públicos entrevistados

Mas qual tem sido a importância do programa Ibermedia para a realização cinematográfica no Brasil e na Argentina? Com tal investigação, pretendíamos compreender alguns traços peculiares de possíveis diferenças e semelhanças entre as coproduções nos dois países pesquisados. Nessa linha, durante as entrevistas realizadas, essa foi uma das indagações elementares feita tanto aos cineastas brasileiros e argentinos quanto às autoridades das entidades responsáveis pelo setor cinematográfico de cada um dos países.

¹²² Disponível em: <http://www.programaibermedia.com/categorias-proyectos/proyectos/>. Acesso em: 01 fev. 2017.

Especificamente sobre a pergunta: “Qual é a importância do Ibermedia para a Argentina?”, Diogo Marambio, *International Affairs* do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), respondeu:

É importante. Os cineastas utilizam o fundo Ibermedia. Mas diminuiu um pouco o fundo com a crise na Espanha. Mas é importante principalmente para os primeiros desenvolvimentos de coprodução, os primeiros filmes realizados em coprodução. É como dar um maior suporte, maior respaldo para quem está começando. Os que têm mais experiência em coprodução também aplicam Ibermedia porque é um fundo e se você pode acessar um fundo todos somam. Se você pode obter dinheiro do Ibermedia, melhor ainda. Mas aplicam o dinheiro de cada país e há fundos de países estrangeiros. Sempre é um apoio, o Ibermedia. Mas para aqueles que já estão mais experientes na coprodução provavelmente não é a principal ferramenta de coprodução. (MARAMBIO, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa)¹²³

Mais insistentemente, tendo por base algumas entrevistas anteriores realizadas com o foco no Brasil durante o mestrado, buscamos saber se os cineastas com grande histórico de coproduções e mais conhecidos da Argentina preferem aplicar recursos de outros fundos europeus ao invés de recorrer ao Ibermedia. Nesse sentido, Diego Marambio complementou: “Se pode aplicar o Ibermedia, a maioria aplica ou tenta com o Ibermedia. Mas quando têm maior conhecimento de coprodução ou o projeto tem outra orientação: não necessitam ou não buscam o Ibermedia”. (MARAMBIO, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa)

Em consequência da conjuntura econômica adversa da Espanha, nos veio a preocupação com o risco de amortecimento do fundo de investimento. Convém lembrar que este país desde o surgimento do Ibermedia tem sido o seu maior investidor. Nesse ambiente, surge a pergunta: “diante de tal crise, como fica esta situação?” Hugo Castro Fau (2014), coprodutor internacional e professor da ENERC, explicou que o problema já estava afetando o programa, conforme podemos ver mais detalhadamente no seu depoimento:

Ibermedia é uma das melhores coisas que já se passou na cinematografia latino-americana. O fundo Ibermedia consiste em contribuições dadas por distintas instituições cinematográficas mais a contribuição da Agência Espanhola de Cooperação Internacional, AS. Nos últimos anos, a AS diminuiu gravemente os aportes que fazia ao programa Ibermedia e isso complicou o aprofundamento do programa de coprodução ibero-americano. (FAU, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa)¹²⁴.

Com base nesse quadro e na ampla experiência como produtor e professor de cinema, nos pareceu útil buscar um prognóstico da situação para os próximos anos. Considerando

¹²³ Ver esse trecho da entrevista no idioma original no Apêndice C desta tese, p. 6.

¹²⁴ Ver esse trecho da entrevista no idioma original no Apêndice D, p. 4.

ainda que o Brasil é atualmente o segundo maior contribuinte do fundo, quisemos saber se havia alguma projeção mais precisa de que o quadro poderia se agravar. Nessa linha, Hugo Castro Fau argumentou:

Enquanto o governo espanhol seguir em frente com as políticas neoliberais, seguramente irá reduzir ainda mais o aporte para o fundo Ibermedia. Se alguma vez na Espanha assumir um governo progressista, imagino que contribuições ao Ibermedia subirá consideravelmente, o mesmo na Argentina, o mesmo no Brasil. Com Collor de Mello, desapareceram com o Instituto de Cinema no Brasil. Tiveram que vir governos progressistas no Brasil para que desde o Ministério da Cultura e desde a Ancine voltassem a existir novamente políticas cinematográficas. O mesmo ocorre na Argentina. Para que haja cinema tem que haver consumidores. O espectador, além de espectador é um consumidor. Para que uma pessoa consuma cultura primeiro tem poder encher seu estômago. Os governos neoliberais na América Latina não enchem os estômagos dos cidadãos. Portanto, não favorecem o cinema. (FAU, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa).

Para Liliana Mazure (2014) - cineasta, política, deputada pela cidade de Buenos Aires e ex-presidente do INCAA - a presença da Argentina no programa Ibermedia foi de crucial importância. Vale destacar que Mazure, como cineasta, tem experiência em coproduções internacionais, especialmente com o México, o Peru e o Brasil.

O Ibermedia é um programa fundamental para a produção na latinoamérica. Se não fosse pelo Ibermedia, esses países não estariam produzindo. No Ibermedia, todos esses países coproduzem com a Argentina. A Argentina até o ano de 2012 investia três milhões de dólares ao ano em coproduções minoritárias associadas a diretores estrangeiros. (MAZURE, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa¹²⁵).

No que diz respeito especialmente à crise econômica da Espanha e a relação com o financiamento do Ibermedia, Liliana Mazure responde apontando uma peculiaridade de coproduzir com a Argentina, um dos porquês do sobressaltante número de coproduções do seu país comparado tanto a vizinhos da Latinoamérica quanto a países de outras regiões:

Para a Argentina foi um golpe muito duro porque a Argentina coproduzia muitíssimo com a Espanha. Sobretudo por isso: porque convinha à Espanha coproduzir com a Argentina; porque podia filmar na Argentina com muito melhores custos de produção do que na Espanha; porque a Argentina tem um formato de produção diferente, um formato que tem seguido as regras do cinema independente, são equipes muito menores. (MAZURE, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa).

Qué te parece la ayuda del Programa Ibermedia? Essa pergunta foi dirigida a Nicolas Batlle, cineasta argentino com experiências em coprodução internacional. Na época, o

¹²⁵ Ver a entrevista completa no Apêndice E.

seu último trabalho tinha sido *Wakolda* (2013), que estreou no Brasil como *O médico alemão*, uma coprodução entre Argentina (como país majoritário), Espanha, França e Noruega, como minoritários. O filme foi dirigido por Lucia Puenzo, conceituada cineasta argentina, que obteve importantes prêmios internacionais e, inevitável dizer, filha de Luís Puenzo, um dos nomes mais famosos do cinema latino-americano, diretor de *A História Oficial* (1985) - filme que trouxe para a Argentina o seu primeiro Oscar de melhor filme estrangeiro. Por sua vez, Nicolas Batlle (2014) declarou:

Ibermedia tem mais de dez anos e creio que tem sido fundamental para o desenvolvimento da cinematografia ibero-americana. Eu acho que é muito importante. Sobretudo quanto menos desenvolvida é a indústria desse país mais fundamental é o Ibermedia. Por exemplo, estou agora no Equador, que talvez não tenha tanta tradição cinematográfica como países maiores em tradição cinematográfica, como a Argentina, Brasil, México ou Venezuela. No entanto, um país como o Equador tem Lei de Cinema e há quinze anos atrás, produzia um ou dois filmes por ano, e hoje faz entre quinze e vinte filmes por ano. Isso tem a ver, por um lado, obviamente, pelas novas tecnologias e o digital, mas também tem que ver que países com menos tradição cinematográfica é muito importante a coprodução. Produzir é coproduzir porque os fundos locais não são suficientes para atender o financiamento de 100% de um filme. Assim, para os países em vias de desenvolvimento, o Ibermedia é uma ferramenta absolutamente essencial. Creio que é uma ferramenta para todos aqueles que fazem parte do espaço cinematográfico ibero-americano. Mas também é fundamental para os países que estão em um incipiente desenvolvimento, onde se o programa Ibermedia não continuar, será uma verdadeira catástrofe. Por isso, o mais importante me parece é que o programa Ibermedia siga tendo a continuidade que já tem há mais de dez anos. (BATLIE, 2014, em entrevista à pesquisadora, tradução nossa)¹²⁶

Na busca por outro ângulo de observação, agora na perspectiva de um pesquisador espanhol, entrevistamos, em Madrid, José Manuel Palacio, decano da Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da Universidade Carlos III e autor do artigo *Elogio posmoderno de las coproducciones* (2002). Respondendo ao nosso questionamento “Qual é a importância do Programa Ibermedia para a produção de filmes na Espanha?”, Palacio opinou: “A importância para a Europa é pequena, mas para a Latinoamérica é relativamente grande. É necessário pensar que as fronteiras estão relativamente limitadas, portanto, não é fácil estabelecer os mecanismos rápidos, amplos...” (PALACIO, 2015, tradução nossa)¹²⁷

Ainda na parte europeia da Ibero-América, dessa vez em Portugal, entrevistamos o realizador Tino Navarro (Constantino Alberto Fernandes Navarro), cineasta da produtora portuguesa *MGN Filmes*, com vasta experiência em coproduções internacionais. Navarro já

¹²⁶ Ver a entrevista completa no Apêndice G.

¹²⁷ Ver a entrevista completa no Apêndice F.

produziu filmes na Ásia, na Índia, nos Estados Unidos, no Brasil, na França, na Espanha e em Luxemburgo. “Já produzi para o mundo inteiro”, declarou o cineasta. Metodologicamente, é útil contextualizar ainda que, embora tivéssemos morado durante nove meses em Portugal, em virtude do doutorado-sanduíche, e já estivéssemos relativamente habituados com a peculiar forma de responder a perguntas de muitos portugueses e, naquela altura, percebéssemos as nuances de usuais diferenças culturais entre brasileiros e portugueses, especialmente no modo de construir um raciocínio, tal entrevista foi provavelmente a mais difícil de ser realizada tanto entre as realizadas durante o doutorado quanto em nossa trajetória como jornalista. Antes da entrevista, havíamos nos deparado com a informação de que Tino Navarro ocupava o cargo de diretor-presidente de uma das associações de produtores de cinema de Portugal, razão pela qual ilustrava o temperamento de algumas perguntas. Inclusive, o contato com o cineasta foi realizado a partir de telefonemas para a referida entidade. Após tal ambientação, prossigamos com o resultado da entrevista.

Diante da pergunta: “como o senhor percebe a importância do Programa Ibermedia para a produção de filmes em Portugal? Tem sido importante para os realizadores portugueses?”, Navarro contraria todos os outros entrevistados anteriores e responde o seguinte:

Não me faça perguntas genéricas porque não consigo responder a perguntas genéricas. Se fizer perguntas sobre a minha experiência e o meu ponto de vista pessoal... Eu não tenho que responder pelos produtores portugueses. Provavelmente, ajudará alguns produtores portugueses e outros não ajudará. Eu nunca utilizei o Ibermedia porque o Ibermedia é uma ficção um bocadinho estranha de misturas de países de língua portuguesa e de países de língua espanhola. E isso como é evidente complica um bocadinho as coisas. Não é natural. (NAVARRO, 2015, em entrevista à pesquisadora¹²⁸).

Perante tal resposta, replicamos, buscando entender o conceito por trás daquele “natural”. “Não é natural, como assim?”. Nesse momento, Tino Navarro prosseguiu:

Os produtores portugueses não conhecem a realidade cinematográfica da Colômbia, ou da Venezuela, ou da Argentina, ou do Chile. Quem tem essa relação são os espanhóis, porque é natural. É muito complicado você ter projetos que possam envolver países tão diferentes. Pelo menos, para mim é. Provavelmente, para outros produtores o Programa Ibermedia é muito interessante. Não sei. Não posso falar por eles. (NAVARRO, 2015, em entrevista à pesquisadora)¹²⁹.

¹²⁸ Ver a entrevista completa no Apêndice I.

¹²⁹ Ver a entrevista completa no Apêndice I.

Na tentativa de explicar a natureza da pergunta, prorrogamos o assunto: “Perguntei porque o senhor é o presidente da Associação de Produtores de Cinema (de Portugal)¹³⁰”. Nesse momento, Navarro foi categórico: “Não sou, é um erro. Sobre isso, nunca falaria em nome da Associação de Produtores. Falo exclusivamente em meu nome pessoal, das empresas que eu dirijo e dos filmes que eu produzo”. (NAVARRO, 2015, em entrevista à pesquisadora).

Com base nesse quadro, é interessante destacar: desde 1998, quando o Ibermedia lançou a sua primeira convocatória, até 2015, um total de 38 projetos de filmes majoritários portugueses foram beneficiados com o programa, no eixo de coproduções internacionais. Enquanto isso, no período mais específico da nossa análise, de 2009 a 2015, foram contabilizados 13 filmes majoritariamente portugueses que receberam esse financiamento. Entre eles, as produtoras espanholas predominavam como as coautoras das obras; nenhum filme tratava-se de coprodução envolvendo a Argentina; e seis referiam-se a coproduções com o Brasil, *O último voo de Flamingo* (2010); *O Manuscrito Perdido* (2010); *Embargo* (2010); *América – Uma História Portuguesa* (2011); *O Grande Kilapy* (2012); e *Tabu* (2012).

Diante de tais ressalvas e diferentes pontos de vista, as entrevistas nos ajudaram a perceber alguns detalhes antes não reconhecidos e também a confirmar alguns pressupostos apontados no início da pesquisa. A criação do Ibermedia simboliza um marco para o modelo da coprodução cinematográfica entre a Europa e a Latinoamérica. Como podemos observar, no período analisado, o programa possibilitou a garantia da realização de filmes nos países integrantes do fundo, sobretudo ganhando salutar importância para os países onde não havia uma tradição de produção cinematográfica. De modo que, podemos dizer, embora possam ser identificadas algumas críticas ao Ibermedia, ele constrói uma trajetória fundamental de democracia audiovisual na Ibero-América. Um possível amortecimento do financiamento e dos objetivos do programa poderia significar um grande prejuízo para a diversidade cultural e cinematográfica na região.

3.4 Integração cinematográfica no Mercosul

Em termos das relações internacionais, o início da década de 1990 é marcado por um significativo evento em prol da integração da Latinoamérica. Em março de 1991, os

¹³⁰ Pelo menos, naquela altura ainda constava no site oficial da associação que Tino Navarro era o seu diretor-presidente.

presidentes do Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai assinam o chamado Tratado de Assunção para a construção de um mercado comum. O objetivo é pôr fim às barreiras políticas, comerciais e sociais nas negociações envolvendo tais países, de modo a ampliar as negociações entre eles, além de se tornarem mais fortes e reconhecidos internacionalmente. O documento passou a constituir a base jurídica do Mercado Comum do Sul (Mercosul). No entanto, a partir de dezembro de 1994, o marco institucional passou a ser constituído pelo Protocolo de Ouro Preto. A organização internacional é formada por: cinco membros plenos (Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela, que se encontra suspensa); cinco países associados (Bolívia, Chile, Peru, Colômbia e Equador); além de dois países observadores (México e Nova Zelândia).

A conjuntura econômica no período da assinatura do Tratado de Assunção era de avanço do neoliberalismo na Latinoamérica. No plano político, o Brasil era governado pelo presidente Fernando Collor de Mello, e a Argentina por Carlos Menem. Com o processo de *impeachment* de Fernando Collor, no final de 1992, toma posse o sociólogo Fernando Henrique Cardoso (FHC), a partir de 1993. Nesse período, embora com muitas semelhanças entre os mandatos presidenciais de Menem e FHC, os dois países tomam rumos diferentes na política internacional. Segundo Fausto e Devoto (2004, p. 477), enquanto Cardoso dava preferência para o Mercosul, Menem estava focado em estreitar os laços com os Estados Unidos.

Nos círculos ligados a Menem corria a ideia de que o distanciamento com relação aos Estados Unidos, no curso da Segunda Guerra Mundial e nos anos que se seguiram, fora um grave erro, atribuindo-se muito do progresso brasileiro a uma antiga atitude de aproximação com aquele país. Em razão da nova postura – uma verdadeira reviravolta inclusive no plano verbal, pois o ministro Guido Di Tella chegou a falar em relações carnavais com os Estados Unidos [...]. Embora tenha mantido a linha histórica de situar-se ao lado da potência hegemônica mundial, Fernando Henrique não transformou essa postura em automático alinhamento. Por exemplo, manteve posições antagônicas aos Estados Unidos com relação a países como Cuba e China, deu prioridade ao Mercosul no âmbito das relações hemisféricas e sustentou as características do Brasil como *global trader*, que vinha de governos anteriores.” (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 477)

Dentro desse quadro político, vale destacar ainda que Fernando Henrique adotou uma “‘diplomacia presidencial’, concretizada pelas inúmeras visitas do presidente ao exterior, que redundaram na afirmação do Brasil no contexto internacional, dentro dos limites do possível, e na melhora das relações bilaterais com países como a Argentina e os Estados Unidos”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 478).

3.4.1 Protocolo de Integração Cultural do Mercosul

Quanto às ações implementadas pelo Conselho do Mercado Comum voltadas para o cultural, podemos dizer que a primeira iniciativa com ênfase na área ocorreu em 1996, assim como também foi o seu primeiro compromisso oficial firmado após o Protocolo de Ouro Preto. Os Estados membros da região aduaneira oficializaram o Protocolo de Integração Cultural do Mercosul. A decisão ocorreu em decorrência da Primeira Reunião Especializada de Cultura, realizada no ano anterior, em março de 1995, na cidade de Buenos Aires.

Entre os compromissos firmados no Protocolo de Integração Cultural (1996) estão: promover programas e projetos conjuntos nos diferentes setores da cultura, que definam ações concretas (Art. I, inc. 2); facilitar a criação de espaços culturais e promover a realização, priorizando a coprodução de ações culturais que expressem as tradições históricas, os valores comuns e as diversidades dos países membros do Mercosul (Art. II, Inc. 1); favorecer as produções de cinema, vídeo, televisão, rádio e multimídia, sob o regime de coprodução e codistribuição, abrangendo todas as manifestações culturais (Art. III).

Nesse cenário, no início do século XXI, ampliam-se os mecanismos mais específicos para fortalecer a integração cinematográfica entre os países membros. Em 2003, é criada a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul, a RECAM, que objetiva “estabelecer um foro destinado a análises e desenvolvimento de mecanismos de promoção e intercâmbio de produção e distribuição dos bens, serviços e pessoal técnico e artístico relacionados com a indústria cinematográfica e audiovisual no âmbito do Mercosul” (MERCOSUR/GMC/RES n° 49, 2003, n.p, tradução nossa).

Em 2006, os membros do grupo resolvem criar um *Certificado de obras cinematográficas do MERCOSUL*. Naquele momento, as autoridades percebem a necessidade de um instrumento adequado para identificar os filmes nacionais produzidos em cada um dos países integrantes e, assim, favorecer a comercialização dentro e fora da região. Dessa forma, definem como “Obra cinematográfica Mercosul”, aqueles filmes ou obras cinematográficas declaradas nacionais pelas respectivas autoridades cinematográficas competentes de cada um daqueles países, “em conformidade com a legislação de cada país, independente do suporte material que as contenha”. (MERCOSUR/GMC/RES. n° 27, 2006, tradução nossa). Nesses termos, as obras que receberem o certificado passam a ter direito à “tratamento equivalente às obras nacionais dos Estados membros aos efeitos de aplicação das políticas públicas regionais que o Mercosul venha estabelecer” (MERCOSUR/GMC/RES. n° 27, 2006, tradução nossa)

Três anos depois, em 2009, a União Europeia e o Mercado Comum do Sul assinam um convênio de cooperação, criando o Programa MERCOSUL Audiovisual, cuja gestão e execução é feita pelo Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuais (INCAA) da Argentina. O programa é desenvolvido no âmbito da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM), tendo um “orçamento total de um milhão e oitocentos e sessenta mil euros (€1.860.000), dos quais um milhão e quinhentos mil (€1.500.000) são financiados pelo orçamento geral da União Europeia e 360 mil (€360.000) pelo MERCOSUL” (RECAM, s.d, n.p). A atuação do programa é dividida em quatro eixos: a realização de estudos da legislação no setor audiovisual; a implementação de Rede de 30 salas digitais nos países do MERCOSUL para a circulação de conteúdos audiovisuais produzidos na região; a elaboração de um plano regional com foco no patrimônio audiovisual dos países do mercado comum; e o fortalecimento das capacidades profissionais, artísticas e técnicas com foco no Paraguai (RECAM, s.d, n.p).

Em 2013, cumprindo um dos compromissos do Programa Mercosul Audiovisual, o conselho do mercado comum recomenda aos seus Estados membros e associados que adotem o dia 27 de outubro como o Dia do Patrimônio Audiovisual do MERCOSUL. Por sua vez, os governos deveriam impulsionar a comemoração da data e promover atividades que celebrassem a sua importância. (MERCOSUR/CMC/REC nº 03, 2013). A escolha dessa data foi justificada pelo fato de ser a mesma adotada como o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual pela Assembleia Geral das Nações Unidas.

3.5 Protocolos de Coprodução Cinematográfica e Editais de coprodução

Em 1995, comemorava-se a Retomada do Cinema Brasileiro. O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, de Carla Camurati, sucesso de público naquele ano, transforma-se num marco simbólico do início desse período. Com essa conjuntura, em abril do ano seguinte, em 1996, as autoridades governamentais responsáveis pelo setor cinematográfico do Brasil e de Portugal decidem reforçar os vínculos na área. A Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil e o Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual assinam o Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica. Essa iniciativa pode ser considerada como o início de um novo ciclo da atividade cinematográfica brasileira, quando são dados os primeiros passos para o fomento direto às coproduções cinematográficas internacionais no Brasil.

Apesar da assinatura do preliminar protocolo em 1995, o pioneiro edital de seleção de longas-metragens luso-brasileiros foi lançado dez anos depois, em 2005, configurando-se como o primeiro concurso brasileiro de apoio a coproduções internacionais. O mecanismo público visava a seleção para apoio financeiro a quatro projetos audiovisuais cinematográficos de longa-metragem, somente do gênero ficção. O governo brasileiro financiou duas obras majoritárias portuguesas, no valor equivalente (em reais) a trezentos mil dólares norte-americanos. As duas obras majoritárias brasileiras ficaram a cargo de concurso lançado pelo governo português. Com o desenvolvimento das relações, os novos protocolos foram aprimorados e, atualmente, abrangem também os gêneros documentário e animação.

Com o pioneirismo da ação e a continuidade dessa política com a publicação de editais anualmente, o Brasil construiu a relação mais estreita no campo das políticas cinematográficas com Portugal. Somam-se dez¹³¹ concursos para novos longas luso-brasileiros entre 2005 e 2015, o que possibilitou o apoio a quarenta longas-metragens em coprodução entre os dois países no período.

Depois do convênio com Portugal, ao longo dos doze anos seguintes o Estado brasileiro intensificou o processo de assinatura de protocolos de coprodução ou cooperação cinematográfica e editais de seleção para apoio financeiro, na modalidade de subsídio a fundo perdido. Desse modo, firmou protocolo com mais oito países, a saber: Galícia (2008), Argentina (2010), Itália (2010), Uruguai (2011), Chile (2013), Coreia do Sul (2013), México (2015), além da França (a partir de 2017).

Enquanto isso, na Argentina, verificamos a assinatura de protocolos similares do INCAA em parceria com as agências de cinema de outros três países: Itália, Chile e México. Nesses documentos as respectivas autoridades cinematográficas se comprometem com futuras publicações de editais de fomento direto para a realização de longas-metragens em coprodução.

No ano de 2014, foi lançado o *Concurso Fondo de Desarrollo de Proyectos Instituto Luce – Cinecitta* em cooperação entre a Direção Geral de Cinema do Ministério de Bens Culturais da República Italiana e o Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuais da República Argentina, com contribuição também não reembolsável, cujo valor não está especificado no edital.

¹³¹ No período de 11 anos, desde o lançamento do primeiro edital até 2015. O ano de 2012 foi o único em que não houve publicação do edital.

Em 2015, o INCAA e o Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) assinam o acordo de cooperação cinematográfica e audiovisual para o fomento à coprodução e à distribuição de filmes de longa-metragem. Com tal protocolo, as autoridades cinematográficas da Argentina e do México se comprometeram a publicar convocatórias para apoiarem dois projetos de coprodução e dois projetos de distribuição por ano, em cada um dos dois países.

Em 2016, os governos da Argentina e do Chile lançam mutuamente o concurso em cooperação entre o INCAA e o Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA), da República do Chile, para o fomento à coprodução de filmes de longa-metragem. De modo que cada filme selecionado recebeu ajuda financeira no valor equivalente a cinquenta mil dólares estadunidenses, nas suas respectivas moedas locais.

3.5.1 Protocolo de Cooperação entre a Ancine e o INCAA

No ano de 2010, foi a vez do instituto argentino INCAA e a agência brasileira ANCINE assinarem o protocolo de coprodução cinematográfica, com o objetivo de executar um programa de concessão de apoios financeiros a até quatro projetos de filmes de longas-metragens por ano, dos gêneros ficção, documentário ou animação. Destes, dois seriam majoritários brasileiros e dois majoritários argentinos, no valor total de US\$ 800 mil dólares e valor individual de US\$ 150 mil dólares.

O objetivo das autoridades cinematográficas dos dois países é "avançar no processo de integração regional mediante a implementação de ações diretas e concretas que estimulem o desenvolvimento da indústria cinematográfica dos países do Mercosul" (BRASIL; ARGENTINA, 2010, n.p.). Logo adiante, destacam a intenção de "criar um ambiente de cooperação capaz de favorecer a *expansão do número de filmes* em coprodução entre os dois países e *aumentar a presença* de obras cinematográficas argentinas e brasileiras em ambos os mercados." (BRASIL; ARGENTINA, 2010, n.p., grifo nosso). No percurso da pesquisa, verificamos que o objetivo de expandir a quantidade de obras realizadas e a participação nos mercados, embora com limitações, é atingido, conforme problematizaremos ao longo da tese.

Desde quando o primeiro edital do concurso binacional no âmbito do Protocolo de Cooperação ANCINE-INCAA foi publicado, em 2011, até o ano de 2015, as cinco seleções realizadas contemplaram vinte projetos para o fomento à coprodução de obras cinematográficas de longa-metragem brasileiro-argentinas. No total, dez projetos com participação argentina minoritária fizeram jus a um apoio no valor equivalente a US\$ 150 mil

dólares, em pesos argentinos, outorgados pelo INCAA. Do outro lado, dez projetos com participação brasileira minoritária receberam da ANCINE, cada um, o equivalente a US\$ 200 mil dólares, e foi concedido ainda um aporte equivalente a US\$ 50 mil dólares para os produtores brasileiros dos longas-metragens que tiverem participação brasileira majoritária. Desse modo, o apoio da agência brasileira é sempre, a cada edital, US\$ 100 mil dólares maior do que o valor outorgado pelo instituto argentino, a fim de que o valor total apoiado pelos dois governos seja distribuído igualmente entre os quatro projetos contemplados anualmente.

Até a data de fechamento desta tese, entre os vinte projetos apoiados pelo edital, oito filmes estrearam em salas de exibição no Brasil e/ou na Argentina, segundo informações do Observatório do Audiovisual da ANCINE e do INCAA. São eles: *A Sorte em suas mãos* (*La suerte en tus manos*, 2012), uma coprodução dirigida por Daniel Burman, produzida por *BD Cine S.R.L.* (Argentina) e Gullane Entretenimento (Brasil), que conquistou no Brasil um público de 25.088 espectadores; *Habi la Extranjera* (2013), da *Lita Stantic Producciones* (Argentina) e Videofilmes Produções Artísticas (Brasil); *Al oeste del fin del mundo* (2014), das produtoras *Bufo Films* (Argentina) e Accorde Filmes (Brasil); *El Ardor* (2014), cuja proponente foi a Bananeira Filmes (RJ), mas foi finalizada como uma coprodução entre Brasil, Argentina, Estados Unidos, México e França; *Coração de Leão* (2014), pela *Unfinished Business* (RJ); *Mata-me Por Favor* (2015), dirigido por Anita Rocha Da Silveira, apresentada por *REI Cine* e tendo Bananeira Filmes na qualidade de coprodutora majoritária brasileira; *Divã a 2* (2015), dirigido por Cininha de Paula, apresentada por *Aleph Media S.A.*, tendo a *Total Entertainment Ltda.* na qualidade de coprodutora majoritária brasileira; e *La Patota* (*Paulina*, 2015), dirigido por Santiago Mitre, apresentado pela Videofilmes Produções Artísticas Ltda., e tendo *La Unión de Los Rios SRL* na qualidade de coprodutora majoritária argentina.

Em 2015, os quatro projetos vencedores do edital de fomento direto do Protocolo ANCINE-INCAA foram:

a) as coproduções minoritárias brasileiras – *Uma espécie de família*, de Diego Lerman, apresentada pela empresa brasileira Bossa Nova Films Criações e Produções; e *Esteros 1998*, de Gerardo “Papu” Curotto, apresentada pela Prodigital Latina Estúdio.

b) os projetos minoritários argentinos – *A voz do silêncio*, de André Ristum; e *O livro dos prazeres*, de Marcela Lordy, apresentados respectivamente pelas produtoras argentinas Ajimolido Films e Rizoma.

3.5.2 Resultados do Protocolo de Coprodução entre a Ancine e o INCAA

Quadro 9 - Projetos contemplados com o Edital de Coprodução Brasil-Argentina (2011–2015)

Situação Patrimonial	Minoritário Brasileiro		Minoritário Argentino		
	Ano	Título	Diretor	Título	Diretor
2011		<i>La suerte en tus manos</i>	Daniel Burman	<i>Al oeste del fin del mundo</i>	Paulo Nascimento
		<i>Habi la Extranjera</i>	Maria F. Alvarez	<i>Hermanos</i> ¹³²	Dados não disponíveis ¹³³
2012		<i>El Ardor</i>	Pablo Fendrik	<i>Happy Hour</i>	Eduardo Albergaria
		<i>Coração de Leão</i>	Marcos Carnevale	<i>Pela Janela</i>	Caroline Leone
2013		<i>Vergel</i>	Kris Niklison	<i>Mata-me por Favor</i>	Anita Rocha da Silveira
		<i>Sueño Florianopolis</i>	Ana Katz	<i>Divã 2</i>	Cininha de Paula
2014		<i>La Patota (Paulina)</i>	Santiago Mitre	<i>Jango – Como Matar Un Presidente</i>	Roberto Farias
		<i>Zama</i>	Lucrecia Martel	<i>O Fantasista</i>	Roberto Studart
2015		<i>Uma espécie de família</i>	Diego Lerman	<i>A voz do silêncio</i>	André Ristum
		<i>Esteros 1998</i>	Papu Curotto	<i>O livro dos prazeres</i>	Marcela Lordy

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados da Ancine

No quadro anterior, dispomos os resultados dessa política específica de fomento a obras de longa-metragem brasileiro-argentinas ou argentina-brasileiras, no período de 2011 a

¹³² O filme não consta como realizado até o dia 01/06/2016, de acordo com dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine). Fonte: Listagem das Coproduções Internacionais Realizadas por Ano com Renda e Público em Salas de Cinema - 2005 e 2015. (ANCINE, 2016). Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2412-04042016.pdf>>

¹³³ A ata com o resultado final deste edital não estava disponível no site da Ancine até 01/06/2016. Foi publicada uma matéria no site da Ancine sobre o resultado final, mas não informava o nome dos respectivos diretores dos filmes. Foi divulgado apenas o nome do projeto e das respectivas empresas contempladas. No caso de *Hermanos*, as produtoras responsáveis são: Carrousel Films (Argentina) e Cinematográfica Pampeana LTDA (Brasil). Fonte: Ancine (2011). Disponível em: <<http://ancine.gov.br/?q=sala-imprensa/noticias/fundo-de-coopera-o-entre-ancine-e-o-incaa-anuncia-os-quatro-projetos>>

2015, ou seja, do ano do primeiro ao último edital lançados até a data da conclusão desta pesquisa. Entre os diretores, observam-se debutantes no formato de longa-metragem como Anita Rocha da Silveira, até diretores experientes com um conceituado currículo internacional e de grande referência na Latinoamérica, a exemplo de Lucrécia Martel e Daniel Burman.

O apoio a esses projetos de coprodução representa a concretização do Acordo de Coprodução Cinematográfica celebrado entre os dois países, em 1988, e ainda do Acordo de Cooperação entre a ANCINE e o INCAA, assinado em dezembro de 2010.

No meio de uma intensificação de laços intergovernamentais, vale sublinhar que, anteriormente, outra medida ocorreu em 2003, quando a ANCINE e o INCAA assinaram um Protocolo para Fomento à Distribuição de Filmes de Longa-Metragem. De acordo com o documento (ARGENTINA; BRASIL, 2003), oito filmes de cada país deveriam ser selecionados anualmente para receber apoio à distribuição, concedido, no que diz respeito à ANCINE, a título de subsídio a fundo perdido, e, no que se refere ao INCAA, como aporte de fomento cinematográfico não reembolsável. O acordo tinha a função de estimular e facilitar o intercâmbio de filmes entre os dois países. Esse protocolo foi extinto três anos depois.

Outra iniciativa recente foi a criação de dois fundos de investimento para a coprodução com o Chile. Tanto a ANCINE quanto o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA) da Argentina firmaram protocolo de cooperação com o Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA) do Chile, em 2015 e em 2016, respectivamente. O Edital de Coprodução entre ANCINE e CNCA visa, em cada um dos países, a seleção de um projeto de produção de longa-metragem em coprodução minoritária. No caso, dois projetos brasileiro-chilenos, por ano, receberão o financiamento. No Brasil, o coprodutor minoritário selecionado receberá o equivalente a US\$ 100.000,00 (cem mil dólares estadunidenses). O projeto do coprodutor minoritário chileno contemplado também receberá o mesmo valor. O protocolo entre Argentina e Chile se dá nos mesmos moldes, com igual valor investido, para dois filmes argentino-chilenos por ano. Cinquenta anos antes, em 1966, o Brasil já havia assinado o Acordo de Coprodução Cinematográfica com o Chile, que foi renovado em 1996. Já a Argentina firmou Acordo de Coprodução Cinematográfica com o Chile em 1994.

No Brasil, uma das iniciativas mais recentes na área é o Edital de Coprodução com países da Latinoamérica, dentro do Programa “Brasil de Todas as Telas”. A novidade foi publicada no ano de 2015. Através desse concurso público, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), através do Fundo Setorial Audiovisual (FSA), possibilita a produtores audiovisuais brasileiros independentes um investimento em projetos de obras

cinematográficas de longa-metragem, nos gêneros ficção, documentário e animação. A seleção funciona em regime de fluxo contínuo, com edital aberto enquanto houver disponibilidade do recurso total previsto: no valor de R\$ 5 milhões (cinco milhões de reais). No caso, estava previsto apoio de até R\$ 250 mil para projetos de filmes de ficção e animação. Enquanto isso, para documentários o apoio seria de até R\$ 175 mil reais. O mecanismo beneficia projetos cinematográficos em parceria com 19 países da Latinoamérica: Argentina, Bolívia, Costa Rica, Colômbia, Chile, Cuba, El Salvador, Equador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Porto Rico, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Com base nesse conjunto de incentivos, pode-se compreender que, no período analisado, há um cenário viável para a realização de filmes longas-metragens em coprodução entre Brasil e Argentina. Mesmo quando os projetos participantes da seleção não são selecionados pelos editais de fomento direto, o mecanismo acaba sendo uma fonte de incentivo para a construção de novas relações cinematográficas. Se há uma garantia anual de recursos, isso propicia aos produtores e diretores se organizarem também para projetos futuros a fim de se candidatar aos concursos de anos posteriores. Durante a nossa análise, observamos que alguns projetos não escolhidos em um determinado ano acabaram selecionados em editais de anos posteriores. Nesse sentido, esses editais também têm o potencial de contribuir com uma maior profissionalização na área dedesenvolvimento de projetos e captação de financiamentos, o que é crucial para a sobrevivência dos cinemas em desenvolvimento.

Nos dois quadros a seguir, expomos o resultado de uma análise quantitativa sobre o número de acordos bilaterais e multilaterais firmados, primeiramente, no ambiente da política cinematográfica do Brasil; e, logo depois, outro quadro trata de resumir o conjunto de tratados assinados na Argentina com diversos países da Latinoamérica e da Ibero-América.

Como podemos observar, o Brasil mantém acordos bilaterais com seis países da Ibero-América, sendo quatro países da Latinoamérica, de modo que não há nenhum acordo em comum envolvendo o Brasil e países iberoamericanos como El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras e Paraguai. Já a Argentina, tem acordos assinados com sete países da Ibero-América, sendo seis países da Latinoamérica; também ficando de fora países como El Salvador, Guatemala, Haiti e Honduras, com os quais não há nenhum acordo bilateral ou multilateral firmado até a data da finalização desta tese.

Quadro 10 – Cruzamentos* de acordos entre o Brasil e outros países da Ibero-América

País	Bilateral	Acordo latino-americano de coprodução	Acordo ibero-americano de coprodução	Total de coproduções com o Brasil (2009-2015)
Argentina	X	X	X	16
Bolívia			X	0
Brasil*	12 países: sendo 6 da Ibero-América e 4 da Latinoamérica)	X	X	81 experiências de coprodução com obras lançadas no Brasil
Chile	X		X	7
Colômbia	X	X	X	2
Costa Rica			X	0
Cuba		X	X	1
Equador		X	X	0
El Salvador				0
Guatemala				0
Haiti				0
Honduras				0
México		X	X	3
Nicarágua		X		0
Panamá		X	X	0
Paraguai				0
Peru		X	X	0
Rep. Dom.		X		0
Uruguai		X		4
Venezuela	X	X	X	1
Espanha	X		X	15
Portugal	X		X	25

Fonte: Elaborado pela autora, com dados da ANCINE.

Quadro 11 - Cruzamentos* de acordos da Argentina com outros países da Ibero-América

País	Bilateral	Acordo latino-americano	Acordo ibero-americano de coprodução	Total de coproduções com a Argentina (2009-2015)
Argentina*	13 países: 7 países da Ibero-América e 6 da Latinoamérica	X		241 coproduções com obras lançadas na Argentina
Bolívia			X	
Brasil	X	X	X	
Canadá	X			
Chile	X		X	
Colômbia	X	X	X	
Costa Rica		X	X	
Cuba		X	X	
Equador		X	X	
El Salvador				
Guatemala				
Haiti				
Honduras				
México	X	X	X	
Nicarágua		X		
Panamá		X	X	
Paraguai		X		
Peru		X	X	
Rep. Dom.		X		
Uruguai	X	X		
Venezuela	X	X	X	
Espanha	X	X	X	
Portugal			X	

Fonte: Elaborado pela autora, com dados do INCAA.

Quadro 12 - Dados Gerais sobre Coprodução no Brasil e na Argentina (2009-2015)

	BRASIL	ARGENTINA
Quantidade de coproduções lançadas em salas comerciais	81 longas de coprodução do Brasil com variados países	241 longas de coprodução da Argentina com variados países
Apoio do Ibermedia (Linha de produção)	24 projetos brasileiros apoiados	42 projetos argentinos apoiados
Acordos bilaterais de produção	12 acordos em vigência	13 acordos em vigência
Outros mecanismos de apoio às produções cinematográficas	<ul style="list-style-type: none"> - Protocolo de Cooperação com o INCAA - Argentina - Protocolo de Cooperação com o CNC – França; - Protocolo de Cooperação com o ICAU – Uruguai; - Protocolo de Cooperação com o ICA/I.P. – Portugal; - Protocolo de Cooperação com o Conselho Nacional da Cultura e das Artes – CNCA – Chile; - Protocolo de Cooperação com o IMCINE - Instituto Mexicano de Cinematografia – México; - Protocolo de Cooperação com a Direção Geral do Cinema do MIBAC – Itália; e - Protocolo de Cooperação com o KOFIC - Conselho de Cinema da Coreia - República da Coreia. 	<ul style="list-style-type: none"> - Acordo de Cooperação INCAA/ANCINE; - Concurso Fundo de Desenvolvimento de Projetos Instituto LUCE - Cinecitta - Itália; e - Acordo de Cooperação INCAA/IMCINE –México.
Países com os quais mais coproduziu¹³⁴	Portugal (1º), Espanha (2º), Argentina (3º), França (4º), Alemanha (5ª), Chile (5ºb), EUA (5ºc) e Grã-Bretanha (6º)	Espanha (1º), França(2º), Chile(3º), Uruguai(4º) e Brasil(5º), Colômbia (6º), Itália(7º) e México(8º).
Atrativos para coprodutores	<ul style="list-style-type: none"> - Editais de fomento direto; - Ampla gama de subsídios 	<ul style="list-style-type: none"> - Baixo custo de produção; - Profissionais experientes;

¹³⁴ Fonte: OCA/ANCINE. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2410.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

internacionais	para filmes nacionais; - Público a ser explorado (alta população).	- Idioma espanhol; - Tempo de produção menor (semelhança com a atividade cinematográfica europeia); - Legislação flexível.
-----------------------	---	--

Fonte: Elaborado pela autora, com dados da ANCINE, do INCAA e das entrevistas.

CAPÍTULO 4 - AS COPRODUÇÕES BRASILEIRO-ARGENTINAS NO CONTEXTO DA ATIVIDADE CINEMATOGRAFICA DO BRASIL E DA ARGENTINA

As atividades cinematográficas do Brasil e da Argentina apresentam semelhanças e diferenças sobre as quais nos dedicamos a investigar neste quarto capítulo. Para isso, primeiramente, fazemos uma contextualização do setor na sua dimensão econômica quanto aos aspectos gerais dos mercados nos dois países, como população, público, renda, preço médio do ingresso, número de ingressos por habitante, número de salas de cinema, número de habitantes por sala/tela, público dos títulos, renda, quantidade de filmes nacionais lançados, *market share*, e quantidade de títulos lançados no Brasil e na Argentina por país de origem.

Posteriormente, focando na análise específica do modo de funcionamento e resultados das coproduções cinematográficas no Brasil e na Argentina, comparamos algumas definições usadas nas políticas de cinema e nas resoluções ou instruções normativas sobre coprodução internacional nos dois países; as vantagens das coproduções internacionais para cada uma das respectivas autoridades cinematográficas; bem como construímos um quadro que demonstra quais países coproduziram oficialmente com o Brasil e os que coproduziram com a Argentina, no período de 2009 a 2015; quantidade de coproduções brasileiras lançadas no Brasil; quantidade de coproduções argentinas lançadas na Argentina; quantidade de coproduções realizadas por país parceiro, como também por continente coprodutor, no período pesquisado.

No final deste texto, apresentamos uma parcial análise do desempenho do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais. Escolhemos como recorte as competições do Oscar, de Cannes e da Berlinale. Tal análise comparativa é um breve levantamento, sem desconsiderarmos a importância de muitos outros festivais de reconhecimento internacional. Ao investigar tais participações, cuidamos de verificar com um olhar especial as presenças de coproduções brasileiras, argentinas e brasileiro-argentinas naqueles festivais, bem como nas suas respectivas mostras paralelas.

Em uma abordagem mais particular, o capítulo seguinte é dedicado aos saldos das coproduções brasileiro-argentinas lançadas no período de 2009 a 2015. Sobre essa conjuntura, analisamos dados gerais quanto: ao número de coproduções brasileiro-argentinas lançadas; aos títulos das obras brasileiros-argentinas e aos principais temas abordados nessas obras durante o período pesquisado. Uma interessante constatação, ao observarmos os títulos brasileiros de maior bilheteria na Argentina (2009-2015), foi a de que todas as obras

brasileiras de maior bilheteria nas salas argentinas tratavam-se de coproduções entre os dois países. Por outro lado, não foi possível verificar o movimento inverso, ou seja, quais filmes argentinos tiveram maior sucesso de público nas salas brasileiras no período pesquisado.

4.1 Panorama da atividade cinematográfica no Brasil e na Argentina (2009-2015)

Ao propor fazer um estudo comparativo entre Brasil e Argentina no âmbito das políticas públicas de incentivo às coproduções internacionais, uma das perguntas que nos colocaram foi: é possível comparar a atividade cinematográfica desses dois países tão diferentes na sua extensão populacional e econômica? Nessa linha, é crucial contextualizarmos as dimensões de tais diferenças e, assim, situarmos o ambiente dessas políticas cinematográficas.

A primeira diferença que devemos pontuar é quanto ao número de seus habitantes, um dado que reflete diretamente no volume de potenciais expectadores das obras cinematográficas. Segundo informações do Banco Mundial (2017), a extensão populacional do Brasil em 2015 foi de mais de 207 milhões de habitantes; enquanto a Argentina possui 43 milhões, ou seja, a população brasileira é, aproximadamente, 4,8 vezes superior. Em outras palavras: poderíamos dizer que no âmbito populacional o Brasil tem quase cinco Argentinhas.

Colocada essa questão preliminar, vamos para uma segunda e uma terceira diferença. Mesmo com um volume de potenciais expectadores quase cinco vezes inferior, a Argentina lançou 1029 filmes nacionais de longa-metragem no período de 2009 a 2015; enquanto o Brasil lançou 713 longas nacionais. Nesse mesmo recorte de tempo, a Argentina produziu 241 coproduções cinematográficas internacionais, enquanto o Brasil realizou 81 coproduções oficiais. Por outro ângulo: a Argentina produziu 44% mais longas-metragens que o Brasil e coproduziu três vezes a mais que o seu vizinho.

A seguir, as tabelas 1, 2, 3 e 4 exibem o número de filmes nacionais por ano de lançamento, bem como a quantidade de coproduções brasileiras e coproduções argentinas exibidas, respectivamente, no Brasil e na Argentina, no período de 2009 a 2015.

Tabela 1 - Quantidade de filmes nacionais no Brasil por ano de lançamento (2009-2015)¹³⁵

Ano de lançamento	Total de filmes
2009	84
2010	74
2011	100
2012	83
2013	129
2014	114
2015	129
Total: 713 filmes	

Fonte: Elaborada pela autora com dados da OCA/ANCINE (2016)

Tabela 2 - Quantidade de filmes nacionais lançados na Argentina por ano de lançamento (2009-2015)

Ano de lançamento	Total de filmes
2009	97
2010	138
2011	129
2012	145
2013	166
2014	172
2015	182
Total: 1029 filmes	

Fonte: Elaborada pela autora com dados do INCAA (2016)

¹³⁵ Ver em: <http://www.ANCINE.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_2010.pdf>

Tabela 3: Quantidade de coproduções brasileiras lançadas no Brasil por ano (2009-2015)¹³⁶

Ano	Quantidade
2009	6
2010	9
2011	15
2012	9
2013	21
2014	14
2015	7
Total: 81 filmes	

Fonte: Elaborada pela autora com dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual Brasileiro (OCA/ANCINE)

Tabela 4: Quantidade de coproduções argentinas lançadas na Argentina por ano (2009-2015)

Ano	Quantidade
2009	24
2010	26
2011	31
2012	36
2013	34
2014	51
2015	39
Total: 241	

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados do Cine Nacional¹³⁷

¹³⁶ Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.cinenacional.com/peliculas>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

No entanto, os dados apresentados nas tabelas 3 e 4, quanto ao número de coproduções, podem ser metodologicamente questionáveis. Isso porque os modos que a Ancine e o INCAA contabilizam as suas coproduções também são diferentes entre si.

Quanto às coproduções oficiais brasileiras, utilizamos os dados organizados pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) da ANCINE (2007), que usou uma metodologia específica. A OCA considera como coproduções internacionais as obras que atenderam aos seguintes critérios de forma simultânea: 1) Longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no Brasil; 2) Registro de Certificado de Produto Brasileiro (CPB) expedido pela ANCINE; e 3) Informação de coprodutor estrangeiro constante no CPB. Desse modo, segundo a ANCINE (2007), não foram consideradas coproduções internacionais as obras que tenham apontado como coprodutor estrangeiro empresas de origem estrangeira que aportaram recursos por meio dos mecanismos de incentivos fiscais previstos nos arts. 3º e 3º-A da Lei nº 8.685/93 e no art. 39, X, da Medida Provisória nº 2.228-1/2001, conforme o §3º, art. 2º da Instrução Normativa 106/2012.

Como já havíamos citado anteriormente, essa nova metodologia passou a vigorar a partir de 2013, acarretando mudanças significativas nos números divulgados em anos anteriores no site da agência, bem como excluindo filmes pesquisados e citados na nossa dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília (UnB), em 2012.

Destacamos que, para efeito da nossa atual análise, utilizamos a metodologia acima quando nos referimos às coproduções brasileiras, que englobam somente as obras com o reconhecimento oficial da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Já para a elaboração da Tabela 4, sobre a quantidade de coproduções internacionais argentinas realizadas por país parceiro, no período de 2009-2015, como não há uma metodologia específica adotada pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), o nosso olhar comparativo deve ser feito com uma especial atenção.

O INCAA não produz dados sistematizados e específicos sobre coproduções internacionais. Tanto no site do Instituto quanto nos anuários divulgados por ele sobre a indústria cinematográfica argentina, há apenas duas categorias de dados: 1) produções estrangeiras, por um lado; e 2) produções e coproduções nacionais, do outro. Quando estivemos na sede do INCAA em Buenos Aires, também buscamos dados específicos sobre as coproduções, mas fomos informados que não há dados diferenciados entre as produções domésticas e as coproduções da Argentina com outros países, já que ambas são consideradas

obras nacionais, portanto, recebem o mesmo tratamento para efeito das ações políticas de incentivo e da construção dos dados. Dessa forma, para a elaboração da Tabela 4 e dos Quadros 15, 17 e 19, usamos como principal fonte o site Cine Nacional, que conta com o apoio do INCAA e traz a compilação de todos os filmes produzidos na Argentina, desde o surgimento do cinema.

Vale ressaltar que o *cinenacional.com*¹³⁸ é autodescrito como:

O site de cinema argentino mais completo do mundo. Seu principal atributo é um banco de dados contendo dados de 7.377 fichas técnicas, 37.093 filmografias e 8.077 fotos relacionadas em maior ou menor medida com o fazer cinematográfico no nosso país. O projeto nasceu em agosto de 2000 e foi levado adiante por uma equipe de programadores, designers e jornalistas. [...] O nosso desejo é, em primeiro lugar, contribuir para a preservação de todas as informações relativas ao nosso cinema e, por outro, facilitar o acesso a essas informações de forma fácil e conveniente para aqueles que desejam explorar ou apenas gostam de filmes argentinos. [...] Desde fevereiro de 2004, é apoiado pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), o Museu do Cinema Pablo C. Duckrós Hicken e foi declarado de interesse cultural pela legislatura da Cidade Autônoma de Buenos Aires (resolução 190/2002). (CINENACIONAL, s.d, n.p., tradução nossa).

Cabe lembrar que a falta de uma padronização nas metodologias de criação de dados sobre o mercado cinematográfico ibero-americano é exatamente uma das principais dificuldades dos pesquisadores da Economia Política do Cinema ao realizarem estudos comparativos. Os bancos de dados nacionais apresentam metodologias próprias ou oferecem escassas informações sobre as atividades cinematográficas locais. Podemos verificar tal barreira mesmo no Observatório Ibero-americano Audiovisual (OIA) da Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI). Quando pesquisamos o seu banco de dados percebemos muitas divergências ou incompletudes de informações sobre as cinematografias de cada um dos países da região.

Feitas essas considerações, sigamos para as próximas características. Ao verificarmos as taxas de ingressos por habitantes, podemos inferir que no Brasil a média, para o período de 2009 a 2015, foi de 0,72 ingressos por habitante, enquanto a média da Argentina foi de 1,04 bilhetes por habitante. Esmiuçando esses números, poderíamos interpretar que 72% da população brasileira foi ao cinema pelo menos uma vez ao ano. Do outro lado, poderia ser dito que 100% da população argentina foi ao cinema ao menos uma vez ao ano e 4% foi duas vezes, ao cinema em cada um dos anos do período focado. Claro, que na realidade não é bem assim que funciona o comportamento do público. Grande parte dos

¹³⁸ www.cinenacional.com. Acessado em 10. fev. 2017.

espectadores vai várias vezes ao cinema enquanto muita gente não vai nenhuma vez. Esses cálculos funcionam para termos uma dimensão da população consumidora de cinema em cada um dos dois países.

Ao olharmos para a quantidade de salas de cinema disponíveis para a população do Brasil e da Argentina, constatamos que a média do Brasil foi de 2.528 salas no período. Em 2009, havia 2110 salas e, em 2015, o público passou a contar com 3005 salas brasileiras, significando um aumento de 895 novas salas, ou seja, um acréscimo de 42%. No quadro 14, a nomenclatura usada para o mesmo item é “telas”, do mesmo modo como tratado pelo INCAA, para referir-se às salas de cinema – que é diferente de complexo de cinema, onde há várias salas, várias telas. Sendo assim, na Argentina, a média foi de 872 salas. Havia 843 telas em 2009, elevando para 912 no ano de 2015, ou seja, houve um aumento de 69 salas, o que representa 8% de acréscimo num intervalo de sete anos.

Ao observar o crescimento do lançamento de novas salas, vimos que no Brasil a investida foi bem maior que na Argentina. Mesmo assim, deve-se considerar outro ponto: o número de habitantes por sala. Enquanto no Brasil houve uma média de 78 mil habitantes por sala, na Argentina a média foi de 47 mil habitantes por sala. No entanto, enquanto o Brasil saltou de 90 mil habitantes por sala, em 2009, para 68 mil habitantes por sala, em 2015; o cenário da Argentina sofreu pouca alteração: pulou de 48 mil, no ano de 2009, para 47 mil habitantes por sala em 2015.

Quanto a essa dimensão, é crucial citarmos as principais políticas voltadas para a ampliação do mercado exibidor no Brasil e na Argentina. No primeiro, verificamos a implementação de uma nova política com a criação, em 2012, do *Programa Cinema Perto de Você*, que objetivava a abertura e a modernização de salas de cinema em todo o País, inaugurando também o *Projeto Cinema na Cidade*, voltado para abertura de salas em espaços públicos municipais em cidades com população entre 20 e 100 mil habitantes e que não disponham de cinema em funcionamento. Além dessas iniciativas, o período foi marcado ainda pela criação do *Programa Brasil de Todas as Telas*, em 2013, voltado para todas as plataformas de exibição. Enquanto isso, na Argentina, há uma rede de salas estatais de cinema com ênfase na exibição de filmes nacionais. O projeto foi lançado em 2003, com a inauguração do Espaço INCAA 0 Km e, ao longo dos anos, o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais inaugurou novas *Salas INCAA* em várias cidades do país. Em 2015, o governo da Argentina se abriu para uma nova demanda do público e lançou uma plataforma

digital de exibição *video on demand* (VOD) gratuita na internet, a *ODEON*, e posteriormente o *CineAr Play* e o *CineAr TV*, ambas direcionadas exclusivamente aos argentinos.

Quadro 13: Panorama da atividade cinematográfica no Brasil (2009-2015)

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
População	196,701,298	198,614,208	200,517,584	202,401,584	204,259,377	206,077,898	207,847,528
Público	112.670.935	134.836.791	143.206.574	146.598.376	149.518.269	155.610.429	172.943.242
Renda (R\$)	969.796.083,34	1.260.373.852,47	1.449.997.621,20	1.614.022.222,83	1.753.200.571,83	1.955.909.695,99	2.350.161.302,17
Títulos	317	303	337	327	397	393	446
Preço Médio do Ingresso (R\$)	8,61	9,35	10,13	11,01	11,73	12,57	13,59
Ingresso por habitante	0,57	0,67	0,71	0,76	0,73	0,77	0,83
Salas de Exibição	2.110	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005
Habitantes por sala	90 mil	86 mil	81 mil	77 mil	75 mil	71 mil	68 mil
Renda dos Títulos Brasileiro (R\$)	131.923.170,41	225.958.090,35	161.487.064,41	158.105.660,79	297.072.056,07	221.853.128,60	277.679.147,86
Títulos Brasileiros Lançados	84	74	100	83	129	114	129
Participação de Público	14,3%	19,1%	12,4%	10,71%	10,50%	12,23%	13,0%

Fontes: Elaborada pela autora com dados da ANCINE (2015) e Banco Mundial (2017)

Quadro 14: Panorama da atividade cinematográfica na Argentina (2009-2015)

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
População	40.798.641	41.222.875	41.655.616	42.095.224	42.538.304	42.980.026	43.416.755
Público	32.662.505	38.648.297	43.813.546	47.312.416	48.405.285	45.141.968	52.125.925
Renda (Peso Argentino)	458.991.863	666.729.388	959.051.902	1.297.072.173	1.682.939.102	2.016.735.109	3.167.022.443
Títulos	300	353	348	340	390	404	428
Preço Médio do Ingresso¹³⁹	15	19	24	30	37	47	70
Ingresso por Habitante	0,80	0,93	1,05	1,12	1,15	1,05	1,20
Telas	843	870	865	883	866	867	912
Habitantes por tela	48 mil	47 mil	48 mil	47 mil	49 mil	49 mil	47 mil
Público dos Títulos Argentinos	5.116.344	3.557.045	3.556.267	4.629.054	7.487.996	8.175.958	7.553.166
Renda dos Títulos Argentinos (Peso Argentino)	70.094.266	56.916.016	63.375.801	113.621.627	243.483.141	335.333.018	412.323.369
Títulos Argentinos Lançados	97	138	129	145	166	172	182
Participação de Público	15,66%	9,20%	8,11%	9,74%	15,43%	17,84%	14,49%

Fontes: Elaborado pela autora com dados do Observatório Iberoamericano do Audiovisual (2017), INCAA (2017) e Banco Mundial (2017)

4.2 A diversidade de países parceiros nas coproduções

Um indicador do nível de experiência dos cineastas brasileiros e argentinos na realização de coproduções internacionais é a diversidade de países com os quais mantiveram relações cinematográficas. Essa variedade de países com os quais os cineastas do Brasil e da Argentina coproduziram pode ser verificada nos quadros 15, 16, 17, 18 e 19, a seguir.

No quadro 15, demonstramos que os cineastas brasileiros realizaram filmes em coprodução com 21 diferentes países; já a Argentina, com coprodutores de 36 distintas nacionalidades. Como apontamos no quadro 12, os países com os quais o Brasil mais coproduziu foram Portugal (1º lugar), Espanha (2º), Argentina (3º), França (4º), Alemanha

¹³⁹ Preço médio em Buenos Aires em pesos argentinos.

(5ª), Chile (5ªb), Estados Unidos (5ªc) e Grã-Bretanha (6ª). No mesmo período analisado, de 2009 a 2015, os parceiros mais frequentes dos cineastas argentinos são Espanha (1ª), França (2ª), Chile (3ª), Uruguai (4ª), Brasil (5ª), Colômbia (6ª), Itália (7ª) e México (8ª).

Quadro 15 - Países que coproduziram com o Brasil e com a Argentina (2009-2015)

Países que coproduziram com o Brasil (2009-2015)		
1. Alemanha	2. Argentina	3. Bélgica
4. Canadá	5. Chile	6. Colômbia
7. Cuba	8. Espanha	9. EUA
10. França	11. Holanda	12. Hong-Kong
13. Inglaterra	14. Itália	15. Líbano
16. México	17. Moçambique	18. Portugal
19. Rússia	20. Uruguai	21. Venezuela
Países que coproduziram com a Argentina (2009-2015)		
1. Alemanha	2. Angola	3. Bélgica
4. Bolívia	5. Brasil	6. Canadá
7. Catar	8. Chile	9. Colômbia
10. Costa Rica	11. Cuba	12. Dinamarca
13. Equador	14. Espanha	15. Estados Unidos
16. Etiópia	17. Finlândia	18. França
19. Guiné	20. Holanda	21. Israel
22. Itália	23. México	24. Noruega
25. Caledónia	26. Palestina	27. Panamá
28. Paraguai	29. Peru	30. Polónia
31. Portugal	32. República Dominicana	33. Suécia
34. Suíça	35. Uruguai	36. Venezuela

Fonte: Elaborado pela autora com dados da ANCINE/Sadis (2017) e ANCINE/SADCatãr (2017), os dados do Brasil; Site CineNacional (2017), os dados da Argentina.

Quadro 16 - Quantidade de coproduções brasileiras realizadas por país parceiro (2009-2015)

País coprodutor	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Total
PRT	2	3	1	1	4	1	2	14
ARG	1	2	3		1	2		9
USA			3	1	2	1		7
FRA		1	2	1	1	1		6
ESP		1	1	1	2			5
GBR			1		1	1	1	4
CHL	2		1					3
DEU		2					1	3
BEL		1						1
COL		1				1		2
URY	1		1					2
HND			1					1
HKG						1		1
LBN			1					1
MEX			1					1
VEM			1					1
ARG/CHL			1	1				2
CHL/ESP					1			2
ESP/PRT					1	1		2
ARG/PRT							1	1
DEU/FRA/PRT			1	1				1
PRT/MEX					1			1
ITA/PRT	1							1
CUB/ESP							1	1
DEU/GBR		1						1
ITA/PRT/FRA/ESP/MOZ					1			1
ESP/PRT/RUS			1					1
ESP/URY			1					1
ARG/ESP				1				1
DEU/URY		1						1
DEU/ESP				1				1
ARG/FRA				1				1
FRA/CAN		1						1
Total	7	14	21	9	15	9	6	81

Fonte: ANCINE / SADIS; ANCINE / ANCINE Digital. Elaboração: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE (2017), com edições da autora.

*ARG: Argentina, BEL: Bélgica, CAN: Canadá, CHL: Chile, COL: Colômbia, CUB: Cuba, DEU: Alemanha, ESP: Espanha, FRA: França, GBR: Grã-Bretanha (Inglaterra), HKG: Hong Kong, HND: Holanda, ITA: Itália, LBN: Líbano, MEX: México, MOZ: Moçambique, PRT: Portugal, RUS: Rússia, URY: Uruguai, USA: Estados Unidos, VEN: Venezuela. Fonte das siglas: ISO 3166.

Quadro 17 - Quantidade de coproduções argentinas realizadas por país parceiro (2009-2015)

País coprodutor	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	Total
ESP	5	7	7	5	8	2	7	41
FRA	3	2	2	1		2	2	12
CHL	3	2	1	4	4	1		15
URY	3	5	2	1	1	1		13
BRA	1	2	2	1	2	1		9
MEX	2		3	1	1	2	2	11
DEU	2			2	2	1	1	8
COL	1	3	1			3		8
ITA		1			2	2		5
USA	1	2	1			1		5
CAN		3					1	4
ECU	1	2	1					4
HND		1	1	1		1		4
VEM	1				2			3
PAN	1				1			2
PER		2						2
CRI		1						1
DNK		1						1
PRY					1			1
SWE				1				1
BOL					1			1
CHE				1				1
GIN				1				1
DEU/HND		1						1
DEU/ESP	1			1				2
DEU/FIN		1						1
DEU/HND/CHL				1				1
DEU/URY					1			1
AGO/ETH	1							1

BOL/PRY		1						1
BOL/PER/COL/BRA/VE N/ESP					1			1
BRA/CHL			1					1
BRA/FRA	1	1	1	1				4
CHL/DEU/HND		1						1
CHL/ESP/DEU	1							1
CHL/FRA/DEU			1					1
CHL/FRA/PRT					1			1
CHL/PER	1							1
CHL/PER/USA				1				1
CHL/FRA			1			1		2
COL/DEU/HND						1		1
COL/ESP					1			1
COL/ESP/URY/FRA				1				1
COL/FRA				1				1
COL/FRA/DEU	1							1
COL/NOR		1						1
COL/VEN/ECU/PRY	1							1
CUB/DEU/CHE	1							1
ECU/DEU			1					1
ESP/DEU				1				1
ESP/BRA				2			1	3
ESP/CUB						1		1
ESP/USA				1				1
ESP/FRA	1	1		1	1		2	6
ESP/ISR							1	1
ESP/VEN			2					2
ESP/FRA/ITA							1	1
ESP/FRA/SWE			1					1
USA/ FRA				1		1		2
USA/ MEX							1	1
USA /ESP/ITA							1	1
USA/FRA/DNK/MEX/HN D		1						1
FRA/BEL			1					1
FRA/ECU			1					1
FRA/ESP	1							1

FRA/HND			1					1
FRA/ITA				1				1
FRA/CAN/BRA				1				1
FRA/COL/POL		1						1
FRA/ESP/NOR			1					1
FRA/HND/DEU	1							1
FRA/URY/DEU/QAT		1						1
ISR/PSE	1							1
ITA/BRA	1							1
ITA/COL/VEN		1						1
ITA/ESP						1		1
ITA/URY							1	1
MEX /URY							1	1
PSE/NCL	1							1
PER/ITA		1						1
PER/DEU/FRA					1			1
PER/FRA/DEU						1		1
DOM/MEX	1							1
SWE/DNK		1						1
SWE/DNK/CHL							1	1
URY/CHL				1				1
URY/ESP		1				1		2
URY/HND		1						1
URY/DEU/HND						1		1
URY/MEX		1						1
URY/DEU/CHL				1				1
URY/CHL/DEU				1				1
URY/COL/ESP							1	1
VEN/ESP						1		1
VEN/DEU/PER		1						1
VEN/URY/USA			1					1
Total	39	51	34	36	31	26	24	241

Fonte: Elaborado pela autora, a partir de dados do site Cine Nacional¹⁴⁰.

*AGO: Angola, BEL: Bélgica, BOL: Bolívia, CAN: Canadá, CHE: Suíça, CHL: Chile, COL: Colômbia, CRI: Costa Rica, CUB: Cuba, DEU: Alemanha, DNK: Dinamarca, DOM: República Dominicana, ECU: Equador, ESP: Espanha, ETH: Etiópia, FIN: Finlândia, FRA: França, GIN: Guiné,

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.cinenacional.com/peliculas>>. Acesso em: 25 mar. 2017

HND: Holanda, ISR: Israel, ITA: Itália, MEX: México, NCL: Nova Caledônia, NOR: Noruega, PAN: Panamá, PER: Peru, POL: Polônia, PRT: Portugal, PRY: Paraguai, PSE: Palestina, QAT: Catar, SWE: Suécia, URY: Uruguai, USA: Estados Unidos, VEN: Venezuela. Fonte das siglas: ISO 3166.

4.3 A diversidade regional nas coproduções

A dimensão regional também é um bom instrumento para sinalizar sobre a diversidade nas obras e nos intercâmbios culturais. Nessa perspectiva, nos Quadros 18 e 19 (a seguir), observamos algumas semelhanças na atividade cinematográfica dos dois países. As regiões onde há uma maior frequência de parcerias cinematográficas com o Brasil e a Argentina são, em ordem decrescente: Europa, América do Sul e América do Norte.

Apesar da histórica relação do Brasil com a cultura africana, é notória a distância entre brasileiros e africanos em termos cinematográficos. Em sete anos, como visualizaremos no quadro 18, o Brasil coproduziu apenas uma vez com o continente africano. Nesse caso, com Moçambique. Trata-se de um fruto do cinema transnacional, principalmente por concentrar profissionais de diferentes nacionalidades. Estamos falando do filme *O Último Voo do Flamingo* (2011), uma coprodução envolvendo seis países, a saber: Itália, Portugal, França, Espanha, além de Brasil e Moçambique. O filme é uma adaptação do diretor João Ribeiro para o romance homônimo do também moçambicano Mia Couto. A história é narrada em Tizangara, uma pequena vila no interior de Moçambique. A música é de Omar Sosa, compositor e pianista cubano. Os atores são da Itália, Portugal, Brasil e, na sua maioria, de Moçambique. O longa foi financiado pelo Programa Ibermedia e ganhou vários prêmios em festivais europeus e africanos.

Do outro lado, no período pesquisado, os cineastas argentinos realizaram dois filmes em parceria com países africanos: *Los dioses de agua* (2014), coprodução entre Argentina, Angola e Etiópia, dirigido pelo argentino Pablo César; e *El Gran Río* (2012), documentário argentino-guineano dirigido por Rubén Plataneo, que conta a história do rapper africano David, conhecido como Black Doh, que já havia tentado fugir do seu país várias vezes, mas sempre tinha sido deportado, até chegar à Argentina de barco e sem dinheiro. A interculturalidade nesse filme está marcada de diversas formas: um filme de deslocamento, fortemente associado ao tema das imigrações, numa viagem da África à América do Sul. Com relação às regiões que estão fora do mapa das coproduções brasileiras e argentinas,

identificamos que o Brasil não realizou nenhum filme com países da Oceania; e a Argentina não realizou nenhum filme em parceria com a chamada Eurásia¹⁴¹.

Com a região da Eurásia, o Brasil coproduziu uma vez com a Rússia, em *América – Uma História Portuguesa* (2013), filme de João Nuno Pinto que envolve também a Espanha e obteve apoio do fundo Ibermedia. De acordo com a sinopse, o filme narra a história de uma imigrante russa casada com um golpista português, que atua em um negócio de falsificação de passaportes para imigrantes ilegais que querem morar em Portugal.

Em parceria com um país da Oceania, a Argentina realizou um filme de exílio, prisão e fronteira: *Hamdan* (2013), documentário sobre um líder palestino, ancorado nas memórias do personagem que passou 15 anos preso em antigas prisões israelenses. A obra foi realizada com a Nova Caledônia e a Palestina, dirigida por Martín Solá e faz parte de uma trilogia, cujos outros dois documentários foram gravados na Chechênia e no Tibet.

Quadro 18 - Quantidade de coproduções brasileiras lançadas no Brasil – divisão por continente coprodutor (2009-2015)*

Continente/Subcontinente	Presença (quantidade)	Países com os quais o Brasil coproduziu
Europa	63 vezes	Portugal, Espanha, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Bélgica, Holanda e Canadá
América do Sul	28 vezes	Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia e Venezuela
América Central	1 vez	Cuba
América do Norte	10 vezes	EUA, México e Canadá
Ásia	2 vezes	Hong Kong e Líbano
África	1 vez	Moçambique
Eurásia	1 vez	Rússia
Oceania	Nenhuma vez	Nenhum

Fonte: Elaborado pela autora, com base nos dados da OCA/ANCINE (2017)¹⁴².

¹⁴¹ Eurásia: estamos considerando aqui como os países com territórios tanto no continente europeu quanto na Ásia.

Quadro 19 - Quantidade de coproduções argentinas lançadas na Argentina – divisão por continente coprodutor (2009-2015)*

Continentes/Subcontinentes	Presença (quantidade)	Países com os quais o Brasil coproduziu
Europa	184	Espanha, França, Alemanha, Holanda, Itália, Dinamarca, Suécia, Noruega, Suíça, Bélgica, Finlândia, Polônia e Portugal.
América do Sul	127	Chile, Uruguai, Brasil, Colômbia, Venezuela, Peru, Equador, Paraguai e Bolívia.
América Central	6	Cuba, Panamá, Costa Rica e República Dominicana.
América do Norte	29	Estados Unidos, México e Canadá.
Ásia	5	Israel, Palestina e Catar.
África	3	Angola, Etiópia e Guiné.
Eurásia	Nenhuma vez	Nenhum
Oceania	1	Nova Caledônia

Fonte: Elaborado pela autora, com base nos dados do site Cine Nacional.¹⁴³

4.4 A diversidade de nacionalidades nas salas de exibição

Um país em muitas telas. Muitos países em poucas telas. Com raras exceções, como Bollywood, China e Nollywood, a concentração de poder exercida pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos é a realidade do mercado cinematográfico em quase todos os países do mundo. No Brasil e na Argentina não é muito diferente, há uma alta concentração de filmes de Hollywood nas suas salas de exibição. Para ilustrar a variedade de nacionalidades dos filmes que chegaram às telonas brasileiras e argentinas no período de 2009 a 2015, disponibilizamos os quadros 20 e 21, a seguir.

Os quadros mostram a quantidade de filmes por nacionalidade que estrearam nas salas, mas não identificam a quantidade de semanas que cada filme permaneceu em cartaz, nem o volume de bilheteria atingido em cada país. Nesse sentido, a disparidade pode parecer

¹⁴² Disponível em: < <http://www.cinenacional.com/peliculas>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.cinenacional.com/peliculas>. Acesso em: 25 mar. 2017.

suavizada quando olhamos para a diferença entre o número de filmes nacionais brasileiros e de filmes americanos. No entanto, para além desses números ainda há um mercado muito mais complexo.

Como podemos observar no Quadro 20, a maioria dos filmes exibidos nas salas brasileiras são dos Estados Unidos, país que conseguiu exibir 982 filmes no Brasil no período analisado. Assim, os filmes com maior participação no mercado brasileiro são oriundos dos Estados Unidos, Brasil e França, respectivamente. De forma similar, os Estados Unidos e a França também lideram a lista dos três países de maior acesso nas salas argentinas.

Entre os dez países da Latinoamérica, apenas a Argentina figura na lista, ficando em 6º lugar no ranking das nações que conseguiram exibir mais filmes para o público brasileiro na janela das salas de cinema. Como podemos apreender no quadro 20, no período de sete anos, 39 filmes argentinos conseguiram espaço nas salas de cinema do seu gigante parceiro mercosulino. Já olhando para o quadro 21, podemos ver que 22 filmes de nacionalidade brasileira foram exibidos nas salas argentinas ao longo de sete anos.

Desse modo, os quadros seguintes nos ajudarão a perceber mais uma diferença entre o setor cinematográfico dos dois países analisados. Enquanto o cinema brasileiro ocupa a segunda posição entre as nacionalidades dos filmes mais exibidos em seu próprio território, perdendo para os Estados Unidos; os filmes nacionais argentinos estão em primeiro lugar na lista de longas mais exibidos nas suas salas de cinema, e as produções dos Estados Unidos ficam em segundo lugar nesse *ranking*.

Nessas mesmas listas, dos dez países com o maior número de títulos exibidos, podemos constatar que enquanto o Brasil ocupa a 9ª colocação na lista das salas argentinas; os filmes da Argentina ocupam o 6º lugar nas salas brasileiras, superando o desempenho exibidor dos filmes italianos, espanhóis, canadenses e japoneses. Dentro dessa perspectiva de análise, bem como de outras demonstrações anteriores, podemos inferir que, comparado ao cinema brasileiro, o cinema argentino tem conseguido mais espaço nos mercados internacionais.

Podemos dizer também que, apesar desse *ranking*, é quase insignificante o número de obras argentinas lançadas no Brasil, levando em conta o vasto volume de obras argentinas produzidas anualmente. Por exemplo, a Argentina produziu 1029 títulos no período de 2009 a 2015, e apenas 39 chegaram às salas brasileiras, o que representa um percentual de 3,7% das obras disponíveis. Do outro lado, o Brasil produziu 704 títulos no período pesquisado e apenas 22 deles conseguiram espaço nas salas de exibição argentinas, tal número significa

3,1% dos longas brasileiros lançados no Brasil. Esse desempenho pioraria se fôssemos considerar o total de obras produzidas que nem mesmo conseguem negociar um espaço com os exibidores no Brasil.

No que se refere à participação dos filmes dos outros países da Latinoamérica nas salas brasileiras e argentinas, é importante sublinhar: nenhum desses países está nas duas listas das dez nações que mais exibiram no Brasil e na Argentina. Apesar de esforços políticos como tratados no capítulo 3, os resultados desses desempenhos ainda não podem ser vistos de um modo mais expressivo nos *rankings* de exibição.

Quanto à participação dos filmes europeus e asiáticos, percebemos que França, Reino Unido, Alemanha, Itália, Espanha, Canadá e Japão desempenham posições idênticas no Brasil e na Argentina, no que diz respeito à ordem dos países com mais filmes exibidos.

Quadro 20 - Quantidade de filmes lançados no Brasil/ País de origem (2009-2015)

Nº	País	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Total
1	Estados Unidos	144	149	140	130	146	139	134	982
2	Brasil	84	74	100	83	129	114	129	704
3	França	25	29	30	38	45	37	46	250
4	Reino Unido	11	11	5	14	10	10	23	84
5	Alemanha	5	8	6	4	8	4	8	43
6	Argentina	6	2	6	6	7	8	4	39
7	Itália	3	5	6	6	8	4	3	35
8	Espanha	5	3	3	4	7	3	4	29
9	Canadá	3	1	5	5	3	7	1	25
10	Japão	2	2	1	2	3	4	6	20
	Outros	29	19	35	35	31	63	88	212

Fonte: ANCINE (2015)

Quadro 21 - Quantidade de filmes lançados na Argentina/país de origem (2009-2015)

nº	País	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Total
1	Argentina	97	138	129	145	166	172	182	1029
2	Estados Unidos	* ¹⁴⁴	127	137	129	146	151	95	785
3	França	*	34	20	28	19	32	15	148
4	Reino Unido	*	2	7	18	21	8	12	68
5	Alemanha	*	11	9	6	5	9	11	51
6	Itália	*	9	12	6	9	7	5	48
7	Espanha	*	3	13	10	7	6	6	45
8	Canadá	*	5	8	4	0	5	4	26
9	Brasil	*	2	3	4	2	4	7	22
10	Japão	*	5	1	0	2	1	6	15
	Outros	*	35	29	11	12	9	85	181

Fonte: Elaborado pela autora com informações dos Anuários INCAA (2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015)

4.5 Ancine e INCAA: definições e diferenças elementares

No Brasil, a autoridade governamental responsável pela atividade cinematográfica é a Agência Nacional do Cinema, a Ancine, que é um órgão oficial federal que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no País. Entre outras funções, cabe à agência “executar a política nacional de fomento ao cinema”, definida pelo Conselho Superior de Cinema, órgão colegiado integrante da estrutura da Casa Civil da Presidência da República.

Todas as competências da Ancine são discriminadas no artigo 7º da Medida Provisória 2228-1. No que diz respeito às coproduções, a Agência tem a competência de

¹⁴⁴ Não há informações

aprovar e controlar a execução de projetos de coprodução a serem realizados com recursos públicos e incentivos fiscais.

A seguir, discriminamos a parte que se refere às suas funções no âmbito de temas internacionais:

[...]

X – promover a participação de obras cinematográficas e videofonográficas nacionais em festivais internacionais;

XI – aprovar e controlar a execução de projetos de coprodução, produção, distribuição, exibição e infra-estrutura técnica a serem realizados com recursos públicos e incentivos fiscais, ressalvadas as competências dos Ministérios da Cultura e das Comunicações; [...]

XIII – fornecer Certificados de Registro dos contratos de produção, coprodução, distribuição, licenciamento, cessão de direitos de exploração, veiculação e exibição de obras cinematográficas e videofonográficas; [...]

XV – articular-se com órgãos e entidades voltados ao fomento da produção, da programação e da distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas dos Estados membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional; [...]

XXII – promover interação com administrações do cinema e do audiovisual dos Estados membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional, com vistas na consecução de objetivos de interesse comum; e

XXIII – estabelecer critérios e procedimentos administrativos para a garantia do princípio da reciprocidade no território brasileiro em relação às condições de produção e exploração de obras audiovisuais brasileiras em territórios estrangeiros. (Redação dada pela Lei nº 12.599, de 2012) (BRASIL, 2001).

Na Argentina, o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, o INCAA, é a autoridade governamental competente para tratar do setor audiovisual e cinematográfico no seu território nacional. O órgão funciona como ente autárquico público não estatal no âmbito da Secretaria de Cultura e Meios de Comunicação da Presidência da Nação.

Quanto às suas legislações específicas, a atividade cinematográfica no Brasil é regida pela Lei 8685/1993, a chamada Lei do Audiovisual. Enquanto na Argentina, o setor é regido pela Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica 24.377.

Para o fomento da atividade do setor, no Brasil, há o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), enquanto os cineastas argentinos contam com o Fundo de Fomento Cinematográfico, cuja administração está a cargo da Ancine e do INCAA, respectivamente.

Dadas estas introduções, vejamos mais detidamente como algumas ações no âmbito das políticas cinematográficas dos dois países podem explicar o que ocorreu no campo da exibição, para chegar àqueles números mostrados nos quadros 20 e 21, citados no item anterior desse texto.

Como vimos nos dois quadros anteriores, as salas brasileiras exibiram 197 filmes dos Estados Unidos a mais que as salas argentinas, no período de 2009 a 2015. Por outro lado, o Brasil exibiu 325 filmes nacionais a menos que a Argentina. Enquanto o Brasil lançou 704

filmes brasileiros, a Argentina lançou 1029 filmes com a marca do cinema argentino, durante o recorte de tempo analisado.

Mas o que pode estar por trás desses números? Um modo de explicar tal situação são algumas medidas tomadas pelo governo argentino. A mais emblemática é a cobrança de um imposto de 10% sobre as entradas de cinema. O tributo é direcionado ao Fundo de Fomento Cinematográfico, que tem o objetivo de promover a autossustentabilidade do cinema argentino. A cobrança é prevista na Lei 17.741 (ARGENTINA, 2001). Essa política protecionista é igualmente um modo de verificar o nível de vantagens oferecidas a coprodutores internacionais.

Uma das semelhanças entre as legislações dos dois países a ser ressaltada é quanto à regulação que prevê obrigatoriedade de exibição de conteúdos audiovisuais nacionais dentro das programações de TVs, que implicam no “reconhecimento de direitos que antes eram negados ao reservar a exploração do espectro, que é um bem público, a uns poucos setores” (ARGENTINA, 2013, p. 235, tradução nossa). Vale ressaltar que, as leis abordadas a seguir são bem diferentes quanto às suas amplitudes, no entanto, estamos considerando nesse momento apenas ao aspecto relacionado à reserva de horas nos canais de TV por assinatura.

Entre os dois países, a pioneira nesse campo foi a Argentina, com a Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual (LSCA) 26.522, a chamada Lei dos Meios, promulgada em 2009, que prevê a reserva de conteúdos nacionais na programação não somente nas TVs por assinatura, mas também nos serviços de radiodifusão sonora e na televisiva aberta. No caso, como determina o seu artigo 65, os serviços de radiodifusão de televisão aberta ficam obrigados a emitir um mínimo de 60% de produção nacional e no mínimo 30% de produção local independente em cidades com mais de um milhão e quinhentos habitantes; já nas estações localizadas em cidades com mais de seiscentos mil habitantes, o percentual diminui, a obrigação é de no mínimo 15% de produção local independente; e ainda um mínimo de 10% em outras localidades.

Dois anos depois, em 2011, o governo brasileiro promulga a Lei 12.485, a chamada Lei da TV Paga, regulação bem menos ambiciosa, mas que se tornou um marco na legislação audiovisual brasileira para a ocupação do mercado interno. Essa legislação assegura a veiculação de conteúdo nacional além de percentual para obras de produtoras independentes nos canais de TV por assinatura que exibem predominantemente filmes, documentários, séries e animação. Tal lei aumentou significativamente a produção de conteúdo audiovisual brasileiro pensado para esse tipo de janela. Mecanismos como este, comuns em países como

França, Espanha, Alemanha, Canadá e Reino Unido, são atrativos para coprodutores estrangeiros. Nesse contexto, de certa forma, a Lei dos Meios, na Argentina, e a Lei da TV Paga, no Brasil, também podem ser consideradas como mecanismos indiretos de apoio às coproduções internacionais.

Nas palavras de Mario Lozano, então reitor da Universidade Nacional de Quilmes, que prefacia o livro *La Ley de la comunicación democrática* (2013):

A Lei 26.522 de Serviços de Comunicação Audiovisual é uma das maiores conquistas das três décadas que completa este ano a democracia argentina. Foi construída a um consenso maduro durante anos, enriquecida em foros participativos ao longo e em todo o país e votada por amplas maiorias no Congresso formado pelo voto popular. É um instrumento fundamental para desmonopolizar e descentralizar o cenário midiático, habilitar novas vozes e democratizar a palavra. (LOZANO, 2013, p. 19, tradução nossa)

No quadro 22 a seguir, tratamos de sistematizar os modos de determinar alguns aspectos básicos em torno da atividade cinematográfica, onde pode-se perceber as diferenças quanto às definições de longa-metragem, filme nacional, coprodução e cota de tela; além de perceber em que regime jurídico estão enquadrados cada um dos órgãos públicos responsáveis pelo fomento, regulação e fiscalização do setor do cinema no Brasil e na Argentina.

Quadro 22 - Definições nas Políticas de Cinema e nas Resoluções ou Instruções Normativas sobre Coprodução Internacional no Brasil e na Argentina

	BRASIL	ARGENTINA
ANCINE/ INCAA	A ANCINE é um órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica do Brasil, dotada de autonomia administrativa e financeira, de acordo com o estabelecido na Medida Provisória 2228-1 de 2001.	O INCAA é uma instituição de fomento e regulação da atividade cinematográfica, com competência para atuar em todo o território da República Argentina e no exterior enquanto se refere à cinematografia nacional, de acordo com as disposições da Lei 24.377, que modifica a Lei 17.741.
	A ANCINE é autarquia especial, oficialmente vinculada ao Ministério da Cultura da República do Brasil.	O INCAA é uma autarquia vinculada à Secretaria de Cultura do Ministério de Cultura e Educação da Nação Argentina.

O que considera longa-metragem	Aquele filme cuja duração é superior a setenta minutos (70 minutos).	Aquele filme que tenha tempo igual ou superior a sessenta minutos (60 minutos).
O que considera filme nacional	<p>Aquele que atende a um dos seguintes requisitos:</p> <p>a) ser produzido por empresa produtora brasileira, observado o disposto no § 1º, registrado na ANCINE, ser dirigido por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 3 (três) anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 5 (cinco) anos;</p> <p>b) ser realizado por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de coprodução cinematográfica e em consonância com os mesmos.</p> <p>c) ser realizado, em regime de coprodução, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos.</p>	<p>Aqueles produzidos por pessoas físicas com domicílio legal na República Argentina ou de existência ideal argentinas, quando reunirem as seguintes condições:</p> <p>a) serem falados em língua castelhana; b) ser realizada por equipes artísticas e técnicas integrados por pessoas de nacionalidade argentina ou estrangeiras domiciliadas no país;</p> <p>c) forem rodados e processados no país;</p> <p>d) formato de trinta e cinco (35) milímetros ou superior;</p> <p>e) não conter publicidade comercial. As possíveis exceções às disposições das alíneas a), b) e c), como o uso de material ante às demandas de ambientação ou impossibilidade de acesso a um recurso técnico ou humano que possa limitar o nível de produção e quando sua inclusão contribua para atingir os padrões de qualidade e hierarquia artística. Serão, igualmente, considerados filmes nacionais os feitos de acordo com as disposições relativas às coproduções.</p>
Coprodução	Coprodução internacional: Modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 (dois) ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização	Coprodução: Produção realizada conjuntamente entre um licenciado e/ou um autorizado e uma produtora independente em forma ocasional.

	econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores. ¹⁴⁵	
Cota de tela	As empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas ou complexos de exibição pública comercial ficam obrigadas a exibir obras cinematográficas brasileiras de longa metragem no âmbito de sua programação, observado o número mínimo de dias e a diversidade dos títulos fixados em tabela.	As salas e demais lugares de exibição do país deverão cumprir as cotas de tela de filmes nacionais de longa e curta-metragem .

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados da ANCINE e do INCAA.

No Quadro 23, podemos identificar o resultado das nossas leituras e entrevistas sobre as principais vantagens das coproduções internacionais em detrimento das produções domésticas (filmes realizados unicamente com recursos financeiros, artísticos e técnicos de um único país). Uma das principais diferenças percebidas entre as vantagens das coproduções para o setor cinematográfico no Brasil e na Argentina é que, enquanto no primeiro país, as vantagens são vistas ainda como uma novidade (com maior divulgação e incentivos públicos a partir de 2008), para os cineastas argentino as coproduções têm sido uma das principais possibilidades de continuar realizando longas-metragens. Vale ressaltar que a força da economia da Argentina ainda é bem menor que a da economia brasileira, de tal modo que os financiamentos oriundos das coproduções internacionais têm sido a principal saída para a produção cinematográfica da Argentina. Tanto que o cineasta argentino Nicolas Batlle (2013, em entrevista à pesquisadora) definiu coprodução como sinônimo de produção.

Do lado argentino, já não há mais tanta diferença entre produção e coprodução, devido a naturalidade como esse processo vem ocorrendo ao longo dos últimos anos, sobretudo a partir dos anos 2000. Já no Brasil, devido ao maior leque de recursos internos – através das leis de incentivo fiscal e concursos de fomento direto –, como também por conta

¹⁴⁵ Segundo definição da Instrução Normativa nº 106/2012 da ANCINE. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/node/7114>. Acesso em: 12 mar. 2016.

do tamanho do território e da população ainda a explorar, os cineastas têm optado ainda predominantemente pelas produções domésticas.

Quadro 23 - Vantagens do Modelo de Coprodução Internacional

HOSKINS; MCFADYEN; FINN (1996)	ANCINE¹⁴⁶ e cineastas brasileiros entrevistados	INCAA¹⁴⁷ e cineastas argentinos entrevistados	
Fusão de recursos financeiros	Viabiliza a mobilização de recursos de diversos países, permitindo que o filme tenha acesso a mais fontes de recursos.	A melhor forma de conseguir fundos no exterior para Argentina é através das coproduções.	
Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros			
Acesso ao mercado do parceiro	Permite vincular o filme com a realidade, as questões postas em cada um dos territórios.	Especialmente para o cinema argentino, que historicamente tem tido custos de produção significativamente mais baixos do que os grandes países produtores da Latinoamérica e dos países europeus, o aporte financeiro internacional oriundo das coproduções tem sido muito importante para a Argentina.	
Benefícios culturais			
Acesso ao mercado de países terceiros	Permite um lançamento comercial em dois ou mais mercados, tendo como ponto de partida os talentos locais, o que facilita muito o processo de divulgação.		
Acesso a insumos mais baratos			
Redução de risco	Síntese: para os cinemas nacionais, não oriundos dos EUA, a coprodução é um mecanismo de extrema importância.		Uma alta porcentagem da população da Argentina tem dupla nacionalidade, o que facilita o processo de coprodução.
Acesso ao local desejado para locações estrangeiras			
Aprender com o parceiro		O acesso à cota de tela do país parceiro.	

Fonte: Elaborado pela autora

¹⁴⁶ Baseadas na entrevista do presidente (na época) da Ancine, Manoel Rangel, concedida à pesquisadora em outubro de 2011.

¹⁴⁷ Baseadas na entrevista do assessor internacional do INCAA, Diego Marambio, concedida pesquisadora em junho de 2014, e da cineasta argentina e ex-presidente do INCAA, Liliana Mazure, concedida à pesquisadora em setembro de 2014.

4.6 Participação do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais

O que tem contribuído para que a cinematografia argentina tenha realizado mais coproduções com outros países do que o Brasil? Na busca de possíveis respostas para tal indagação, fizemos esse questionamento para alguns dos entrevistados da pesquisa. Rodrigues afirmou:

Porque o cinema argentino é mais interessante, tem mais tradição, tem mais premiação internacional. Os estrangeiros que querem investir numa coprodução com a América Latina olham primeiro para a Argentina e depois para o Brasil; às vezes olham para o México; ultimamente têm olhado para a Venezuela e para a Colômbia. O Brasil não é a carta principal e acho difícil que isso mude. Se for comparar o número de premiações que o cinema argentino tem e o número de premiações do cinema brasileiro em festivais internacionais, os filmes argentinos ganham de cinco a dez vezes mais do que o cinema brasileiro. Acho que isso explica. A Argentina está fazendo filmes mais competitivos no cenário internacional, além de falar espanhol. A Espanha até anos atrás era um dos principais investidores do cinema da América Latina. É natural que ela busque os países que falem o seu mesmo idioma porque ela coproduz com a Argentina, estreia na Espanha e não precisa de legenda, nem de dublagem. O que vai fazer com o Brasil que fala português? Mas agora este cenário está mudando porque a Espanha já não é um parceiro tão interessante como foi porque está sem dinheiro para fazer cinema. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

Diante de tal depoimento, saímos em busca de uma comprovação para a afirmação do cineasta Beto Rodrigues, especialmente ao que diz respeito ao argumento de que a Argentina ganha até dez vezes mais premiações em festivais internacionais que o Brasil. Nesse sentido, fizemos um breve levantamento junto aos sites oficiais dos mais influentes festivais do ocidente, comparando os resultados dos filmes argentinos e dos brasileiros. Alguns dos dados alcançados, apresentaremos a seguir.

4.6.1 OSCAR de Melhor Filme Estrangeiro

Em 60 anos da premiação *OSCAR de Melhor Filme Estrangeiro*, o cinema brasileiro conquistou quatro indicações e nenhuma vez venceu a competição. Já o cinema argentino foi representado com oito indicações, sendo duas vezes vencedor. Os filmes *A História Oficial*, de Luis Puenzo e *O Segredo de Seus Olhos*, de Juan José Campanella foram os vencedores da categoria Melhor Filme Estrangeiro, em 1986 e 2010, respectivamente. A premiação é oferecida, desde 1957, pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos para filmes que não são falados em língua inglesa. Na América do Sul, apenas a Argentina foi premiada na competição. Como demonstra o quadro a seguir, os quatro filmes

brasileiros indicados foram: *O pagador de Promessas* (1963), *O Quatrilho* (1996), *O que é isso, companheiro?* (1998) e *Central do Brasil* (1999).

Quadro 24 - Participação do cinema brasileiro e do cinema argentino em festivais internacionais - OSCAR – Melhor Filme Estrangeiro (1957 a 2017)

Ano	BRASIL		Ano	ARGENTINA	
1963	<i>O pagador de Promessas</i>	Indicado	1975	<i>La Tregua</i>	Indicado
1996	<i>O Quatrilho</i>	Indicado	1985	<i>Camila</i>	Indicado
1998	<i>O que é isso, companheiro?</i>	Indicado	1986	<i>La historia oficial</i>	Vencedor
1999	<i>Central do Brasil</i>	Indicado	1993	<i>Un lugar en el mundo</i>	Indicado ¹⁴⁸
			1999	<i>Tango, no dejes nunca</i>	Indicado
			2002	<i>El hijo de la noiva</i>	Indicado
			2010	<i>El Secreto de sus ojos</i>	Vencedor
			2015	<i>Relatos Selvagens</i>	Indicado
			Total	Total	
	Quatro vezes indicado e nenhuma vez vencedor			Oito vezes indicada e duas vezes vencedora	

Fonte: Elaborado pela autora

Para contextualizarmos, é importante destacar que durante as seis décadas da competição de mérito de honra atribuída aos filmes de língua não inglesa, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro concedeu a premiação majoritariamente a filmes europeus, quase 80% das vezes; sendo a Itália e a França os dois países que mais foram premiados, como mostraremos no quadro a seguir. Cabe sublinhar que o quadro 25 deve ser usado apenas em caráter ilustrativo, porque não tivemos tempo de verificar no site oficial do evento, esmiuçadamente,

¹⁴⁸ O filme *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristariain, foi indicado ao Oscar como um filme uruguaio. No entanto, só após o anúncio oficial descobriu-se que a obra tinha sido realizada totalmente na Argentina, com pouca participação artística uruguaia. Por isso, tornou-se inelegível e foi retirado da votação do Oscar, em 1993. Mas poderia ter sido mais um filme argentino indicado na premiação.

a veracidade e a exatidão da nacionalidade de cada país vencedor da competição ao longo desses 60 anos.

Quadro 25 - Vencedores do Oscar Melhor Filme Estrangeiro - 1957 a 2017 – Por Continente

Europa (47 prêmios, 15 países europeus)	Itália (11 vezes) França (9 vezes) Espanha (4 vezes) Suécia (3 vezes) Países baixos (3 vezes) Dinamarca (3 vezes) Checoslováquia (2 vezes) Hungria (2 vezes) Suíça (2 vezes) Alemanha (2 vezes) Alemanha Ocidental (1 vez) República Checa (1 vez) Bósnia e Herzegovina (1 vez) Áustria (2 vezes) Polônia (1 vez)
Eurásia	União Soviética (3 vezes) Rússia (1 vez)
América do Norte	Canadá (1 vez)
Ásia	Irã (2 vezes) Taiwan (1 vez) Japão (1 vez)
América do Sul	Argentina (2 vezes)
África	Argélia (1 vez) Costa do Marfim (1 vez) África do Sul (1 vez)
América Central	0
Oceania	0

Fonte: Elaborado pela autora com informações do site Wikipédia.

4.6.2 Festival de Cannes

Vejamos agora mais detidamente o que ocorreu no Festival de Cinema de Cannes ao longo de 69 anos, desde a sua fundação. A Argentina não conquistou nenhuma Palma de

Ouro, prêmio francês considerado um dos mais importantes do cinema no mundo e entregue desde o ano de 1946. Enquanto isso, o Brasil conquistou a premiação máxima no ano de 1962, com o filme *O Pagador de Promessas*, do diretor Anselmo Duarte.

Desde o surgimento do prêmio até 2015, no total, 35 filmes brasileiros foram indicados à Palma de Ouro ou ao *Grand Prix*, conquistando a premiação máxima apenas quando o ingênuo personagem, Zé do Burro, carregava a sua cruz nas costas até Salvador para pagar a sua promessa à Santa Bárbara.

Vale destacar que o filme *Orfeu Negro*, falado em Português, dirigido por Marcel Camus, a partir de peça de Vinícius de Moraes, até então foi o único longa com ampla participação artística brasileira a ganhar um Oscar, em 1960. No entanto, trata-se de uma coprodução somente entre França e Itália, reconhecido pela *The Academy Awards* apenas como um filme francês. *Orfeu Negro* também conquistou a Palma de Ouro em Cannes, em 1959, mas também representando a França.

4.6.2.1 Coproduções brasileiras, coproduções argentinas e coproduções brasileiro-argentinas indicadas à Palma de Ouro

Entre as obras indicadas à Palma de Ouro, nas seções competitivas entre longas-metragens, podemos identificar oito coproduções brasileiras até o ano de 2015: *Quilombo*, filme franco-brasileiro de 1984, dirigido por Cacá Diegues; *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), brasileiro-estadunidense do argentino naturalizado brasileiro, Hector Babenco; *Coração Iluminado* (1998), filme franco-argentino-brasileiro, também de Babenco; *Estorvo* (2000), coprodução entre Cuba, Portugal e Brasil, de Ruy Guerra; *Diário de Motocicleta* (2004), filme de Walter Salles envolvendo oito países: Brasil, Argentina, Chile, Reino Unido, Peru, Estados Unidos, Alemanha e França; *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), uma coprodução entre Brasil, Canadá e Japão, de Fernando Meirelles; *Leonera* (2008), uma coprodução entre Argentina, República da Coreia e Brasil, dirigida pelo argentino Pablo Trapero; *Na Estrada* (2012), coprodução também dirigida por Walter Salles, realizada pelo Brasil e mais quatro países: França, Canadá, Reino Unido e Estados Unidos.

Em 2008, além de disputar a premiação da Palma de Ouro, *Ensaio Sobre a Cegueira*, abriu a 61ª edição do Festival. Nesse mesmo ano, outro filme brasileiro concorreu à premiação mais importante de Cannes: *Linha de Passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas, que levou o prêmio de Melhor Atriz para Sandra Corveloni.

Entre as nove coproduções citadas acima, podemos observar que três desses filmes foram realizados em parceria com a Argentina: *Coração Iluminado* (1998), *Diário de Motocicleta* (2004) e *Leonera* (2008). Além desses longa-metragens, identificamos mais 25 longas argentinos que foram indicados à Palma de Ouro, até o ano de 2015. Dentre eles, quatro são coproduções internacionais: *El Viaje* (1992), de Fernando Solanas, coproduzido entre Argentina, França, Espanha, México e Reino Unido; *Mondovino* (2004), de Jonathan Nossiter, entre Estados Unidos, Argentina, Itália e França; *A Mulher Sem Cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, entre Argentina, Espanha e França; e *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Sziffrón, entre Argentina e Espanha.

De volta aos filmes dentro do período do recorte da pesquisa, verificamos que doze filmes brasileiros e vinte argentinos participaram do Festival de Cannes de 2009 a 2015 em outras modalidades, das mostras paralelas à premiação principal: *Un Certain Regard*, *Special Screening* e *Cinefondation*, como também na competição Palma de Ouro de curta-metragem. Dentre as obras brasileiras, 30% eram coproduções internacionais, todas coproduzidas com a França. Dentre as argentinas, 55% eram coproduções internacionais, sendo que nove delas (81%) também tinham parceria com a França, país sede do Festival.

El Ardor, filme brasileiro-argentino, de Pablo Fendrik, foi escolhido pela Seleção Oficial do Festival de Cinema de Cannes em 2014 para exibição na seção *Special Screenings* (uma das categorias de exibição fora da mostra competitiva). O projeto desse filme foi um dos vencedores do Edital de Coprodução Brasil-Argentina no ano de 2012, e foi contemplado com o apoio financeiro no valor equivalente a 200 mil dólares. Como tratamos em capítulo anterior, tal edital é oferecido pela ANCINE e pelo INCAA, um dos principais mecanismos de incentivo direto às coproduções brasileiro-argentinas.

A ANCINE dispõe do Programa de Apoio à Participação em Festivais Internacionais e Apoio à Participação em Eventos Internacionais de Coprodução, que tem contribuído com uma maior presença de cineastas brasileiros em laboratórios e *workshops* internacionais. Alguns eventos contemplados pelos apoios são: *Co-Production Forum – When East Meets West*, que ocorre em Trieste, na Itália; *Berlinale Co-Production Market*, em Berlim, na Alemanha; *Pitch-and-Catch and Individual Meetings of Sino-foreign Co-production Projects*, no Festival de Pequim, na China; *CoProduction Village*, em Paris, França; *Cine en Construcción e Forum de Coprodução Europa/América Latina*, em San Sebastián, Espanha; *Dok Leipzig CoProduction Meeting e DOK Incubator*, em Leipzig, Alemanha; *Encontro de*

Coprodução Internacional LoboLab, em Mar del Plata, Argentina; e o *Forum de CoProdução DocBuenos Aires*, em Buenos Aires, Argentina.

Sobre a dinâmica dos fóruns e encontros mundiais que objetivam o intercâmbio entre produtores de várias nacionalidades, viabilizando novos negócios e novas realizações, o cineasta brasileiro Beto Rodrigues - que atua tanto na produção quanto na distribuição de filmes em coprodução, sobretudo de filmes realizados com a Argentina - explica:

Eles analisam o roteiro para ver se o filme tem potencial de participar de festivais importantes. Eles não têm interesse nenhum em filmes “comerciais”. Um filme muito interessante como esse argentino que a gente viu ontem, *Vino para Robar*, é quase impossível de conseguir uma coprodução da Alemanha, da França, da Itália, porque eles buscam muito mais o filme com perfil de autorialidade, porque são filmes selecionáveis para festivais importantes, porque são onde acontecem as vendas internacionais. Esse é um fator muito considerável para se conseguir realizar uma coprodução. Mas das relações Brasil-Argentina, o que pesa mais é saber se a história de alguma maneira permite que a coprodução seja orgânica; se tem fundamento na participação dos dois países; se ela tem personagens com as duas nacionalidades, se tem justificativa para estarem se encontrando, se cruzando. (RODRIGUES, 2014, em entrevista à pesquisadora)

4.6.3 Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale)

Em 65 anos de Festival Internacional de Cinema de Berlim, a Berlinale, o Brasil conquistou duas vezes o Urso de Ouro, a premiação máxima para o melhor filme de cada ano. Em 1998, o prêmio foi para *Central do Brasil*, de Walter Salles; e em 2008, foi a vez de *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha. Já a Argentina, de 1951 a 2015 não recebeu nenhum Urso de Ouro.

Quanto ao período de 2009 a 2015, podemos destacar alguns filmes premiados com o Urso de Prata: em 2009, *Gigante*, uma coprodução entre Argentina, Uruguai, Alemanha e Países Baixos, dirigida por Adrián Biniez, recebeu o prêmio *Jury Grand Prix (Silver Bear)*, o famoso Urso de Prata, e ainda o Prêmio Alfred Bauer, um troféu que homenageia o fundador do festival; em 2012, *Tabu*, uma coprodução realizada entre Portugal, Alemanha, Brasil e França, dirigida pelo português Miguel Gomes, também levou para casa o Prêmio Alfred Bauer.

Como já nos referimos em capítulo anterior, *Tabu* é uma das coproduções luso-brasileiras de maior destaque em festivais internacionais. Em 2013, *Tabu* conquistou muitos outros prêmios e até o momento é a coprodução envolvendo os dois países com maior repercussão internacional.

De 2009 a 2015, o Brasil foi representado no Festival de Berlim por 49 filmes: dois concorreram na competição principal, dois na Berlinale Curtas e o restante nas mostras *Panorama, Forum, Forum Expanded, Generation, Retrospective, Culinary Cinema e Native - Indigenous Cinema*. No mesmo período, a Argentina exibiu 39 obras no festival, entre longas e curtas; disputou cinco vezes a competição principal, duas vezes a Berlinale Curtas; e exibiu outros 35 filmes nas mostras paralelas.

Entre as coproduções argentinas-brasileiras, observamos a presença de apenas um filme: *Habi, a Estrangeira* (2013), dirigido pela argentina María Florencia Álvarez, produzido também pelo diretor brasileiro Walter Salles. O filme foi exibido na mostra Panorama, da 63ª edição da Berlinale. O seu projeto foi um dos contemplados com o Edital de Coprodução Brasil-Argentina, em 2011.

Diante desse quadro geral sobre uma histórica participação dos filmes brasileiros e dos filmes argentinos nas competições do Oscar, de Cannes e da Berlinale, cabe destacar que a análise comparativa aqui apresentada trata-se de um breve levantamento, não desconsiderando a importância de muitos outros festivais de reconhecimento internacional. Nesse sentido, essa análise poderia estar completa se abarcasse também outros eventos de similar importância, a exemplo do Festival de San Sebastián, Festival Sundance de Cinema, Festival de Veneza, Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, Festival do Rio e Prêmio Platino (o Oscar do cinema latino-americano). Com essas observações, cabe ponderar que esse texto simboliza o resultado de uma inquietação acadêmica em busca de desmistificações; e de uma maior aproximação com os cinemas produzidos no Brasil e na Argentina, com os resultados dos seus filmes naqueles festivais pesquisados, assim como observar como se deu a participação das coproduções brasileiras, argentinas e brasileiro-argentinas nas premiações e mostras internacionais. Desse modo, o desafio de uma análise mais abrangente fica para futuros trabalhos.

CAPÍTULO 5

A RELAÇÃO CINEMATOGRAFICA ENTRE BRASIL E ARGENTINA: UMA MIRADA NOS FILMES BRASILEIRO-ARGENTINOS (2009-2015)

Observando o número de longas-metragens nacionais produzidos no Brasil e na Argentina, de 2009 a 2015, e comparando-o com a quantidade de coproduções brasileiro-argentinas realizadas no mesmo período, deparamo-nos com um novo material explicativo: as coproduções entre Brasil e Argentina representam apenas 1% do total de filmes brasileiros e argentinos lançados naquele período de sete anos. Dessa constatação amparada num percentual surgiu um aspecto central para refletirmos sobre o nosso objeto de pesquisa, assim como também brotaram algumas conexões para avançarmos nesse debate.

Ao observar os títulos brasileiros de maior bilheteria na Argentina (2009-2015), verificamos outra interessante informação: todas as cinco obras brasileiras de maior bilheteria nas salas argentinas foram de coproduções entre os dois países, segundo dados da Ancine (2017). Por outro lado, junto aos documentos e catálogos da Ancine e do INCAA, não foi possível examinar o movimento inverso, ou seja, quais filmes argentinos tiveram maior sucesso de público nas salas brasileiras no período pesquisado.

Nesse contexto, passamos a crer que seria válido fazer a seguinte interligação: o que significa aquele 1%? O que representa o conjunto desses 18 filmes brasileiro-argentinos no cenário econômico-político do setor cinematográfico dos dois países? Ou simplesmente: quais resultados essas coproduções alcançaram em termos de público? E uma pergunta que ficará sem resposta: se não fosse esse 0,27% (relativo aos cinco filmes mais assistidos), quão comprometido ficaria o diálogo entre a produção cinematográfica brasileira e o público argentino?

Além do mais, por outra abordagem: como a interculturalidade e a diversidade cultural estão representadas nessas obras brasileiro-argentinas? Com essas observações, podemos chegar a mais um ciclo da cadeia das políticas culturais: aos resultados dos seus objetos de apoio, incentivo e financiamento. Essas políticas de incentivo às coproduções brasileiro-argentinas estão servindo para chegar até o objetivo *master*, que é impedir que os filmes fiquem estocados nas gavetas, que sejam consumidos e/ou apreciados pelo público?

Com base nesse quadro, este capítulo é dedicado aos resultados das coproduções brasileiro-argentinas, lançadas no período de 2009 a 2015. Nesse desafio, analisamos mais detidamente o que ocorreu durante aqueles sete anos no âmbito das coproduções brasileiro-

argentinas lançadas. Para isso, listamos os títulos dessas obras e os principais temas abordados, dialogando mais especificamente com os Estudos Culturais.

5.1 Os filmes brasileiros de maior bilheteria na Argentina

De 2009 a 2015, no Brasil e na Argentina, foram produzidos e lançados 18 longas-metragens brasileiro-argentinos, num total de 1733 filmes nacionais realizados nos dois países no mesmo período. Entre essas 18 obras, cinco configuravam a lista dos filmes brasileiros de maior bilheteria na Argentina. Os cinco títulos são: 1º) *O Mistério da Felicidade/El Misterio de la felicidad* (2014); 2º) *Infância Clandestina* (2011); 3º) *A Sorte em suas Mãos/La Suerte em Tus Manos* (2012); 4º) *Paulina/ La patota* (2015); e 5º) *O Ardor/ El Ardor* (2014).

Antes de prosseguirmos, apresentamos a seguir os quadros 26, 27 e 28 que trazem especificamente: os respectivos públicos acumulados dos cinco filmes brasileiros de maior bilheteria na Argentina (quadro 26); os filmes brasileiro-argentinos lançados no Brasil e na Argentina durante o período da pesquisa (quadro 27); e outro quadro (28) que dá ênfase ao número de espectadores das 18 coproduções aqui tratadas.

Quadro 26 - Cinco títulos brasileiros de maior bilheteria na Argentina* (2009-2015)

Título	Público Acumulado
<i>O Mistério da Felicidade/El Misterio de la felicidad</i>	613.994
<i>Infância Clandestina</i>	201.705
<i>A Sorte em suas Mãos/La Suerte em Tus Manos</i>	193.171
<i>Paulina/ La patota</i>	144.051
<i>O Ardor/ El Ardor</i>	36.478
Quantidade de títulos brasileiros exibidos na Argentina (2009-2015)	22

Fonte: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) apud Ancine (2015)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2015>. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015, p. 94. Acesso em: 04 abr. 2017.

Quadro 27 - Filmes brasileiro-argentinos lançados no Brasil e Argentina (2009-2015)

	Estreias no Brasil (ANCINE)	Estreias na Argentina (INCAA)
2009	<i>A Festa da Menina Morta</i> Matheus Nachtergaele Brasil/Portugal/Argentina	No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção dos filmes.
2010	<i>Olhos Azuis</i> José Joffily Brasil/Argentina	<i>La vieja de atrás</i> Pablo José Meza Argentina/Brasil
	<i>400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho</i> Caco Souza Brasil/Argentina	
2011	<i>Estamos Juntos</i> Toni Venturi Brasil/Argentina	<i>La sublevación</i> Raphael Aguinaga Argentina/Brasil
		<i>Infância Clandestina</i> Benjamin Ávila Argentina/Espanha/Brasil
		<i>Historias que nacen al recordarlas</i> Julia Murat Brasil/Argentina/França
2012	<i>Violeta Foi Para o Céu</i> Andrés Wood Brasil/Chile/Argentina	<i>Las memorias que me cuentan</i> Lucia Murat Brasil/Argentina/Chile
	<i>Infância Clandestina</i> Benjamin Ávila Brasil/Argentina/Espanha	<i>La suerte em tus manos</i> Daniel Burman Argentina/Brasil/Espanha
	<i>Histórias Que Só Existem Quando Lembradas</i> Júlia Murat Brasil/Argentina/França	

2013	<p><i>Juan e a bailarina</i> (La sublevación) Raphael Gayer Aguinaga Brasil/Argentina</p> <p><i>Habi, A Estrangeira</i> Maria Florencia Alvarez Brasil/Argentina</p>	<p><i>Habi, la extranjera</i> Maria Florencia Alvarez Argentina/Brasil</p> <p><i>Corazón de León</i> Marcos Carnevale Brasil/Argentina</p>
	<p><i>A Sorte em suas mãos</i> Daniel Burman Brasil/Argentina</p>	<p><i>Infância Clandestina</i> Benjamin Ávila Brasil/Argentina/Espanha</p>
	<p><i>A memória que me contam</i> Lúcia Murat Brasil/Chile/Argentina</p>	
2014	<p><i>A Oeste do Fim do Mundo</i> Paulo Nascimento Brasil/Argentina</p>	<p><i>El Ardor</i> Pablo Fendrik Brasil/Argentina/França</p>
	<p><i>Coração de Leão</i> Marcos Carnevale Brasil/Argentina</p>	<p><i>El Misterio de La Felicidad</i> Daniel Burman Brasil/Argentina</p>
2015	<p><i>Divã a 2</i> Paulo Fontenelle Brasil/Argentina</p>	<p><i>La Patota (Paulina)</i> Santiago Mitre Argentina/Brasil</p>
		<p><i>Al Oeste Del Fin Del Mundo</i> Paulo Nascimento Brasil/Argentina</p>
subtotal	14	13
Total de coproduções que estrearam tanto no Brasil quanto na Argentina, segundo Ancine e o Incaa = 18		

Fonte: Elaborado pela autora, baseado em dados da Ancine e dos catálogos do INCAA.

Quadro 28 - Coproduções brasileiro-argentinas exibidas no período de 2009 a 2015 – Espectadores

BRASIL			ARGENTINA		
Título	Ano de estreia	Espectadores	Título	Ano de estreia	Espectadores
<i>A Festa da Menina Morta</i>	2009	16.414	Não há informação de estreia na Argentina		
<i>400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho</i>	2010	127.450	Não há informação de estreia na Argentina		
<i>Olhos Azuis</i>	2010	15.499	Não há informação de estreia na Argentina		
<i>Estamos Juntos</i>	2011	33.187	Não há informação de estreia na Argentina		
<i>Histórias Que Só Existem Quando Lembradas</i>	2012	8.813	<i>Historias que nacen al recordarlas</i>	2012	3.081
<i>Infância Clandestina</i>	2012	32.908	<i>Infancia Clandestina</i>	2012	195.275
<i>Violeta Foi Para o Céu</i>	2012	37.243	<i>Violeta Se Fue A Los Cielos</i>	2012	21.746
<i>A memória que me contam</i>	2013	6.204	Não há informação de estreia na Argentina		
<i>A Sorte em suas mãos</i>	2013	25.088	<i>La Suerte en tus Manos</i>	2012	193.242
<i>Habi, A Estrangeira</i>	2013	5.681	<i>Habi, La Extranjera</i>	2013	10.338
<i>Juan e a bailarina</i>	2013	4.238	<i>La sublevación</i>	2011	1.740
<i>Coração de Leão</i>	2014	25.936	<i>Corazon de Leon</i>	2013	1.746.345
<i>A Oeste do Fim do Mundo</i>	2014	4.780	<i>Al Oeste del Fin del Mundo</i>	2015	1
<i>Divã a 2</i>	2015	164.589	<i>Terapia Para Dos</i>	2015	33.084
<i>O Ardor</i>	2016	234	<i>El Ardor</i>	2014	44.360
<i>Paulina</i>	2016	15.324	<i>La Patota</i>	2015	144.252
<i>A Velha dos Fundos</i>	2012	4.648	<i>La vieja de atrás</i>	2010	10.338
<i>O Mistério da Felicidade</i>	2014	Não há informação da estreia no Brasil	<i>El Misterio de La Felicidad</i>	2014	614.037

Fonte: Elaboração da autora, com base nos dados da Ancine e do INCAA.

Cabe sublinhar que os filmes *A Velha dos Fundos* e *O Mistério da Felicidade* não constam na “Listagem das Coproduções Internacionais Realizadas por Ano com Renda e Público em Salas de Cinema – 2005 a 2016”, elaborada pela OCA-ANCINE, tampouco na Lista “Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2015”. *A Velha dos Fundos* foi considerada pela

ANCINE apenas como um filme argentino, na lista de “Filmes Brasileiros e Estrangeiros Lançados – 2012¹⁵⁰”. No site da OCA, há referência de *O Mistério da Felicidade* apenas no “Informe de Acompanhamento do Mercado - Produção de Longas-Metragens 2014¹⁵¹”.

5.2 Que histórias contam as coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)?

Observando os dados de 2013, percebemos que entre os 40 filmes argentinos domésticos ou em coprodução internacional de maior bilheteria na Argentina em 2013, seis são coproduções com a Espanha e duas com o Brasil. *O Coração de Leão – O Amor Não tem Tamanho*, uma coprodução argentino-brasileira, foi o segundo filme nacional mais visto; e *Habi – A Estrangeira*, coprodução argentino-brasileira, ficou em 26º lugar entre os mais assistidos na Argentina nesse ano.

Esses dois filmes representam as duas categorias dominantes das coproduções brasileiro-argentinas lançadas no período pesquisado. Vinte e três por cento dos filmes analisados são comédias românticas ou romances, filmes feitos para agradar grandes públicos, como *O Coração de Leão – O Amor Não Tem Tamanho*; além de *A Sorte em suas mãos*; *El Misterio de La Felicidad*; e *Divã a 2*, no mesmo gênero. Enquanto 77% são histórias em que predominam o gênero drama, a exemplo de *Habi – A Estrangeira*, além dos outros treze filmes não citados nesse parágrafo.

No Capítulo 1, quando tratamos sobre hibridismo, multiculturalismo e interculturalidade, discutimos sobre como o mundo está cada vez mais permeado de refugiados, imigrações e deslocamentos. Mais especificamente no texto *O cinema intercultural na era da globalização*, Hudson Moura (2010) questionava: “Como aproximar o cinema às novas realidades e subjetividades dessas novas fronteiras?” (MOURA, 2010, p. 43). Dialogando com tais preocupações, percebemos que grande parte das obras brasileiro-argentinas lançadas no período pesquisado é representante do que entendemos com um cinema intercultural, pois aborda temas associados às imigrações, exílio, conflito entre culturas diversas ou conflito de identidade em decorrência de deslocamentos.

¹⁵⁰ Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/listagem-de-filmes-lan%C3%A7ados-2012>. Acesso em: 04 abr. 2017.

¹⁵¹ Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_producao_2014.pdf; bem como no Anuário Estatístico 2015, dando a obra como o título brasileiro de maior bilheteria na Argentina no período de 2009 a 2015. Acesso em: 04 abr.2017.

Questões relacionadas a exílios, imigrações, deslocamentos humanos e conflitos culturais estão bem marcadas em *Olhos Azuis* (2010); *Violeta Foi Para o Céu* (2012); *Infância Clandestina* (2012); *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012); *Juan e a bailarina (La sublevación)* (2013); *Habi, A Estrangeira* (2013); *A memória que me contam* (2013); *A Oeste do Fim do Mundo* (2013); *La vieja de atrás (A Velha dos Fundos)*, 2010); *El Ardor (O Ardor)*, 2014); e *La Patota (Paulina)*, 2015). Nessas obras, predomina uma estética alternativa ao padrão tecno-estético dominante, uma alternativa às formas narrativas historicamente consolidadas no mercado. São filmes que também questionam temáticas conservadoras sob um novo olhar.

Quando Hudson Moura defende que o cinema intercultural é “fundamentalmente concebido a partir do relacional, colocando a cultura do Outro à prova e como passível de troca” (MOURA, 2010, p. 50), imediatamente lembramos de *Habi, A Estrangeira*; *Olhos Azuis*; *A Oeste do Fim do Mundo*; e *La vieja de atrás (A Velha dos Fundos)*. São obras que de alguma maneira exploram a luta pela diferença.

Em *Habi, A Estrangeira* (2013), a jovem Analía, interpretada pela atriz Martina Juncadella, converte-se ao islamismo e transforma-se em Habiba. A protagonista se passa pelo Outro e a sua personalidade incide por um processo de hibridação. A brincadeira de representar uma nova identidade marca as novas quebras de fronteiras e de identidades fluidas do mundo contemporâneo. A vontade de entender o Outro de Habi carrega um motivo genuíno e não uma causa forçada pela necessidade de sobrevivência. Essa motivação da personagem é como uma metáfora quase perfeita de uma utopia de como poderiam ser as relações interculturais ou multiculturais no mundo real. O filme é produzido pelo diretor brasileiro Walter Salles e dirigido pela argentina María Florencia Álvarez, que estreia como diretora de longas nessa obra. *Habi, A Estrangeira* foi um dos quatro primeiros projetos contemplados com o protocolo de coprodução brasileiro-argentino e com o seu primeiro edital de fomento direto, lançado em 2011. O projeto também foi um dos cinco beneficiados com recursos do fundo Ibermedia pela Argentina, em 2012.

Em *Olhos Azuis* (2010), do paraibano José Joffily, as duas linhas narrativas do filme são ambientadas, de um lado, numa sala de um aeroporto dos Estados Unidos e, do outro, numa cidade do Nordeste brasileiro. Um nordestino que mora nos Estados Unidos só quer voltar para casa depois de um período de férias, mas um oficial de imigração norte-americano, no seu último de trabalho, decide expressar todo o seu ódio aos imigrantes do seu País. No geral, o filme expressa o desespero de um homem híbrido que nem é brasileiro, nem é

americano, numa sala de um aeroporto à mercê de autoridades policiais, literal e politicamente armadas. Muitas polaridades e assimetrias globais estão ali representadas em diálogos e imagens repletas de conflitos culturais, raciais e sociais. Nesse caso, podemos dizer que *Olhos Azuis* é um filme multicultural como também um filme de sotaque, como conceitua o professor iraniano Hamid Naficy (2010, p. 137-161). Apesar do diretor José Joffily ser um paraibano que se mudou para o Rio de Janeiro, não é disso que estamos nos referindo; mas, sim, do próprio protagonista – interpretado pelo ator pernambucano Irandir Santos – e de vários outros personagens de várias nacionalidades e sotaques convivendo naquelas longas horas de espera na sala de imigração.

No drama *A Velha dos Fundos* (2010), a velha e o jovem médico protagonizam conflitos de classe e de gerações. O jovem sem dinheiro se muda para um novo lar desconhecido, vai morar de favor no apartamento de uma idosa igualmente desconhecida. A estranheza e a necessidade da convivência ilustram os movimentos contemporâneos de intercâmbios culturais e de imigrações forçadas em busca de melhores condições de vida; mas, nesse caso, numa situação bem inusitada.

Como abordamos no capítulo 1, o longa *A oeste do fim do mundo* (2013) é um dos filmes que melhor representam o movimento de trânsito e provisoriedade lançado por Canclini em *Culturas híbridas* (1989). O filme nos remete ainda à ideia de “etnopaisagens”, uma noção interligada aos estudos sobre os processos de hibridação, trazida por Arjun Appadurai, teórico dos Estudos Culturais nascido em Mumbai, antiga Bombaim, cidade onde abriga a Bollywood indiana. O conceito etnopaisagem, apresentado no livro *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade Sem Peias* (2004), é definido como a “paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos que em movimento constituem um aspecto essencial do mundo [...]” (APPADURAI, 2004, p. 51).

Em *A oeste do fim do mundo*, assistimos a um exemplo dessa etnopaisagem, tendo como cenário a região da Patagônia, numa antiga estrada que liga a Argentina ao Chile. O filme narra a história de personagens que se exilam ou se deslocam em busca de isolamento, de uma nova identidade ou o do esquecimento da antiga identidade. Na fala do personagem argentino León, veterano da Guerra das Malvinas, interpretado pelo ator e músico uruguaio César Troncoso, “a última coisa que sobra da pátria é a língua” (*A oeste do fim do mundo*, 2013). Com essa mensagem, o autor quer remeter ao sentimento do protagonista, que é de exclusão absoluta, “de não pertencer mais à sociedade” (NASCIMENTO, 2014, n.p).

Acreditando na sua língua como a última remanescente, inicialmente León se recusa a responder qualquer tentativa de interação de Ana (vivida pela atriz gaúcha Fernanda Moro), uma brasileira que não sabe bem falar espanhol e insiste em falar em português. Essa personagem é uma desconhecida que pede abrigo no velho posto de combustível e aparece para alterar o cotidiano do solitário León. Quando se comunicam no filme, ouvimos espanhol, português ou portunhol. Como, por ali, a liberdade também está em não fazer perguntas, o respeito muitas vezes está justamente gravado em outro idioma: o do silêncio. Com um elenco minimalista, *A oeste do fim do mundo* é formado no total por oito atores: do Brasil, Argentina e Uruguai. O diretor é brasileiro e a maior parte da equipe é composta por profissionais do Rio Grande do Sul - estado brasileiro que faz fronteira com a Argentina e o Uruguai - tem o terceiro maior volume de produção de longas-metragens do Brasil (ANCINE) e desempenha um papel importante no cenário da atividade cinematográfica nacional ao diminuir a histórica concentração de produção do País, centralizada nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Na dimensão política e das diferenças entre o modo de regular a atividade cinematográfica no Brasil e na Argentina, é interessante citar o caso da experiência do diretor, roteirista e produtor argentino Daniel Burman, que dirigiu os filmes argentino-brasileiros *A sorte em suas mãos* (2013) e *O Mistério da Felicidade* (2014). Após filmar a sua segunda coprodução com o Brasil, Burman revela em entrevista ao jornalista André Miranda, do jornal O Globo, que *O Mistério da Felicidade* poderia ser a sua última coprodução com o Brasil e que prefere filmar no seu país. Isso porque, comparando com a Argentina, segundo ele, os trâmites administrativos brasileiros tornam bem mais difícil e demorado produzir um filme no Brasil:

Falando como diretor e autor, trabalhar no Brasil é natural e frutífero. Mas, falando como produtor, não sei se haverá novas coproduções. Minhas duas experiências aqui mostraram uma assimetria muito grande nos trâmites administrativos entre Brasil e Argentina. No Brasil, as coisas demoram muito, tudo parece mais difícil. Não quero usar a palavra burocracia, mas o tempo para se produzir aqui me faz preferir continuar na Argentina. (BURMAN, 2014, n.p)

O Mistério da Felicidade (*El Mistério de la Felicidad*), comédia romântica protagonizada por Guillermo Francella e Ines Estévez, foi exibida em sessão de gala no Festival do Rio em 2014. Durante o evento, a equipe concedeu entrevista coletiva à imprensa, em formato de bate-papo. Na ocasião, a coprodutora brasileira Walkiria Barbosa disse que o filme foi financiado inteiramente com recursos privados. Isso, segundo ela, por conta de

questões de atraso de verba e viabilidade da conclusão do projeto. “O que leva semanas para resolver na Argentina, aqui levou meses” (BARBOSA, 2014, n.p.)

Mesmo *O Mistério da Felicidade* tendo sido colocado pela Ancine como o filme brasileiro mais visto na Argentina no período de 2009 a 2015, como podemos perceber no quadro 28, é *Coração de Leão*, o filme brasileiro-argentino com maior bilheteria do período, com 1.746.345 espectadores na Argentina. Este filme foi o único, entre as coproduções brasileiro-argentinas, que ultrapassou a faixa de um milhão de espectadores. Enquanto isso, no Brasil, ele conquistou um público de 25.936 pessoas.

Com estas análises, podemos inferir que as coproduções brasileiro-argentinas apresentam resultados relevantes quanto aos compromissos firmados pelo Brasil, Argentina e outras cerca de 150 nações na Convenção da UNESCO sobre a Diversidade Cultural. Como citamos anteriormente, o documento ratifica que a diversidade cultural é uma característica essencial da humanidade; constitui patrimônio comum da humanidade a ser valorizado e cultivado em benefício de todos; considerando-a como um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações (UNESCO, 2005). Vale lembrar ainda: A Convenção entende que “a diversidade cultural se fortalece mediante a livre circulação de ideias e se nutre das trocas constantes e da interação entre culturas”. (UNESCO, 2005, p. 02). Dentro desse cenário, não custa sublinhar, esses filmes contribuem com a diversidade cultural do cinema, na medida em que possibilitam a diversidade de temas, de sotaques, de nacionalidades tanto dos personagens quanto da equipe técnica e artística.

5.2.1 Gêneros e sinopses das coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)

No quadro 29 a seguir, reunimos os cartazes e sinopses dos 18 filmes realizados em coprodução entre Brasil e Argentina, no período de 2009 a 2015. Como destacamos, a maioria são dramas e um terço dessas obras são romances ou comédias românticas.

Quadro 29 - Gêneros e sinopses das coproduções brasileiro-argentinas (2009-2015)

Dramas	
	<p>A Festa da Menina Morta - Há 20 anos uma pequena população ribeirinha do alto Amazonas comemora a Festa da Menina Morta. O evento celebra o milagre realizado por Santinho, que após o suicídio da mãe recebeu em suas mãos, da boca de um cachorro, os trapos do vestido de uma menina desaparecida. A menina jamais foi encontrada, mas o tecido rasgado e manchado de sangue passa a ser adorado e considerado sagrado. A festa cresceu indiferente à dor do irmão da menina morta, Tadeu. A cada ano as pessoas visitam o local para rezar, pedir e aguardar as “revelações” da menina, que através de Santinho se manifestam no ápice da cerimônia.</p>
	<p>Olhos Azuis - Marshall (David Rasche) é o chefe do Departamento de Imigração do aeroporto JFK, nos Estados Unidos. Ele está prestes a se aposentar e decide começar a comemorar no último dia de trabalho, juntamente com seus colegas Sandra (Erica Gimpel) e Bob (Frank Grillo). Marshall começa a beber e resolve se divertir com um grupo de imigrantes, complicando sua entrada no país apenas por diversão. Entre eles está Nonato (Irândhir Santos), seu alvo predileto, que faz com que ele viaje ao Brasil. No caminho ele conhece Bia (Cristina Lago), uma prostituta que o ajuda.</p>

	<p>400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho - Anos 70, presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Um grupo de presos resolve se unir para lutar por direitos e ideais coletivos. William (Daniel de Oliveira) é um dos líderes deste grupo, que fundou o Comando Vermelho. A nova organização cria uma conduta de solidariedade entre os presos, algo inédito até então. No início dos anos 80 o Comando Vermelho passa a agir nas ruas do Rio de Janeiro, realizando ousados assaltos.</p>
	<p>Estamos Juntos - Carmem (Leandra Leal) é uma jovem e talentosa médica, que veio da pequena cidade de Penedo para viver sozinha em São Paulo. Seu melhor amigo é Murilo (Cauã Reymond), que conhece desde quando era pequena. Murilo é homossexual e trabalha como DJ. Um dia ele conhece Juan (Nazareno Casero), um músico argentino por quem se apaixona. Quando ele é expulso de casa pela namorada, Murilo não perde tempo e o chama para morar consigo. Entretanto, Juan é heterossexual convicto e passa a se interessar por Carmem. Ela retribui o interesse, mesmo temendo a reação de Murilo ao saber do fato. Até que uma situação inesperada muda os rumos do triângulo amoroso e da própria vida de Carmem.</p>
	<p>Violeta Foi Para o Céu - O filme conta a trajetória da compositora, artista e cantora chilena Violeta Parra. Esta biografia não segue uma linha cronológica, focando-se em diversos momentos da vida de Violeta, como sua infância na província de Ñuble, sua viagem pelo interior do Chile, as visitas à França e à Polônia, além do romance que ela teve com o suíço Gilbert Favre. O filme é inteiramente intercalado com trechos de uma entrevista que Violeta Parra deu à televisão em 1962.</p>

	<p>Infância Clandestina - Argentina, 1979. Da mesma forma que seu pai (César Troncoso), sua mãe (Natalia Oreiro) e seu querido tio Beto (Ernesto Alterio), Juan (Teo Gutiérrez Romero) leva uma vida clandestina. Fora do berço familiar ele é conhecido por um outro nome, Ernesto, e precisa manter as aparências pelo bem da família, que luta contra a ditadura militar que governa o país. Tudo corre bem, até ele se apaixonar por Maria, uma colega de escola. Sonhando com voos mais altos ao seu lado, ele passa por cima das rígidas regras familiares para poder ficar mais tempo com ela.</p>
	<p>Histórias Que Só Existem Quando Lembradas - Jotumba fica localizada no Vale do Paraíba, no estado do Rio de Janeiro. Nos anos 30 as até então ricas fazendas de café foram à falência, derrubando a economia local. Madalena (Sônia Guedes), uma velha padeira, continua vivendo na cidade. Ela é muito ligada à memória de seu marido morto, que está enterrado no único cemitério local, hoje trancado. Sua vida começa a mudar quando Rita (Lisa E. Fávoro), uma jovem fotógrafa, chega na cidade.</p>
	<p>Juan e a bailarina (La sublevación) - Um grupo eclético de idosos que mora num asilo descobre que a Igreja Católica clonou Jesus. Essa informação já mexe com a cabeça deles, mas será ainda pior porque a rotina do local vira de pernas pro ar por causa da ausência de um mês da enfermeira que cuida deles, que está de férias. E quem assume o lugar da gerência é o filho da enfermeira, apelidado de A Bruxa, que oprime os idosos, e tira-lhes até a televisão. Enquanto os moradores do asilo lutam contra ele, terão que juntar forças e enfrentar as limitações físicas para saírem à procura do clone de Jesus, que se perdeu pelo mundo na busca pela cura de uma doença. Nessa jornada, eles terão que enfrentar seus medos, mas fortes amizades vão se</p>

	estabelecer.
	<p>Habi, A Estrangeira - Aos 20 anos de idade, Analía sempre morou em uma pequena cidade do interior da Argentina. Ela decide fazer uma viagem a Buenos Aires, onde fica impressionada com o local. Acidentalmente, Analía entra em um velório muçulmano, sendo recebida pelos presentes com ternura e respeito. Intrigada, a garota decide permanecer na cidade, frequentando cada vez mais a comunidade islâmica. Ela adota o nome Habiba Rafat, passa a trabalhar em um comércio árabe e se apaixona. Mas como esquecer o passado, e como adotar uma nova identidade?</p>
	<p>A memória que me contam - A ex-guerrilheira Ana (Simone Spoladore), ícone do movimento de esquerda, é o último elo entre um grupo de amigos que resistiu à ditadura militar no Brasil. Com a iminente morte da amiga, eles se reencontram na sala de espera de um hospital. Entre eles está Irene (Irene Ravache), uma diretora de cinema que sente-se perdida diante da iminente morte da amiga e que precisa ainda lidar com a inesperada prisão de Paolo (Franco Nero), seu marido, acusado de ter matado duas pessoas em um atentado terrorista ocorrido décadas atrás na Itália.</p>
	<p>A Oeste do Fim do Mundo - Leon (César Troncoso) é um homem introspectivo que vive em um velho posto de gasolina, perdido na imensidão da estrada transcontinental entre a Argentina e o Chile. Seu único amigo é Silas (Nelson Diniz), um brasileiro que volta e meia o visita para trazer peças para consertar a moto dele. Um dia, a paz de Leon é abalada com a chegada de Ana (Fernanda Moro), uma mulher que escapou da tentativa de abuso sexual de um caminhoneiro com quem tinha pegado carona. Sem ter para onde ir e no meio do deserto, Ana recebe abrigo de Leon inicialmente para apenas um dia. Só que</p>

	o tempo passa e ela não consegue sair do local.
	<p>La vieja de atrás (A Velha dos Fundos) - Buenos Aires, Argentina. Rosa (Adriana Aizemberg) é uma senhora de 81 anos que leva uma vida solitária. Marcelo (Martín Piroyansky) é um jovem estudante de Medicina que enfrenta problemas financeiros. Sem dinheiro para se manter, ele precisa voltar para sua cidade natal, no interior do país. É quando recebe a oferta de Rosa para que more com ela, sem ter que pagar algo pela hospedagem, já que ela está apenas interessada em sua companhia.</p>
	<p>El Ardor (O Ardor) - Drama/Western - O xamã Kaí (Gael García Bernal) testemunha o brutal ataque de forasteiros a uma fazenda de fumo e passa a seguir de perto os criminosos em fuga e boicotá-los, determinado a salvar a herdeira (Alice Braga) das terras, levada como refém.</p>
	<p>La Patota (Paulina) - Paulina (Dolores Fonzi), 28 anos, largou uma promissora carreira na advocacia para ser professora em uma região problemática da Argentina. Sacrificando o namoro e a confiança do pai, um poderoso juiz (Oscar Martínez), ela sustenta as suas convicções de ensino e política. Entretanto, sua crença é colocada à prova ao ser estuprada por um grupo de alunos.</p>

Comédias românticas/romances



A Sorte em suas mãos - Uriel (Jorge Drexler), pai de dois filhos, acaba de se divorciar. Ele anda deprimido e perdido pela cidade de Buenos Aires. Um de seus principais passatempos é jogar pôquer, e é justamente devido ao acaso do jogo que ele encontra Gloria (Valeria Bertuccelli), que também está deprimida após o término de uma relação.



Coração de Leão – O Amor Não Tem Tamanho - Desde que a advogada Ivana Cornejo (Julieta Díaz) se divorciou, sua vida amorosa ficou estagnada. Um dia, quando perde seu celular, a sorte aparece: um homem simpático e divertido liga para ela, dizendo ter encontrado o aparelho. Eles decidem se encontrar para devolver o celular, em um jantar romântico. Quando Ivana vê León, ela fica surpresa: ele tem apenas 1,35m. Os dois se apaixonam, mas ela percebe que a sociedade e seus amigos podem ser muito duros com uma pessoa de baixa estatura.



Divã a 2 - Eduarda (Vanessa Giacomini) é uma ortopedista bem-sucedida, casada com o produtor de eventos Marcos (Rafael Infante) há 10 anos. Devido ao desgaste do relacionamento, eles resolvem fazer uma terapia de casal. Só que, durante as sessões, eles decidem se separar. É quando Eduarda conhece Leo (Marcelo Serrado), por quem fica interessada.



El Misterio de La Felicidad - Santiago (Guillermo Francella) e Eugenio (Fabián Arenillas) são companheiros de negócios e melhores amigos há décadas. Eles se entendem sem precisar emitir palavras, preocupam-se e precisam um do outro. Um dia, Eugenio desaparece sem deixar para trás nenhuma pista. Santiago decide procurar o amigo, contando com a ajuda de Laura (Inés Estévez), a esposa de Eugenio.

CONCLUSÃO

Titular como “perfeito” este item da conclusão calharia bem para refletir sobre o significado do resultado deste trabalho. “Perfeito” vem do *latim* e significa concluído, feito por completo, terminado. No entanto, o tema desta pesquisa está inserido em um contexto de processos, de mudanças. Nesse caso, não há como defender ideias concluídas. O que temos são indícios e o resultado de verificações geradas no exercício do método comparativo dentro do espaço temporal analisado. Portanto, tratar-se-ia de um título um tanto irônico para chamar atenção sobre a difícil e, ao mesmo tempo, simples tarefa de escolher o nome para o importante capítulo final de uma tese. Uns acreditam que chegar a uma “conclusão” é imprescindível a um(a) doutor(a); defendem que “considerações finais” são aceitas para mestres, mas uma tese de doutorado não deve ter menos que uma conclusão. Nesta pesquisa, parece-nos mais adequado defendermos uma não conclusão, um processo, e assim melhor dialogar com a metodologia de trabalho dos Estudos Culturais e com as dinâmicas menos rígidas da atividade cinematográfica.

Entre as principais ideias e resultados expostos no corpo da tese, ao investigarmos sobre as coproduções cinematográficas internacionais no Brasil e na Argentina, e a respectiva relação com os mecanismos governamentais, intergovernamentais e não governamentais de incentivo às coproduções envolvendo os dois países, é de primeira ordem destacar: para alguns países latino-americanos, que antes não realizavam filmes ou não tinham tradição cinematográfica, as coproduções internacionais ganham cada vez mais força como sinônimo de produções. Coproduzir virou o mesmo que produzir. Sem acesso a fontes locais, alguns países só passam a produzir filmes de longa-metragem, a existir cinematograficamente, após a chegada das coproduções internacionais apoiadas por fundos, programas e protocolos latino-americanos ou ibero-americanos.

Nesse sentido, as coproduções na Latinoamérica são muito mais importantes para países como Paraguai, Equador, Peru e Bolívia do que para os países de maior realização cinematográfica na região: México, Argentina e Brasil. Enquanto a *coproduciografia* da Argentina existe, de certo modo mais independente de acordos bilaterais e fontes de financiamentos regionais, para as *coproduciografias* do Brasil e de outros países latinos (com menor tradição cinematográfica numa dimensão internacional), as políticas de integração regional e os mecanismos públicos de incentivo às coproduções têm assumido uma extrema relevância no surgimento de novas cinematografias, embora o Brasil figure como o segundo

maior produtor audiovisual da Latinoamérica. Dessa maneira, as coproduções apresentam-se como um mecanismo de materialização audiovisual da diversidade cultural e de crucial importância para os produtores independentes desses países.

Entre o Estado brasileiro e o argentino, a intenção de reforçar os laços cinematográficos latino-americanos e, mais especificamente, brasileiro-argentinos, materializa-se a partir de 1990, com a entrada em vigor do Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina. Vinte anos depois, esse empenho ganha maior relevância, quando a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) assinam em 2010 o Protocolo de Coprodução Cinematográfica e, no ano seguinte, publicam o primeiro edital de coprodução cinematográfica brasileiro-argentino, garantindo a partir de então o apoio financeiro a quatro longas-metragens realizados em parceria entre cineastas dos dois países, a cada ano. Tal mecanismo resume-se como um recurso essencial para vinte novos projetos de filmes apoiados no período de 2011 a 2015, contribuindo, desse modo, para alavancar interesses mútuos entre produtores da região. Ocorreu que, mesmo em projetos que só se candidataram e não foram beneficiados com esse mecanismo de apoio, muitos de seus produtores avançaram com as negociações e buscaram outras fontes de recursos. E, assim, os editais de coprodução ANCINE-INCAA acabaram por beneficiar indiretamente outras obras além das quatro contempladas com o concurso anual.

Nos processos de regulamentação e incentivo às coproduções internacionais através de normativas, acordos, protocolos bilaterais e multilaterais, editais de fomento direto e do fundo Ibermedia, as autoridades governamentais do Brasil e da Argentina, embora com muitos mecanismos convergentes, têm desempenhado diferentes papéis na integração da atividade cinematográfica entre os dois países. Uma das diferenças mais citadas entre os cineastas foi o prolongamento do tempo de conclusão de um filme por conta da burocracia, referindo-se às instituições brasileiras, em comparação à maior fluidez no processo de aprovação e reconhecimento de nacionalidade da obra, no caso da política audiovisual adotada na Argentina.

Mesmo com tal crítica ao modelo administrativo aplicado no Brasil, no período pesquisado, foi notório um empenho mais abrangente do governo brasileiro, em relação ao argentino, ao incentivar as coproduções internacionais: com um maior volume de editais de fomento direto, apoio financeiro para a participação em encontros internacionais de

coprodutores em festivais, além da disponibilização de um maior volume de recursos financeiros e programas extensivos aos filmes nacionais.

O que ajuda a explicar alguns porquês do menor investimento público direto em coproduções internacionais na Argentina, não é apenas a situação econômica menos favorável daquele país comparada à do Brasil no período pesquisado, mas também um conjunto de outros fatores. De modo geral, o motivo consiste na maior tradição em coprodução cinematográfica internacional na Argentina. O modo de realizar filmes entre os cineastas argentinos e a sua maior experiência acumulada pode ser percebida no maior número de coproduções lançadas e na maior diversidade de países parceiros. Nesse cenário, alguns dos entrevistados argentinos argumentaram que as coproduções ocorrem como em um caminho natural, sem precisarem, necessariamente, de grandes esforços específicos das autoridades governamentais do seu país.

Entre as vantagens de coproduzir filmes na Argentina, os entrevistados citaram especialmente: os custos de produção mais baixos; uma maior gama de profissionais experientes; o idioma Espanhol mais atraente para produtores europeus, principalmente espanhóis; dupla cidadania de grande parte desses cineastas argentinos; e a maior fluidez nos processos que envolvem a obtenção dos benefícios públicos aos filmes nacionais argentinos.

Vale pontuar também a importância da Lei 26.522 de Serviços de Comunicação Audiovisual, a chamada Lei dos Meios, para os cineastas independentes da Argentina. Com a reserva de espaço de exibição para obras audiovisuais nacionais tanto em canais fechados quanto em canais de TV abertos, a partir da sua promulgação em 2009, essa lei contribuiu significativamente para diminuir um histórico gargalo da cadeia produtiva dos filmes: a dificuldade dos produtores independentes em exibir as suas obras para o público. Com essa legislação, investir em uma coprodução com a Argentina tornou-se um processo menos arriscado, na medida em que há uma garantia, por meio de regulamentação pública, de um mercado para produtos nacionais. Desse modo, negociar com os grandes canais de televisão virou uma possibilidade mais generosa. Ao mesmo tempo, a Lei dos Meios argentina foi criada com o objetivo de ampliar a democracia audiovisual e diminuir o problema da alta concentração de público em poucas obras, incluindo o público dos canais de radiodifusão aberta e fechada. Mesmo assim, persiste, nas salas de cinema, a alta concentração de expectadores em poucos filmes. Além disso, há a crítica de que a Lei 26.522 não teria saído do papel.

Quanto ao Brasil, no período pesquisado, a maior vantagem foi o volume de mecanismos, incentivos públicos e fontes de financiamentos a obras nacionais e a coproduções cinematográficas minoritárias ou majoritárias brasileiras. No incentivo à exibição de filmes nacionais, a Lei 12.485 de 2011, a chamada Lei da TV Paga, tornou-se um marco na legislação audiovisual brasileira em benefício da ocupação do mercado interno, mas é uma regulação bem menos ambiciosa que a Lei dos Meios argentina. No que diz respeito diretamente às coproduções internacionais, o Brasil destacou-se ao disponibilizar de uma nova modalidade de seleção, através do Edital de Coprodução com países da América Latina, um concurso no âmbito do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema (PRODECINE) em regime de fluxo contínuo.~

No Seminário “O futuro da comunicação pública”, na mesa “Culturas e comunicação pública” (2016)¹⁵², falávamos, entre outras questões, sobre a importância da diversidade cultural na TV Pública. Nessa ocasião, defendemos que a diversidade cultural, na sua radicalidade, só seria possível na comunicação pública. Assim, o nosso manifesto foi em prol das minorias, dos diferentes, das pessoas originárias das comunidades até então não midiáticas, para que tenham suas histórias, as suas culturas contadas nas telas, nos rádios, nos jornais, nas mídias digitais; mas muito além disso, que essas pessoas tenham também acesso à produção e à decisão editorial. Que suas potencialidades criativas sejam constantemente desenvolvidas, apoiadas e estimuladas. Só assim teremos a criação de novas linguagens audiovisuais e estéticas alternativas, capazes de expressar a pluralidade da nossa sociedade e dialogar com os mais diferentes públicos. Na tentativa de impor limites ao poder do padrão hegemônico, devem ser criadas ferramentas de produção democrática e, paralelamente, garantir os meios de exibição desses novos produtos audiovisuais, para que não fiquem nas gavetas, para que não caiam no esquecimento. Embora na prática esse pressuposto encontre dificuldades, a diversidade de produtores, diretores, elencos, locações, histórias, gêneros, raças e variedades linguísticas significa a garantia de mais inclusão no processo de produção cultural para grandes públicos.

Dentro desse contexto, entendemos que os acordos bilaterais e multilaterais de coprodução e as coproduções cinematográficas entre diferentes países são práticas positivas que, embora não diretamente enfatizados nos documentos da UNESCO, exercem um

¹⁵² Evento realizado no dia 15 de março de 2016, no Espaço Cultural da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), em Brasília-Distrito Federal, pelo termo de cooperação entre a Universidade de Brasília e a Universidade do Minho (Portugal), aprovado e apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Brasil) e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT, Portugal).

importante papel tanto para a implementação dos objetivos orquestrados na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural como para a materialização das intenções da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.

Não apenas como resultantes de arranjos políticos e econômicos, as coproduções cinematográficas internacionais cada vez mais têm demonstrando o seu potencial para garantir a realização de novas produções de reconhecida qualidade artística para o mundo, nomeadamente com a efetivação de coproduções entre países que não tinham uma tradição no cinema ou que nem mesmo praticavam a atividade cinematográfica como fonte de trabalho e expressão das suas culturas.

Um ponto não ressaltado anteriormente e que merece um destaque diz respeito à participação do estado brasileiro do Rio Grande do Sul nas coproduções internacionais realizadas no Brasil. Aquele estado é o terceiro maior produtor cinematográfico do País e faz fronteira com a Argentina e o Uruguai. Embora não citado anteriormente na tese, em 1997, foram cineastas rio-grandenses que lançaram o que chamaram de “*la primera película del Mercosul*”, referindo-se ao filme *Lua de Outubro/Luna de Octubre*, filme inspirado em contos do escritor uruguaio Mario Arregui, dirigido pelo gaúcho Henrique de Freitas Lima e realizado em coprodução entre Brasil, Argentina e Uruguai. Em 2014, *A Oeste do fim do mundo*, do diretor gaúcho Paulo Nascimento e da produtora gaúcha Panda Filmes, assistimos a outra coprodução multicultural com equipe artística e técnica formada, na maioria, por profissionais do cinema do Rio Grande do Sul. Além desses, outros filmes gaúchos foram realizados em coprodução com a Argentina e mais países.

Com uma localização privilegiada para a realização de um cinema do Mercosul, a presença do cinema gaúcho nas coproduções internacionais parece promissora. Tal participação de destaque nos faz inferir que as coproduções internacionais também contribuem para diminuir as desigualdades de produção audiovisual entre as regiões do Brasil, cuja produção historicamente concentrada nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Entre os diretores das 18 coproduções brasileiro-argentinas lançadas no período de 2009 a 2015, a maioria era do Rio de Janeiro e São Paulo, com um do Rio Grande do Sul e um da Paraíba. Já entre os projetos beneficiados pelo Ibermedia no mesmo período, há também diretores dos estados de Minas Gerais, Pernambuco e Bahia, além de uma cubana radicada no estado do Ceará, Margarita Hernández.

Quanto à participação de gênero na direção dos filmes em coprodução brasileiro-argentinas lançadas de 2009 a 2015, verificamos que 23% são diretoras mulheres e 77%

homens. As mulheres são as argentinas Lucrécia Martel, Maria Florencia Alvarez e as brasileiras Lúcia Murat e Júlia Murat, mãe e filha respectivamente. Já na lista dos projetos premiados com os editais de coprodução Ancine-INCAA, de 2011 a 2015, podemos ver os nomes de outras diretoras mulheres: Caroline Leone, Kris Niklison, Ana Katz, Anita Rocha da Silveira e Marcela Lordy; essas diretoras representam 40% dos projetos beneficiados com aquele concurso bilateral anual.

No que diz respeito à participação dos filmes brasileiros e argentinos como beneficiados do Fundo Ibero-americano de Apoio Ibermedia - um programa de estímulo à promoção e à distribuição de filmes ibero-americanos, que faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas (CACI) - notamos que apesar do Estado brasileiro ser o segundo maior investidor do fundo e o Estado argentino o terceiro maior, há uma maior quantidade de projetos majoritários argentinos beneficiados com o apoio financeiro do programa. No quadro 8, no capítulo 3, podemos perceber que entre os longas-metragens majoritários brasileiros ou majoritários argentinos que receberam recursos do fundo, 36% são obras brasileiras e 64% são argentinas. Interessante sublinhar ainda que a Espanha (com 43 filmes contemplados) e a Argentina (com 42) foram os dois países que mais tiveram projetos apoiados durante o período pesquisado; seguidos pelo Uruguai e Venezuela, ambos com 26 filmes, e depois o Brasil, em 5º lugar, com 24 projetos premiados. Os países com menor número de filmes beneficiados foram Guatemala (02), Paraguai (04) e República Dominicana (05).

Ao analisarmos a relação cinematográfica, por um lado, entre Brasil e Portugal, e por outro, entre Argentina e Espanha, constatamos que: 1) Entre os 40 filmes argentinos domésticos ou em coprodução internacional de maior bilheteria nas salas na Argentina, de 2009 a 2015, a Espanha figura, ao longo desses sete anos, como o país com o qual a Argentina realizou o maior número de coproduções e como país parceiro cujas obras obtiveram maior sucesso nas bilheterias das salas argentinas entre os filmes nacionais ou em coprodução internacional. Como já tratamos nessas considerações, as explicações para a consolidação dessa relação são tanto de caráter econômico quanto político e artístico; 2) Enquanto isso, quantitativamente, o maior parceiro do Brasil em coproduções cinematográficas tem sido Portugal. A regularidade de lançamentos de coproduções luso-brasileiras é fruto do Protocolo de Cooperação entre Ancine e o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), cujo edital oriundo desse tratado é o pioneiro no Brasil, lançado anualmente desde o ano de 2005, e resultou no financiamento direto de 40 filmes luso-

brasileiros durante 11 anos e 10 concursos. Ao analisar as coproduções luso-brasileiras, notamos que a maior dificuldade é fazer com que os filmes cheguem ao mercado internacional, e até mesmo aos mercados dos países parceiros. Geralmente, as obras não são exibidas no país coprodutor minoritário.

Embora o resultado das bilheterias não seja uma característica que explique, dentro da nossa abordagem teórica, a importância das políticas públicas para o setor, não nos custou analisar, por esse ângulo, as 18 obras brasileiro-argentinas realizadas de 2009 a 2015. Com o intuito de verificar possíveis semelhanças ou diferenças entre os resultados desses filmes nos dois países, chegamos a algumas constatações emblemáticas: os maiores sucessos de público são justamente obras que repetem antigas fórmulas dos padrões tecno-estéticos hegemônicos locais ou mundiais. *Coração de Leão – O Amor Não Tem Tamanho* (2014) foi o único filme entre as coproduções brasileiro-argentinas a ultrapassar a marca de um milhão de espectadores, vendendo 1.746.345 bilhetes. *O Mistério da Felicidade* (2014) ficou em segundo lugar, com 614 mil espectadores, ambos na Argentina¹⁵³. Além de serem comédias-românticas, os dois filmes têm em comum a escolha do ator protagonista: o personagem principal é interpretado por Guillermo Francella, um dos astros de maior sucesso no país de Diego Maradona. No Brasil, com um público bem menos expressivo, de 164 mil espectadores, a coprodução brasileiro-argentina de maior público foi *Divã a 2*, igualmente uma comédia romântica cheia de clichês, com atores famosos da Rede Globo.

Com relação a esse tema, interessante considerar ainda que, somando as bilheterias das cinco coproduções brasileiro-argentinas de maior público no Brasil, chegamos a apenas 385 mil espectadores. Do outro lado, os cinco filmes brasileiro-argentinos de maior público na Argentina venderam quase três milhões de entradas (2.893.151). Nesse sentido, podemos inferir que em termos financeiros as coproduções majoritárias argentinas têm obtido um maior êxito de bilheteria.

Enquanto isso, as obras que resistem aos modelos hegemônicos são as que ganham reconhecimento internacional, participam de festivais, recebem prêmios e conseguem chegar ao circuito cinematográfico internacional alternativo. Entre as obras brasileiro-argentinas lançadas de 2009 a 2015, podemos citar os seguintes filmes: *O ardor/El Ardor*, filme brasileiro-argentino, de Pablo Fendrik, que foi escolhido pela Seleção Oficial do Festival de Cinema de Cannes (em 2014) para ser exibido na seção *Special Screenings* (uma das

¹⁵³ Sem contabilizarmos os públicos dessas obras no Brasil nem em outros países.

categorias de exibição fora da mostra competitiva). Outro caso representativo é o do filme *Habi, a Estrangeira*, dirigido pela argentina María Florencia Álvarez, produzido também pelo diretor brasileiro Walter Salles. O filme foi exibido na mostra Panorama, da 63ª edição da Berlinale, no ano de 2013. Tanto *O Ardor* quanto *Habi* foram filmes vencedores do Edital de Coprodução Brasil-Argentina, nos editais de 2012 e 2011, respectivamente. Esse apoio financeiro no valor equivalente a 200 mil dólares, oferecido pela Ancine e pelo INCAA, simboliza um dos principais mecanismos de incentivo direto às coproduções brasileiro-argentinas.

Produção, distribuição e consumo são outros aspectos da Economia Política do Cinema que apresentam suas especificidades nas coproduções cinematográficas internacionais. No campo da produção, estão em jogo novos modelos de roteiros, de divisões de trabalho, de relacionamentos pessoais, financeiros, jurídicos e políticos. Na distribuição, exigem novos tipos de interferências governamentais e intergovernamentais. Na esfera do consumo, a interface com novas possibilidades de participações em festivais, com os benefícios oriundos das legislações e dos governos dos países parceiros - como as cotas de tela e as exibições nas TVs públicas e plataformas públicas gratuitas de *streaming* pela internet, bem como outras vantagens de exibição - permitem aos filmes realizados em coprodução chegarem a novos públicos e a novos territórios. Tais possibilidades, conseqüentemente, contribuem para o surgimento de novas linguagens cinematográficas e favorecem a criação de padrões tecnoestéticos alternativos e novas interculturalidades.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTONI, Carlos. Cine profesional cuesta dinero y las coproducciones con España me ha permitido hacerlo. **Raíces**, n. 1, set. 2002, p. 14-17

ALEMÁN, Mario Rodríguez. **La sala oscura**. Tomo II. Havana: União de Escritores e Artistas de Cuba, 1982.

ALVAREZ, Leandro. Programa Raíces no es obra de um burocrata. **Raíces**, n. 05, set. 2003, p. 26-27

ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015**. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2015>>. Acesso em: 04 abr. 2017.

_____. Fundo de cooperação entre a ANCINE e o INCAA anuncia os quatro projetos selecionados. **Site da ANCINE** (assessoria de comunicação). Matéria publicada em 20 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/?q=sala-imprensa/noticias/fundo-de-coopera-o-entre-ancine-e-o-incaa-anuncia-os-quatro-projetos>>. Acesso em 12 mar. 2016.

_____. **Instrução Normativa nº 106, de 24 de julho de 2012**. Dispõe sobre o reconhecimento do regime de coprodução internacional de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras para fins de posterior emissão de Certificado de Produto Brasileiro – CPB; disciplina o regime de coprodução internacional no tocante à utilização de recursos públicos federais em projetos de produção de obra audiovisual brasileira não publicitária; e dá outras providências. Brasília-DF. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/node/7114>. Acesso em: 12 mar. 2016.

_____. Listagem das Coproduções Internacionais Realizadas por Ano com Renda e Público em Salas de Cinema de 2005 a 2015. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)**, 2016. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2412-04042016.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

_____. **Sobre o OCA**. Site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. 2016. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/sobre-o-oca>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

ANCINE / (SADIS); ANCINE / ANCINE Digital. Elaboração: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE. Publicado em: 02 fev. 2017. Disponível em: <<http://oca.ANCINE.gov.br/cinema>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Teorema, 2004.

ARGENTINA. **Leyes**. La ley de la comunicación democrática 26.522, 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Defensoría de Servicios de Comunicación Audiovisual, 2013.

_____. Ley 11.723. Regimen legal de la propiedad intelectual. Buenos Aires, Congreso Argentino, 26 set. 1933. Disponível em: <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

ARGENTINA-BRASIL. **Protocolo Brasil-Argentina para o fomento à distribuição de filmes de longa-metragem**. Brasília, 26 ago. 2003.

BANCO MUNDIAL (2017). Disponível em: <http://data.worldbank.org/indicador/SP.POP.TOTL?end=2015&locations=BR-AR&name_desc=false&start=2009>. Acesso em: 05 abr. 2017.

BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. Carnets, **Cultures littéraires: nouvelles performances et développement**, n. especial, Automne, Hiver, 2009, pp. 451-461. Disponível em: <<http://http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/466/422>>.

BARBOSA, Marialva. Os estudos culturais e o materialismo dialético. In: BRITTOS, Valério Cruz; CABRAL, Adilson (Orgs.). **Economia Política da Comunicação: Interfaces Brasileiras**. Rio de Janeiro, Editora E-papers, 2008, p. 226-237.

BARBOSA, Walkiria. Coletiva de Imprensa | O Mistério da Felicidade, publicada em 30 set. 2014. **Blahcultural**. Disponível em: <<https://www.blahcultural.com/coletiva-de-imprensa-o-misterio-da-felicidade>>. Acesso em 03 abr. 2017. Entrevista concedida à Juliana Della Costa.

BARROS, José Márcio. **Programa Brasil das Gerais**, Rede Minas de Televisão. Em entrevista à jornalista Roberta Zampetti. Vídeo publicado em 4 jun. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mNVhNCguJIw>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

BAYARDO, Rubens. Políticas culturales en la Argentina. In: RUBIM, A. C.; BAYARDO, R. (Orgs.). **Políticas Culturais na Ibero-América**(Coleção Cult). Salvador, EDUFBA, 2008.

BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural**. Temas, problemas y oportunidades. México: conaculta/ fonca, 2006.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BORIS, Fausto (Org.). **Fazer América**. A imigração em massa para a América Latina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BORIS, Fausto; DEVOTO, Fernando. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: 2001, v.15, n. 2, p.73-83. ISSN 0102-8839. Disponível em: <http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/botelho_i_dimensoes_da_cultura_e_politicas_publicas.pdf>. Acesso em: 19 set. 2016.

BRASIL. **Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica**, assinado em Caracas, em 11 de novembro de 1989.

_____. **Constituição (1988)**. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. 29ª Ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008a. (Série Textos básicos, nº 45).

_____. Decreto legislativo nº 485, de 20 de dezembro de 2006. Aprova o texto da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, celebrada em Paris, em 20 de outubro de 2005. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 07 dez. 2006.

_____. Decreto nº 2761, de 27 de agosto de 1998. Promulga o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica, assinado em Caracas, em 11 de novembro de 1989. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 1998. Disponível em: <http://www.ANCINE.gov.br/media/acordo_latino_americano_co-producao.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2013.

_____. Decreto nº 3.054, de 7 de maio de 1999. Promulga o Acordo de co-produção cinematográfica entre a República Argentina e a República Federativa do Brasil, assinado em Buenos Aires, em 18 de abril de 1988. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 7 mai. 1999a.

_____. Decreto nº 91.332, de 14 de junho de 1985. Promulga o Acordo de Coprodução Cinematográfica entre a República Federativa do Brasil e a República Portuguesa, assinado em Lisboa, em 3 de fevereiro de 1981. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 14 jun. 1985.

_____. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 20 jul. 1993.

_____. Medida Provisória nº 2228-1, de 6 de setembro de 2001. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 10 set. 2001.

BRASIL; ARGENTINA (2010). **Protocolo de Cooperação entre o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA, da República Argentina, e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, da República Federativa do Brasil, para o Fomento à Coprodução de Filmes de Longa-metragem**. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://ancine.gov.br/sites/default/files/Protocolo%20Brasil-Argentina_port_04.12.10.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2014.

BRASIL et. al. **Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico**. Assinado em Caracas, dia 11 de novembro de 1989. Disponível em: <http://www.programaibermedia.com/wp-content/uploads/2013/06/Acuerdo-Mercado-Comun-Latinoamericano_PT1.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015.

BRITTOS, Valério Cruz; ROSA, Ana Maria. **Padrão tecnoestético: hegemonia e alternativas**. Novo Hamburgo, RS: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação, XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul –17 a 19 de maio de 2010. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-1335-1.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2016.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo**. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BURMAN, Daniel. ‘O mistério da felicidade’ é a segunda coprodução de Daniel Burman com o Brasil; e pode ser a última. **Jornal O Globo**, em 08 de outubro de 2014. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-misterio-da-felicidade-a-segunda-coproducao-de-daniel-burman-com-brasil-pode-ser-ultima-14173583>>. Acesso em 03 abr. 2017. Entrevista concedida à André Miranda.

CACI. Entra em vigor el acuerdo iberoamericano de coproduccion cinematografica AICOICI. Em 15 set. 2016. Site da **CACI**. Disponível em: <<http://caci-iberoamerica.org/>>. Acesso em: 04. mai 2017.

CALABRE, Lia. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. Escritos. **Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Ano 7, n. 7. 2013. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20políticas%20culturais.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2017.

_____. Levantamento e análise do campo de pesquisa em Políticas Culturais no século XXI. Linha de pesquisa. In: Concurso nº 1/2017. **Fundação Casa de Rui Barbosa**. Ministério da Cultura. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsitas17/Edital_2017_Concurso_1_Selecao_Bolsistas_11042017.pdf>. 2017. Acesso em: 11 abr. 2017.

_____. Políticas Culturais – Panorama Internacional. In: **Curso de formação de gestores públicos e agentes culturais**. Rio de Janeiro: Secretaria de cultura do Rio de Janeiro, s.d. n.p. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/curso-gestores-agentes/estado-e-cultura-agentes>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007.

CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION. Sesiones De Prorroga. **Orden Del Dia nº 1678**. Comision de Cultura. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 11 de diciembre de 2006. Disponível em: <<http://www4.diputados.gov.ar/dependencias/dcomisiones/periodo-124/124-1678.pdf>>. Acesso em 11 out 2016.

CAMPOS, Jenny; BAPTISTA, Maria Manuel. A Análise de Conteúdo: Uma Investigação sobre Políticas Públicas da Cultura In: COELHO, Z. P.; ZAGALO, N. **Comunicação e Cultura**. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga-Portugal, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidade. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1990, 1ª edición. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001a. 1ª edición actualizada.

_____. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. **Estudios sobre las Culturas Contemporaneas**, 109, Epoca II, v.3, n. 5, Universidad de Colima, junio 1997a, p. 109-128

_____. Definiciones en transición. In: **Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001b.

_____. El malestar en los estudios culturales. **Fractal**, Revista Trimestral [on line], México, ano 2, v. 2, n. 6, p. 45-60, júlio - setembro, 1997b. Disponível em: <<http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, García (Et. al). **Políticas culturales en América Latina**. México, Barcelona, Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

CARMELO, Bruno. Qual é o filme mais longo de todos os tempos? E o maior fracasso? Veja 15 curiosidades do mundo do cinema. Site **Adoro Cinema**. Matéria publicada em 28 jul. 2015. p. 6. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-114858/?page=6>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

CASTELLS, M. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

CHALUPE da Silva, Hadija. **O filme nas telas**. A distribuição do cinema nacional. Coleção Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira (v. 5). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

_____. **Os filmes realizados em coprodução: Limites e expansões dos acordos transnacionais**. 2014. 309 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

CINENACIONAL. Películas. Cinenacional. La base de datos más completa sobre cine argentino: 9.325 fichas técnicas, 46.822 filmografías y 20.924 fotos. Disponível em: <<http://www.cinenacional.com/peliculas>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

CRESPI, Franco. **Manual de Sociologia da cultura**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

CUELLAR, Javier Perez. **Nossa diversidade criadora**: relatório da comissão mundial de cultura e desenvolvimento. Campinas: Papirus, 1997.

CUNHA, Raquel Cantarelli Vieira da. **Os conceitos de cultura e comunicação em Raymond Williams**. 2010. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

DAGNINO, Evelina. Diversidade cultural, cidadania e construção democrática. In: MIGUEZ, P.; BARROS, J. M.; KAUARK, G. (Orgs.). **Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural**. Coleção Cult. Salvador: Edufba, 2014.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Comunicação e Cultura. Uma introdução aos Estudos Culturais. Revista **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 9, dez. 1998, semestral. p. 87-97.

ESCRIBANO, Gloria. Las coproducciones estan fusionando culturas, historias y modos de ser. In: **Raíces**, n. 15, 2006, p. 13-15

FERREIRA, Carolin Overhoff. Brothers or Strangers: The Construction of Identity Discourses in Contemporary Luso-Brazilian Co-productions with Portuguese Migrating Characters. In: FAGUNDES, Francisco Cota et al. (Org.). **Narrating the Portuguese Diaspora**. 1 ed. Nova York: Peter Lang, v. 194, 2011.

_____. **Tudo bem**: a negociação das identidades nacionais e transnacionais nas coproduções luso-brasileiras (1995 – 2007). Agosto 2008 – Julho 2010. Relatório de pesquisa (Pós-doutorado sênior) - Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FRANCO, Maria Ciavatta. Quando nós somos o outro: Questões teórico-metodológicas sobre os estudos comparados. **Revista Educação & Sociedade**, ano XXI, n. 72, ago., 2000.

GARNHAM, Nicholas. Political economy and cultural studies. In: DURING, S.(Org.). **The Cultural Studies Reader**, London: Routledge, 1999, 2ª edição.

GERALDES, Elen; SOUSA, Janara. O Método comparativo na pesquisa de Políticas de Comunicação. In: **XIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife: Intercom, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2782-1.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2013

GETINO, Octávio. **Las industrias culturales en la Argentina**: dimensión económica y políticas públicas. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

_____. **Cine argentino**. Entre lo posible y lo deseable. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2005.

_____. **Cine Latinoamericano**: Producción y mercados en la primeira década del siglo XXI. Primeira edição. Buenos Aires: DAC Editorial, 2012.

GONZALEZ, Rodrigo Stumpf. O Método Comparativo e a Ciência Política. **Revista de Estudos e Pesquisa sobre as Américas**, v. 2, n. 1, jan-jun, 2007.

GONZÁLEZ, Roque. Cine latino-americano. Entre las pantallas de plata y las pantallas digitales. Producción y mercados em América del Sur y México. In: GETINO, Octávio (Org.). **Cine Latinoamericano: Producción y mercados en la primeira década del siglo XXI**. Primeira edição. Buenos Aires: DAC Editorial, 2012. p. 61-182.

_____. **Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)**. (Tese de Doutorado. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2015). Disponível em: <<http://www.convergenciamultimedial.com/landau/documentos/bibliografia-2016/gonzalez.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2017.

Gray, Ann; McGuigan, Jim. **Studying Culture: An Introductory Reader**. Front Cover. Hodder Arnold Publication, 1993.

GUBACK, Thomas. **La industria internacional del cin**, v. I, Madrid: Editorial Fundamentos, 1980. (1ª edição em 1969).

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Porto Alegre: Educação & Realidade, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Encoding and Decoding in Television Discourse**. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham, 1973. Disponível em: <<http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf>> Acesso em: 12 abr. 2016.

HARTLEY, John. **Comunicação, Estudos Culturais e Media**. Conceitos-chave. Guias essenciais. Quimera, 2004.

HERSCOVICI, Alain; BOLAÑO, César; MASTRINI, Guillermo. Economia política da comunicação e da cultura, uma apresentação. In: LOPES, M. I. V.; FRAU-MEIGS, D.; SANTOS, M. S. T. (Orgs.). **Comunicação e informação: identidades e fronteiras**. São Paulo/Recife: Intercom Edições Bagaço, 2000, p. 87-103.

HOGGART, Richard. **As Utilizações da Cultura**. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Tradução de Maria do Carmo Cary. Editorial Presença, Lisboa, 1957.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169- 214.

HOSKINS, Colin; MCFADYEN, Stuart; FINN, Adam. A Comparison of Domestic and International Joint Ventures in Television Program and Feature Film Production. **Canadian Journal of Communication**. v. 21, n.1, 1996. Disponível em: <<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/924/830>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

LIMA, Paulo André Moraes de. A Convenção da Unesco sobre diversidade cultural e a agenda internacional da cultura. In: MIGUEZ, P.; BARROS, J. M.; KAUARK, G.(Orgs.).

Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural. Coleção Cult. Salvador: Edufba, 2014.

LIMA, Venício. Stuart Hall e os estudos de mídia. **Carta Maior.** Publicação online em 19 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Coluna/Stuart-Hall-e-os-estudos-de-midia/30293>>. Acesso em: 08 mai. 2016.

MADEIRA, Cláudia. **O Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal.** 2007. Tese de doutorado - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2007.

_____. **Híbrido.** Do mito ao paradigma invasor? Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2010.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Site da **Fundacion Nuevo Cine Latinoamericano.** Disponível em: <<http://cinelatinoamericano.org>> Acesso em: 04 jul. 2016

MARTEL, Lucrecia. Lucrecia Martel troca drama intimista por produção épica em 'Zama'. In: Ilustrada. **Folha de S. Paulo.** 16 ago. 2015. Entrevista concedida a Guilherme Genestreti Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1668688-lucrecia-martel-troca-drama-intimista-por-producao-epica-em-zama.shtml>>. Acesso em: 05 mai 2017.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais.** São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MCFADYEN, Stuart; HOSKINS, Colin; FINN, Adam. Cultural Industries from an Economic/Business Research Perspective. **Canadian Journal of Communication.** v. 25, n. 1, 2000. Disponível em: <<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1146/1065>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000. 239 p.

MELEIRO, Alessandra. A coprodução internacional. In: **Cinema sem fronteiras.** 2010. Disponível em: <<http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional>>. Acesso em: 26 out. 2010.

MELEIRO, Alessandra. Brazilian Cinema: Finance and Co-productions. In: **Simpósio Transnational Film Financing in the Hispanic World,** 2009, Leeds. Disponível em: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/brasa.pdf>>. Acesso em: 07 mai. 2012.

_____. **O Novo Cinema Iraniano:** arte e intervenção social. 1ª ed., São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MERCOSUR/GMC/RES n° 49 (2003). **Reunión especializada de autoridades cinematográficas y Audiovisuales del mercosur.** Disponível em: <http://www.recam.org/_files/documents/gmc_creacionrecam.pdf> Acesso em: 08. ago. 2016.

MERCOSUR/GMC/RES. n° 27 (2006). **Certificado de Obras Cinematográficas Mercosur.** Disponível em: <http://www.recam.org/_files/documents/gmc_certificado_obra.pdf>. Acesso em: 08. Jan. 2017.

MERCOSUR/CMC/REC n° 03 (2013). **Día del patrimonio audiovisual do Mercosur**. Disponível em: http://www.recam.org/_files/documents/dia_del_patrimonio_audiovisual.pdf
Acesso em: 08. Jan. 2017.

MORELLI, Carlos. Hermanos sean mas unidos todavia. In: Revista **RAÍCES**, ano 1, n. 04, mai/jun. 2003.

MORELLI, Carlos. Creatividad argentina esta en um gran momento. In: Revista **RAÍCES**, n. 01, set. 2002, p. 18-19.

MORLINO Leonardo. Problemas y opciones en la comparación. In: SARTORI, G.; MORLINO, L. (Comp.) **La comparación en las ciencias sociales**. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 13 – 29.

MOSCO, Vincent. **La Economía Política de La Comunicación: una actualización diez años después**. Traducción de Maria Trinidad García Leiva. CIC – Cuadernos de Información y Comunicación, v. 11, 2006.

_____. **The Political Economy of Communication – rethinking and renewal**. London: Sage Publications, 1996.

_____. **The Political Economy of Communication**. Second Edition. London: Sage Publications, 2009.

MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC, Argos, 2010. p. 43-66.

NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC, Argos, 2010. p. 137-161.

NASCIMENTO, Paulo. Filme gaúcho retrata ambiente de isolamento na Patagônia argentina[28 ago 2014]. **ClickRBS**. Em entrevista a Daniel Feix. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/08/filme-gaucha-retrata-ambiente-de-isolamento-na-patagonia-argentina-4584596.html>>. Acesso em 06 jan 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS – ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Paris, 1948.

ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC, Argos, 2010. p. 67-89.

OTERO, José Maria. José Maria Otero: La creatividad argentina está en un gran momento. Argentina, 2002. **Raíces**, n. 1, p.18-19, setembro de 2002, entrevista concedida a Carlos Morelli.

PALACIO, Manuel. Elogio posmoderno de las coproducciones. Atas do **VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine**, Academia das Artes e Ciências

Cinematográficas de Espanha, Madri, pp. 221-235, 1999 (texto original). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em:
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/elogio-posmoderno-de-las-coproducciones--0/>>
Acesso em 18 abr. 2015.

PANEBIANCO, Angelo. Comparación y explicación. In: SARTORI, G.; MORLINO, L. (Comp.). **La comparación en las ciencias sociales**. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 81-104.

PEREIRA, Maria Antonieta. Narrativas do Cone Sul. In: SANTOS, L. A. B.; PEREIRA, M. A. (Org.). **Trocas Culturais na América Latina**, Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam//FALE/UFMG, 2000, p. 207-214. ISBN: 85-87480-15-9.

PODALSKY, Laura. Negotiating differences national cinemas and co-productions in pre-Revolutionary Cuba. In: **Velvet Light Trap** 34 (Fall), 1994, p. 59-70.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. **Revista de História**, 153 (2º), 2005, p. 11-33.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RANGEL, Manoel. Uma ponte entre as nações. In: SOLOT, Steve (coord.). **Incentivos fiscais para a produção e a Coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009.

RECAM. Alcances e Beneficiários. Disponível em:
<<http://www.recam.org/pma/pt/contenidos/alcances-e-beneficiarios>>. Acesso em: 08. Jan. 2017.

REY, Rafael. Las llamadas coproducciones em nuestro cine (mesa redonda). In: PADRÓN, A. P.[comp.]. **Huellas olvidadas del cine cubano**. Memorias del XV Taller Nacional de Crítica Cinematográfica. Colección Diálogo. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2010.

ROCHA, Flávia Pereira. Coprodução Cinematográfica e Política Audiovisual. O Caso Brasileiro e a Relação com a América Latina. **Revista Redes**. Cm, n. 6, p. 83-93, 2011.

_____. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2012. Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>

ROCHA, Flávia Pereira da; SILVA, Dácia Ibiapina da. **Cinema brasileiro e coprodução internacional**. Curitiba: Editora Appris, 2016.

ROVITO, Pablo. Pablo Rovito: Coproducciones: la llave del nuevo cine. Argentina, **Raíces**, nº 01, setembro de 2002, Incaa: Buenos Aires, p.12, entrevista concedida à revista Raíces, 2002.

RUBIM, Albano Albino Canelas.. Panorama das Políticas Culturais no Mundo. In: RUBIM, A. C.; ROCHA, R. (Org.). **Políticas culturais**. Salvador: edUFBA, 2012a.

_____. Políticas Culturais no Brasil: Passado e Presente. In: RUBIM, A. C.; ROCHA, R. (Org.). **Políticas culturais**. Salvador: edUFBA, 2012b.

_____. Políticas culturais e novos desafios In: **Revista Matrizes**, Ano 2, n. 2, primeiro semestre, 2009.

RUBIM, A. C.; ROCHA, R.. Apresentação. In: RUBIM, A. C.; ROCHA, R. (Org.). Políticas culturais. Salvador: edUFBA, 2012.

RUIZ, Enrique Sánchez. El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual ¿panamericana?; ¿fatalidad de mercado o alternativa política? In: BOLAÑO, C; MASTRINI, G; SIERRA, F. (Eds.). **Economía política, comunicación y conocimiento**. Una perspectiva latinoamericana, Buenos Aires: Ediciones La Crujía, 2005. p. 397-423.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOVENIA, Rodolfo. **Diccionario de Cine**. Términos artísticos y técnicos. Tercera edición. Havana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2006.

SARTORI, Giovanni. Comparación y método comparativo. In: SARTORI, G.; MORLINO, L.(Comp.) **La comparación en las ciencias sociales**. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 29 - 50.

SCHLESINGER, Philip. Intelectuales y políticas culturales. In: ALBORNOZ, L. A. (Comp.). **Poder, Medios, Cultura: una mirada crítica desde La economía política de la Comunicación**. Buenos Aires: Paidós, 2011.

SENNA, Orlando. Prefácio. In: MÁRQUEZ, G. G. Oficina de roteiro Gabriel García Márquez. **Como contar um conto**. Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños. 1997, 3ª edição. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial.

SIMIS, Anita. Economia política do cinema: a exibição cinematográfica na Argentina, Brasil e México. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema e Economia Política**. Vol. II. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

STEINKAMP, Anna. “É tudo sobre cooperação”: mosaico da política externa alemã para a diversidade cultural. In: MIGUEZ, P.; BARROS, J. M.; KAUARK, G. (Orgs). **Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural**. Salvador: EDUFBA, 2014. (Coleção CULT)

THOMPSON, Edward Palmer. A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

TURÉGANO, Teresa Hoefert de. **The international politics of cinematic coproduction: Spanish Policy in Latin America**. Film & History, Center for the Study of Film and History: Oshkosh, EUA, 2004. Disponível em:

<<http://www.thefreelibrary.com/The+international+politics+of+cinematic+coproduction%3A+Spanish+Policy...-a0156448886>>. Acesso em: 18 nov. 2013

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais**. Paris, Unesco, Paris, 2005. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2016

_____. **Declaración de México sobre las Políticas Culturales**. Aprovada pela Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México, 6 ago. 1982. Disponível em:

<http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016

_____. **Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural**. Unesco, 2002. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016

_____. Re|pensar as políticas culturais: 10 anos de promoção da diversidade das expressões culturais para o desenvolvimento. **Resumo**. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - UNESCO, Paris, 2015a. Disponível em:

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002430/243029por.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

_____. Re|Shaping Cultural Policies. A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development. **Relatório completo**. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - UNESCO, Paris, 2015b. Disponível em

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002428/242866e.pdf>>. Acesso em 17 dez. 2016.

VARELLA, Felipe (org./trad). Nasrudin - 99 contos. São Paulo: Editora COMSUT, 2009.

VILLAZANA, Libia. **Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America**: Programa Ibermedia in Study. Saarbrücken: VDM Dr. Müller, 2009.

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

_____. Revisiting the political economy of film. In: Yannis Tzioumakis and Claire Molloy (Org.). **The Routledge Companion to Cinema and Politics**. London and New York, Routledge, 2016, primeira publicação. p. 62 a 73.

_____. The Political Economy of Film. In: MILLER, T; STAM, R.(edit.). **A Companion to Film Theory**. Malden (EUA): Blackwell Publishing Ltd, 1ª edição em 1999, reimpressão 2004.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é de todos (Culture is Ordinary). 1958. Tradução Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras - USP. Disponível em: <http://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf> Acesso em: 12 jul. 2016.

WONG, Jacob. El rompecabezas chino. **Revista Correio da UNESCO**, outubro de 2000, pág. 33. Ano LIII. Paris, UNESCO, 2000. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001207/120752s.pdf>.> Acesso em: 11 Dez. 2015.

YÚDICE, George. Revista Observatório Itaú Cultural. **Políticas Culturais Para a Diversidade**: Lacunas Inquietantes, n. 20 (jan./jun. 2016). São Paulo, Itaú Cultural.

ZALLO, Ramón. Retos actuales de la economía crítica de la comunicación y la cultura. In: ALBORNOZ, L. A. (Comp.). **Poder, Medios, Cultura**: uma mirada crítica desde La economía política de la comunicación. Buenos Aires: Paidós, 2011. (p. 17-60)

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho. Direção: Caco Souza. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Fabrício Boliveira, Daniela Escobar e outros. Roteiro: Julio Ludemir, Júlio Ludemir, Victor Navas e William da Silva Lima. Brasil: Destiny International Comunicações; Argentina: Leda Films S.A, 2010. 1. DVD (98 min.), son., color., 35 mm.

A Festa da Menina Morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Juliano Cazarré, Jackson Antunes, Cássia Kiss e Dira Paes. Roteiro: Matheus Nachtergaele / Hilton Lacerda. Brasil: Bananeira Filmes; Portugal: Fado Filmes; Argentina: Lagarto Cine, 2009. 1. DVD (115 min.), son., color., 35 mm.

A Memória que me Contam. Direção: Lúcia Murat. Intérpretes: Daniel de Oliveira, Juliano Cazarré, Jackson Antunes, Cássia Kiss e Dira Paes. Roteiro: Tatiana Salem Levy, Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo; Chile: Ceneca Producciones; Argentina: Cepa Audiovisual, 2013. 1. DVD (95min.), son., color., 35 mm.

A Oeste do Fim do Mundo. Direção: Paulo Nascimento. Intérpretes: César Troncoso, Nelson Diniz, Fernanda Moro. Roteiro: Paulo Nascimento. Brasil: Panda Filmes e Accorde Filmes; Argentina: Bufo Films, 2013. 1. DVD (100 min.), son., color., 35 mm.

A Sorte em Suas Mãos. Direção: Daniel Burman. Intérpretes: Norma Aleandro, Valeria Bertuccelli, Jorge Drexler. Roteiro: Daniel Burman e Sergio Dubcovsky. Brasil: Gullane Entretenimento; Argentina: BD Cine SRL, 2013. 1. DVD (110 min.), son., color., 35 mm.

Call Girl. Direção: António Pedro Vasconcelos. Produção: Tino Navarro. Intérpretes: Soraia Chaves, Ivo Canelas, Nicolau Breyner e outros. Roteiro: Tiago Santos. Brasil: Lagoa Cultural & Esportiva; Portugal: MGN Filmes e Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), 2007. 1. DVD (145 min.), son., color., 35 mm.

Dançando no Escuro (Danser i Mørket). Direção: Lars von Trier. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, Peter Stormare e outros. Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca: Zentropa Entertainments e Danish Film Institute; França: France 3 Cinéma, Arte France cinema e Liberator Productions; Finlândia: Blind Spot Pictures; Suécia: Film i Väst; Estados Unidos: Good Machine; Islândia: Icelandic Film Fund; 1. DVD (140 min.), son., color..

Diário de um Novo Mundo. Direção: Paulo Nascimento. Intérpretes: Edson Celulari, Daniela Escobar, Rogério Samora e outros. Roteiro: Pedro Zimmermann. Autor da obra: Luiz Antônio de Assis Brasil. Brasil: Luiz Alberto Rodrigues ME, Acorde Comunicação e Panda Filmes. Portugal: Costa do Castelo Filmes; Argentina: Clips Producciones, 2005. 1. DVD (94 min.), son., color., 35 mm.

Estamos Juntos. Direção: Toni Venturi. Intérpretes: Leandra Leal, Cauã Reymond, Lee Taylor e outros. Roteiro: Hilton Lacerda, Bruno Della Latta e Toni Venturi. Brasil: Olhar Imaginário; Argentina: Americine SRL, 2011. 1. DVD (95min.), son., color., 35 mm.

Habi, A Estrangeira (Habi, la extranjera). Direção: Maria Florencia Alvarez. Intérpretes: Martina Juncadella, Martin Slipak, Lucía Alfonsín e outros. Roteiro: María Florencia Álvarez. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas; Argentina: K&S Films e Lita Stantic, 2013. 1. DVD (92 min.), son., color., 35 mm.

Histórias Que Só Existem Quando Lembradas. Direção: Julia Murat. Intérpretes: Lisa Fávero, Sonia Guedes, Ricardo Merkin e outros. Roteiro: Maria Clara Escobar, Júlia Murat e Felipe Sholl. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo; Argentina: Cepa Audiovisual; França: MPM Film, 2012. 1. DVD (98min.), son., color., 35 mm.

Infância Clandestina. Direção: Benjamin Ávila. Intérpretes: Natalia Oreiro, Ernesto Alterio, César Troncoso e outros. Roteiro: Benjamín Ávila e Marcelo Müller. Brasil: Filmes Mais; Argentina: Habitación 1520 Producciones e Historias Cinematográficas; Espanha: Porta Gaset S.L., 2012. 1. DVD (112min.), son., color., 35 mm.

Juan e a bailarina (La sublevación). Direção: Raphael Gayer Aguinaga. Intérpretes: Hugo Alvarez, Lidia Catalano, León Dogodny e outros. Roteiro: Raphael Aguinaga. Brasil: Parceria Produções e Projetos Jornalísticos; Argentina: Zarlek Producciones, 2013. 1. DVD (95 min.), son., color., 35 mm.

La vieja de atrás. Direção: Pablo José Meza. Intérpretes: Adriana Aizemberg, Martín Piroyansky, Brenda Gandini e outros. Roteiro: Pablo José Meza. Argentina/Brasil. 2010. 1. DVD (115 min.), son., color., 35 mm.

Olhos Azuis. Direção: José Joffily. Intérpretes: David Rasche, Cristina Lago, Erica Gimpel e outros. Roteiro: Melanie Dimantas e Paulo Halm. Brasil: Coevos Filmes; Argentina: Americine SRL, 2010. 1. DVD (111 min.), son., color., 35 mm.

Violeta Foi Para o Céu (Violeta se fue a los cielos). Direção: Andrés Wood. Intérpretes: Francisca Gavilán, Thomas Durand, Christian Quevedo e outros. Roteiro: Eliseo Altunaga, Rodrigo Bazaes, Guillermo Calderón e Andrés Wood; Brasil: Bossa Nova Films Criações e Produções; Chile: Andres Wood Producciones; Argentina: Maiz Producciones;. 2012. 1. DVD (min.), son., color., 35 mm.

REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS

BATLEE, Nicolas. Nicolas Batlee: entrevista [Por skype, jun. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

BECEIRO, Sagrario. Sagrario Beceiro: entrevista [Madri, mai. 2015]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

CASTRO, Erik de. Erik de Castro: entrevista [Brasília, jul. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>.

FAU, Hugo Castro. Hugo Castro Fau: entrevista [Buenos Aires, jun. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

FREIXA, Ricardo. Ricardo Freixa: entrevista [Brasília, jun. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

GOLDMAN, Henrique. Henrique Goldman: entrevista [Via e-mail, ago. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>.

MARAMBIO, Diego. Diego Marambio: entrevista [Buenos Aires, jun. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

MAZURE, Liliana. Liliana Mazure: entrevista [Brasília, set. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

NAVARRO, Tino. **Tino Navarro**: entrevista [por Skype, ago. 2015]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

PALACIO, José Manuel. José Manuel Palacio: entrevista [Madri, mai. 2015]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

RODRIGUES, Beto. Beto Rodrigues: entrevista [Brasília, set. 2014]. Entrevistadora: Flávia Rocha.

ZAMBRANO, Luiz. Luiz Zambrano: entrevista [Brasília, set. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em:
<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TRABALHOS E/OU PUBLICAÇÕES DECORRENTES DA PESQUISA

1. Produção Bibliográfica

1.1 Livro Publicado

ROCHA, F. P.; SILVA, D. I. **Cinema brasileiro e coprodução internacional**. Livro. Editora Appris. 2016.

O livro *Cinema Brasileiro e Coprodução cinematográfica internacional*, realizado em coautoria com a Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva (UnB) - editado pela editora Appris, prefaciado pela Prof.^a Dr.^a Alessandra Meleiro, do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) - foi publicado em setembro de 2016. O lançamento ocorreu em São Paulo, durante o *Seminário Internacional Soft Power, Cinema and BRICS* realizado conjuntamente com a University of Leeds (UK), University of London (SOAS), Arts and Humanities Research Council (UK), SPCine e British Council (SP), evento que ocorreu nos dias 27 e 28 de outubro de 2016. O seminário também integrou a Programação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O livro também foi lançado nos seguintes eventos: no XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no dia 17 de novembro de 2016, em Salvador-BA; e na 4ª Semana Audiovisual da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), no dia 16 de dezembro de 2016, em Teresina-Pi.

O livro está organizado em quatro capítulos. O primeiro é reservado às questões preliminares sobre o paradigma no qual a pesquisa está inserida: a ênfase nas contribuições da Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) para este tipo de investigação. Discute-se o conceito de coprodução cinematográfica internacional, bem como a coprodução cinematográfica no contexto da globalização. Em seguida, são apresentadas algumas das principais pesquisas sobre o tema realizadas por estudiosos do Brasil e de outros países e, finalmente, a metodologia utilizada no levantamento dos dados e na análise dos resultados. No segundo capítulo é abordado o ambiente normativo, o papel do Estado, o papel dos atores

governamentais e os mecanismos públicos brasileiros de apoio à coprodução cinematográfica. No terceiro capítulo, analisa-se a prática da coprodução cinematográfica no Brasil, tendo como objeto de análise quatro filmes: *Do começo ao fim* (2009), *Call girl* (2007), *Federal* (2010) e *O céu de Suely* (2006). Em seguida, discutimos algumas contradições identificadas tanto no modelo de coprodução quanto na política audiovisual brasileira. Por fim, são apresentadas as principais considerações após dois anos de trabalho, ao longo dos quais foram realizadas entrevistas, levantamentos, análise de dados gerais sobre coproduções brasileiras, além de análise dos processos e dos resultados dos quatro filmes brasileiros mencionados. Articulados com o referencial teórico da EPCC, os capítulos dialogam com estudos acadêmicos realizados por pesquisadores brasileiros e de outros países sobre o tema da coprodução internacional.

1.2 Artigo publicado em revista internacional

ALVES, T.; ROCHA, F.; SILVA, D. I.; PORTELA, P. O serviço público de comunicação ao serviço da cultura: coproduções musicais e cinematográficas na rádio e televisão públicas em Portugal e no Brasil. **Revista Comunicação & Sociedade**. Publicado em dezembro de 2016, o número especial da revista é dedicado ao tema do projeto de investigação *Políticas de comunicação, radiodifusão pública e cidadania subsídios para o desenvolvimento sociocultural em Portugal e no Brasil*.

Resumo

Neste artigo, realizado por dois pesquisadores portugueses e duas pesquisadoras brasileiras, analisamos o serviço público de rádio e televisão em Portugal e no Brasil, bem como a relação cultural entre os dois países através da música e do cinema. Considerando uma das teses sobre a origem do fado - de que a sua origem remonta a influências africanas e brasileiras, originalmente como um tipo de dança negra do Brasil do final do século XVIII - parece ser viável a hipótese de que o fado contemporâneo é, ele próprio, um produto da miscigenação dos povos lusófonos. Na indústria musical cultural contemporânea são várias as motivações que desencadeiam a reunião criativa de artistas musicais oriundos dos dois países. No campo cinematográfico, algumas das principais razões são os incentivos intergovernamentais através de editais de fomento direto para coproduções luso-brasileiras desde 2005. Com esta pesquisa, concluímos que muito há a fazer para que as relações de interculturalidade existentes possam se expandir e tornar mais eficazes. Não só porque há

espaço para um maior número de colaborações, naturalmente centradas em torno da língua comum, mas também porque há ainda uma preocupação, nas instituições que prestam serviço público de âmbito cultural, para que essas relações possam ser aprofundadas.

1.3 Artigos publicados em revistas nacionais

ROCHA, F. P. Panorama das coproduções cinematográficas no Brasil (2005-2014): diálogos e desafios In: **Revista Eptic** (Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura), dossiê temático Cinema: suas Políticas e sua Economia. v. 17, n.º 3. 2015. Edição de setembro a dezembro de 2015. ISSN 1518-2487. Disponível em <<http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/4307>>

Resumo

Este artigo objetiva apresentar um panorama das coproduções cinematográficas no Brasil de 2005 a 2014, verificando como políticas públicas de apoio às coproduções têm contribuído para o desenvolvimento da atividade cinematográfica tanto no Brasil quanto na Iberoamérica. O artigo tem como referencial teórico a Economia Política da Comunicação, e como recursos metodológicos: a análise documental de dados empíricos e de entrevistas com cineastas e gestores das políticas cinematográficas do Brasil, Argentina e Espanha. Como contribuição traz uma reflexão sobre os desafios das políticas de apoio às coproduções diante da concentração de poder exercida pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

ROCHA, F. P. Coprodução Cinematográfica e Política Audiovisual. O Caso Brasileiro e a Relação com a América Latina. **Revista Redes**. Cm, n.º 06, p. 83-93, 2011.

Resumo

A criação de filmes em regime de coprodução internacional tem sido uma ferramenta defendida pela política audiovisual brasileira. O presente artigo mostra o cenário da coprodução no Brasil e a relação com a Latinoamérica apontando dados e acordos. Questiona até que ponto a ideia de promover o desenvolvimento cultural é manifestada na prática, problematiza a desigualdade de produção, discute sobre o fazer para o mercado e o fazer para fomentar a diversidade cultural. Finalmente, propõe uma reflexão sobre a questão da (des)contextualização cultural nos roteiros dos filmes feitos em coprodução.

1.4 Capítulo de livro (e-book)

ROCHA, F. P. A relação entre Portugal e Brasil na coprodução cinematográfica: Políticas, experiências e desafios. Capítulo de livro **A Europa no Mundo e o Mundo na Europa: crise e identidade**. Universidade do Minho, Braga-Portugal. Ebook (em edição).

Resumo

Desde 2008, no Brasil, percebe-se um aumento no estímulo às coproduções cinematográficas internacionais. Daquele ano até 2014, Portugal tem sido o principal parceiro do Brasil em coproduções de longas-metragens e o único país lusófono com o qual o Brasil mantém uma relação consolidada no âmbito da política de fomento direto. Foram registrados 25 filmes compartilhados entre os dois países, representando 30% das coproduções brasileiras independentes amparadas por mecanismos públicos bilaterais de apoio direto e indireto, naquele período. Entre os continentes, a Europa também está em primeiro lugar nesse *ranking*. Tendo como sustentação teórico-metodológica a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) e os Estudos Culturais, além de entrevistas com cineastas e gestores das políticas de cinema, bem como o levantamento e a análise de dados, este artigo apresenta subsídios para refletir sobre como vem sendo construída a relação entre Portugal e Brasil no âmbito das coproduções cinematográficas.

1.5. Trabalhos completos publicados em anais de congressos

ROCHA, F. P. **Coprodução cinematográfica no Brasil e na Argentina (2005-2014): incentivos públicos e experiências**. In: VIII Encontro Internacional de Investigadores e Estudiosos da Informação e da Comunicação (ICOM 2015) e IX Congresso Internacional da União Latina da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC 2015), eventos conjuntos que ocorreram de 7 a 11 de dezembro de 2015, no Palácio de Convenções de Havana, Cuba. CD Room.

ROCHA, F. P. **Coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina (2005-2014): um estudo comparado**. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, promovido pela Intercom, nos dias 2 a 6 de setembro de 2015, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1517-2.pdf>

SILVA, D. I.; ROCHA, F. P.. **A coprodução cinematográfica internacional entre Brasil e Portugal**. O idioma é um facilitador?. In: 4ª Conferência ICA de Comunicação na América Latina, 2014, Brasília. Anais da 4ª Conferência ICA de Comunicação na América Latina, 2014. v. 1. p. 733-742.

ROCHA, F. P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira**. O caso *Do Começo ao Fim*. Artigo publicado nos anais do XII Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores da Comunicação, Alaic, 2014, Lima, Peru.

2. Apresentação de trabalhos, participações em mesas-redondas e palestras

ROCHA, F. P.; SILVA, D. I. **VI Encontro Nacional da Ulepicc-Brasil**. Painel Políticas Públicas Audiovisuais. Palestra “Centralidade da economia na política audiovisual brasileira pós-impeachment: reordenamento da pauta da cultura na nova gestão da secretaria do audiovisual”. Centro Universitário IESB, Asa Norte, Brasília, dia 10 de novembro de 2016.

ROCHA, F. P. **Seminário “O futuro da comunicação pública”**. Palestra na mesa “Culturas e comunicação pública”, evento realizado no Espaço Cultural da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), em Brasília, Brasil, no dia 15 de março de 2016, por termo de cooperação entre a Universidade de Brasília e Universidade do Minho (Portugal), aprovado e apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Brasil) e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT, Portugal).

ROCHA, F. P. **Seminário inTHErCine "Intercâmbio Cultural no Cinema - Coprodução Cinematográfica Internacional e Produção Piauiense**. Palestra “Panorama da coprodução cinematográfica no Brasil e os mecanismos de incentivo”. Sala Torquato Neto, Clube dos Diários, Teresina-Pi, dia 02 de fevereiro de 2016.

ROCHA, F. P. Coprodução cinematográfica no Brasil e na Argentina (2005-2014): incentivos públicos e experiências, artigo apresentado no **VIII Encontro Internacional de Investigadores e Estudiosos da Informação e da Comunicação (ICOM 2015)** e ao **IX Congresso Internacional da União Latina da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC 2015)**, eventos conjuntos que ocorreram de 7 a 11

de dezembro de 2015, no Palácio de Convenções de Havana, Cuba. Artigo apresentado. Site do evento: <<http://www.icomcuba.com/>>

ROCHA, F. P. Coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina (2005-2014): um estudo comparado. In: **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, promovido pela Intercom, nos dias 2 a 6 de setembro de 2015, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ROCHA, F. P. A relação entre Brasil e Portugal no âmbito das coproduções cinematográficas. In: **Conferência A Europa no Mundo e o Mundo na Europa: crise e identidade**, 18 e 19 de junho de 2015, na Universidade do Minho, Braga, Portugal.

ROCHA, F. P. A relação entre Brasil e Portugal na produção audiovisual. In: **Seminário Políticas de comunicação, radiodifusão pública e cidadania: subsídios para o desenvolvimento sociocultural em Portugal e no Brasil**, realizado em 27 de agosto de 2014, no Auditório Pompeu de Sousa, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil. O evento foi resultado de projeto de pesquisa e cooperação entre a Universidade de Brasília (UnB) e a Universidade do Minho (UM) aprovado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes, Brasil) e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT, Portugal).

ROCHA, F. P. Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira: o caso *Federal*. In: **Congresso Internacional VIII ULEPICC Comunicação, Políticas e Indústria: Processos de digitalização e crises, seus impactos nas políticas e na regulação**, de 10 a 12 de julho de 2013, na Universidade Nacional de Quilmes, Buenos Aires, Argentina.

ROCHA, F. P. Apresentação de três painéis no **Seminário Cinema no Brasil: possibilidades através das coproduções internacionais**, em 22 de novembro de 2013, no Centro Cultural de Ceilândia. Brasília-DF.

3. Participação em Seminários e outros eventos durante o doutorado-sanduíche

3.1 V Colóquio Internacional de Doutorandos/as do Centro de Estudos Sociais, Poderes Emergentes, Continuidades e Transformações, organizado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e que ocorreu nos dias 20 e 21 de março de 2015, na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, em Portugal.

3.2 3ª edição do Festival de História (fHist), na cidade de Braga, em Portugal, entre 20 e 23 de maio de 2015. Evento contou com conferências, mesas de debates e oficinas, reunindo historiadores, escritores e jornalistas renomados do Brasil, Inglaterra, Itália e Portugal.

3.3 Conferência A Europa no Mundo e o Mundo na Europa: crise e identidade, na Universidade do Minho (Braga), nos dias 18 e 19 de junho de 2015.

3.4 Abertura da Conferência Internacional de Cinema de Avanca, evento que ocorreu de 22 a 26 de julho de 2015, na cidade de Avanca, Distrito de Aveiro, em Portugal.

3.5 Seminário Permanente em Estudos Culturais, do Programa Doutoral em Estudos Culturais (PDEC), realizado no Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Manuel Baptista.

3.6 Seminários de Doutoramento em Ciências da Comunicação, iniciativa organizada pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS/Departamento de Ciências da Comunicação/Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho), em Braga, Portugal, que ocorreram entre 20 de março e 5 de junho de 2015. Sob o tema geral *Conceber e operacionalizar um projeto de pesquisa*, e os seguintes temas específicos: *Abrir e instruir o olhar*, da responsabilidade do Professor Paulo Serra, do LABCOM da Universidade da Beira Interior (UBI) (no dia 20 de março); *Traçar um problema*, pelo Professor Licínio Lima, do Instituto de Educação, UMinho (no dia 10 de abril); *O lugar da teoria*, pela Professora Filipa Subtil, da Escola Superior de Comunicação Social (no dia 8 de maio); e *Entre as metodologias e as técnicas*, da responsabilidade conjunta dos professores Albertino Gonçalves e Emília Araújo, ambos investigadores do CECS e docentes na UMinho (no dia 5 de junho). As sessões foram abertas a todos os doutorandos interessados e decorreram entre às 10h e às 12h, na sala de atos do Instituto de Ciências Sociais (UMinho).

3.7 Seminário de Educação para os Media, no dia 20 de fevereiro de 2015, na Sala de Reuniões do ICS-UMinho, onde foi debatido sobre Políticas públicas de literacia mediática, sessão dedicada a elaborar/discutir um documento de linhas de orientação e enquadramento de políticas públicas no âmbito da literacia para os media. Entre os pontos discutidos:

pertinência, oportunidade e objetivos de um referencial de políticas de Literacia para os media.

3.8 Visita à Escola da Ponte, localizada na Vila dos Aves, Santo Tirso, distrito de Porto, em Portugal, com equipe de doutorandos brasileiros em período sanduíche na Pós-graduação do Instituto de Educação da Universidade do Minho, no dia 19 de fevereiro de 2015.

4. Eventos realizados sobre coprodução em decorrência da pesquisa

4.1 Seminário “inTHErCine - Intercâmbio Cultural no Cinema. Coprodução Cinematográfica Internacional e Produção Piauiense”

Realizei o Seminário “inTHErCine - Intercâmbio Cultural no Cinema. Coprodução Cinematográfica Internacional e Produção Piauiense”, no Teatro Torquato Neto, antiga sala Torquato Neto, no Clube dos Diários, em Teresina-Pi, no dia 02 de fevereiro de 2016. A entrada foi gratuita. Cerca de 70 produtores audiovisuais, documentaristas, cineastas, professores, estudantes de ensino superior e médio participaram do seminário.

O seminário contou com quatro palestras e debates no Teatro Torquato Neto e uma exposição de cartazes, fotografias, dvd's e filmes na Galeria de Artes do Clube dos Diários, esta última organizada pela Associação de Documentaristas - secção Piauí (ABD-PI). Os cartazes de filmes e fotografias narravam a história de algumas produções da ABD-PI e parcerias desde 2006, quando foi criada. Foram exibidas imagens das produções próprias bem como as suas participações com colaborações em diversas obras filmadas no Piauí. Em exposição também estavam maletas cheias de filmes produzidos no Piauí, onde os visitantes podiam escolher e assisti-los no telão exposto na Galeria de Artes.

Foram exibidos ainda dois documentários de ex-alunas da Universidade Estadual do Piauí (Uespi): 1) *Olhos da imaginação*, de autoria de Juliana Arêa Leão, resultado de uma pesquisa acadêmica de graduação do Curso de Jornalismo da Uespi, realizada em 2014; e 2) *Adoção Tardia: Um ato de amor!*, de Ruth Carioca e Silmara Lopes. Este documentário, de 2014, busca compreender os caminhos que levam a adoção de crianças maiores de dois anos de idade na cidade de Teresina/Piauí.

O evento foi uma contrapartida social oferecida por mim, após ter recebido apoio do Edital de Intercâmbio 2015.1, do Ministério da Cultura (MinC) e Fundo Nacional da Cultura

(FNC), para participar do IX Congresso Internacional da União Latina da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (ULEPICC 2015). Este evento ocorreu de 7 a 11 de dezembro de 2015, em Havana, Cuba, onde apresentei artigo sobre o tema da minha pesquisa de Doutorado.

4.2 Seminário “Cinema no Brasil: possibilidades através das coproduções internacionais”

Como contrapartida do apoio recebido do Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura 1/2013, realizei o Seminário “Cinema no Brasil: possibilidades através das coproduções internacionais”, aberto ao público, com inscrição gratuita, no dia 22 de novembro de 2013, no Centro Cultural de Ceilândia, em Brasília-DF.

O seminário contou com as participações da professora Dácia Ibiapina, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, e de Adirley Queiroz, cineasta e membro do Coletivo de Cinema da Ceilândia – Ceicine. No evento, proporcionamos uma reflexão sobre as negociações, os mecanismos de apoio governamental e os principais desafios enfrentados no âmbito da coprodução cinematográfica. No evento, problematizei o incentivo às coproduções como estratégia para ampliar a participação da cinematografia brasileira no mercado internacional, para aumentar as possibilidades de financiamento através dos fundos específicos provenientes do exterior como também para abrir espaço para a utilização de benefícios disponibilizados pelos países parceiros. Durante a minha palestra, apresentei os resultados da minha pesquisa sobre a coprodução brasileiro-franco-alemão-portuguesa *O Céu de Suely*, do diretor Karim Aïnouz; a coprodução brasileiro-colombiana *Federal*, filme do diretor brasileiro Erik de Castro, e a coprodução brasileiro-argentino-espanhola *Do começo ao fim*, do diretor Aluizio Abranches.

O auxílio financeiro do Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura 1/2013 possibilitou a minha viagem a Buenos Aires - Argentina, a fim de apresentar artigo acadêmico no VIII Congresso Internacional da União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura (Ulepicc), em julho de 2013.

APÊNDICE B - Entrevista com Beto Rodrigues

Beto Rodrigues (cineasta na Produtora Panda Filmes)

Local: Kubitschek Plaza Hotel. Brasília-DF.

Data: 04 de setembro de 2014

Duração: 41 min

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Eu lembro que você ia fazer uma consultoria para a Recam¹⁵⁴, ia aplicar uns questionários com os produtores brasileiros. Qual foi o resultado dessa pesquisa?

Sim, eu fiz, mas a produtividade foi muito pequena, a disposição das pessoas em colaborar foi reduzida. Mas fui para a reunião em Montevidéu, no início de 2012, levei o que eu tinha colhido, foi uma reunião bastante produtiva: foi montado um relatório pela Recam, mas não dá pra dizer que no caso do Brasil tenha sido um diagnóstico muito preciso. A Recam contratou algumas pessoas em cada país para montar uma consultoria, mas acho que isso já são águas passadas, porque já mudou muito a composição do mercado.

2. Ontem¹⁵⁵ você falou sobre a questão do processo de reconhecimento. Quanto tempo tem levado esse processo de reconhecimento pela ANCINE?

Essa é uma resposta impossível de lhe dar, isso vai variar, mas não dura menos de três meses. Uma coisa que não deveria durar mais de 30 dias, não dura menos de três meses, e pode durar bem mais do que isso. E não é só pelo fato de que às vezes as produtoras não mandam a documentação completa, mas do tempo que isso fica

¹⁵⁴ RECAM – Reunião Especializada das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul.

¹⁵⁵ Durante o Seminário “Coprodução Brasil-Argentina: experiências e possibilidades”, no 3º BIFF – Brasília International Film Festival.

parado para análise dentro da estrutura da ANCINE. É uma lentidão no exame dos documentos. Agora, por exemplo: a gente teve um indeferimento de uma coprodução depois deles já terem nos enviado uma diligência, da gente ter cumprido a diligência. Depois disso eles se dão conta de que talvez o projeto não possa ser aprovado porque a solicitação entrou depois de ter começado a filmar. É incrível o processo. Eles nos mobilizaram para cumprir uma diligência, ficamos vários dias, e só depois dizem que a gente não poderia porque enviamos após a data do início da filmagem. Essa deveria ter sido a primeira coisa a ter sido examinada. Há uma bateção de cabeça! Tem um projeto que estamos com a Argentina, o Necronômico, já estamos com ele há um ano e pouco tramitando pelo reconhecimento provisório: um absurdo!

3. Com relação à política de difusão nacional e à exibição das produções internacionais, entrevistei uma pessoa que colocou que um incentivo para os coprodutores internacionais seria a criação de uma política específica para garantir a exibição dos filmes em coprodução, por exemplo, entre Brasil e Argentina ou entre os países da América Latina; uma cota de tela que garantisse a exibição desses filmes na televisão...

Já existe cota de tela na televisão e nas salas de cinema. A partir do momento que ele tem o CPB, o Certificado de Produto Brasileiro, mesmo que a produtora brasileira seja minoritária, se o filme tem reconhecimento de nacionalidade, ele ingressa nas políticas de cotas de tela. Na

televisão, não há cota de tela pra filmes. Tem cota de tempo de exibição nas TVs pagas de conteúdo qualificado que não são de conteúdo brasileiro, é de meia hora por dia ou de 3h30 por semana. Mas as que são canais brasileiros são várias: Canal Brasil, TV Brasil, Cine Brasil, BoxBrazil. Nesses, o filme de coprodução também é considerado produto brasileiro. Seria uma estupidez pensar uma cota de tela para esse tipo de produto e não ter uma cota de tela para o produto brasileiro. Estaria se criando um contraponto falso. No momento que ele [o filme] é coproduzido e reconhecida a nacionalidade, ele passa a ser um produto brasileiro também, e se encaixa nos mesmos espaços que os filmes puramente brasileiros: isso que estou querendo dizer. Agora, criar uma política de fomento só para os filmes de coprodução... E os outros filmes que são produzidos no Brasil? Por que esses teriam privilégio? O que talvez essa pessoa que você entrevistou queira dizer é que talvez devesse se criar um fomento especial para estimular esses filmes, mas isso não tem lugar na legislação brasileira. Talvez essa pessoa esteja falando da Argentina, lá não existe nenhuma garantia, mas aqui no Brasil existe.

4. O entrevistado não se referia a fomento, mas à garantia de que os filmes nacionais fossem exibidos.

Mas ele está falando da Argentina, que isso deveria existir na TV argentina.

5. Não, no Brasil mesmo.

No Brasil, ele está bem protegido, porque a partir do momento que ele passa a ser um filme nacional está protegido como todos os outros filmes nacionais. Não está na Argentina, talvez devessem criar isso lá. Por exemplo, se eu tenho uma coprodução com a Argentina onde eu tenho 80% e a Argentina somente 20%, mesmo que o filme seja reconhecido como argentino,

isso não garante que será exibido nas salas argentinas, nem nas TVs argentinas. Atualmente, a gente está com o *A oeste do fim do mundo*, eu não sei se ele vai ser lançado na Argentina, quando vai ser lançado na Argentina, se ele vai para os canais de TV da Argentina. Lá não existe nenhuma garantia, mas aqui no Brasil existe.

6. No caso, o entrevistado estava falando em garantias de exibição nas TVs públicas e nos canais abertos...

Mas isso aí não tem garantia nem para os filmes brasileiros.

7. Mas é exatamente isso.

Mas é claro que não têm. As TVs abertas não têm cota de tela nenhuma.

8. Era isto que ele estava defendendo: se houvesse essa garantia de cota de tela na televisão para o filme brasileiro... E o filme feito em coprodução naturalmente seria brasileiro, era nesse sentido que ele estava falando.

Mas aí a gente está falando de outro assunto: que é fundamental ter cota de tela para o cinema brasileiro nos canais abertos. Ninguém toca nesse assunto. Dependendo do resultado da eleição, o assunto pode avançar ou ser sepultado.

9. O que tem favorecido para que historicamente a Argentina tenha realizado mais filmes em coprodução com a Espanha, com a França... De modo geral, a Argentina tem uma produção de cerca de 120 filmes anuais (de 2005 a 2013), já o Brasil...

(Interrompe) Você está com os números completamente errados...

10. São dados do Observatório do Audiovisual.

O Brasil produz mais de 150 filmes por ano, só no primeiro semestre deste ano tivemos 105 filmes brasileiros em cartaz. O Brasil produz mais filmes que a Argentina.

11. Nos dois últimos anos aumentou a produção no Brasil, mas esses números são uma média de 2005 a 2013. Esse número é a soma desses anos dividida por nove anos. A partir de 2012 a produção brasileira passou dos 100 filmes, mas nos anos anteriores a produção foi menor. Nessa média, a produção brasileira é de 77 filmes anuais.

Não estou entendendo a sua questão então.

12. Considerando esses dados, o que tem contribuído para que a Argentina tenha realizado mais coproduções com outros países do que o Brasil?

Porque o cinema argentino é mais interessante, tem mais tradição, tem mais premiação internacional. Os estrangeiros que querem investir numa coprodução com a América Latina olham primeiro para a Argentina e depois para o Brasil; às vezes olham para o México; ultimamente têm olhado para a Venezuela e para a Colômbia. O Brasil não é a carta principal e acho difícil que isso mude. Se for comparar o número de premiações que o cinema argentino tem e o número de premiações do cinema brasileiro em festivais internacionais, os filmes argentinos ganham de cinco a dez vezes mais do que o cinema brasileiro. Acho que isso explica. A Argentina está fazendo filmes mais competitivos no cenário internacional, além de falar espanhol. A Espanha até anos atrás era um dos principais investidores do cinema da América Latina. É natural que ela busque os países que falem o seu mesmo idioma porque ela coproduz com a Argentina, estreia na Espanha e não precisa de legenda, nem de dublagem. O que vai fazer

com o Brasil que fala português? Mas agora este cenário está mudando porque a Espanha já não é um parceiro tão interessante como foi, porque está sem dinheiro para fazer cinema.

13. Também falaram em outras questões: sobre ser mais barato produzir filmes na Argentina, ter mais gente qualificada trabalhando no setor...

Produzir na Argentina ficou mais barato que produzir no Brasil de uns anos pra cá. No auge da coprodução Espanha-Argentina (entre a segunda metade dos anos 90 e a primeira metade dos anos 2000, de 1995 a 2005) produzir na Argentina não era mais barato, aqui [Brasil] era praticamente o mesmo valor da Argentina. Era até mais barato realizar um filme no Brasil nesse período, não era por essa razão que os espanhóis iam pra lá, iam porque tinham mais cabeças criativas, com projetos de filmes mais interessantes que o Brasil podia propor; além de uma identidade cultural mais forte com a Argentina.

14. Outro ponto tocado é que na Argentina há uma flexibilidade maior nos acordos do que no Brasil. Isso se concretiza na prática?

Eu diria que o Instituto de cinema da Argentina é mais ágil, às vezes demora um ou dois meses para reconhecer uma coprodução; enquanto aqui demora essa quantidade de meses. Apesar deles se queixarem da burocracia, é uma burocracia menor que a do Brasil, os projetos tramitam mais rapidamente. Então, isso é um estímulo para que quando você comece a falar em coprodução as coisas sigam andando e não fiquem paradas.

15. O que você percebe entre semelhanças e diferenças nas políticas audiovisuais brasileiras e argentinas no

que diz respeito às coproduções internacionais?

Diferenças eu já citei: agilidade na tramitação dos processos, isso ajuda muito; os produtores argentinos têm mais experiência em coproduzir que os brasileiros, então eles têm mais presença no mercado internacional, nos festivais internacionais do que nós; o cinema argentino já criou há anos uma marca. Em todo começo de filme entra uma vinheta com um sonzinho de tango argentino. Já o Brasil não tem uma marca própria, tem a marca da ANCINE, mas não de mercado brasileiro como uma identificação de origem, como os vinhos e diversos outros produtos do mundo que têm uma certificação de origem. O Brasil não tem uma certificação de origem; uma marca existe, mas ela é puramente técnica. Agora, o cinema argentino criou uma marca que está acima das diferenças de gêneros, da qualidade dos filmes, da identidade dos diretores. Isso cria, para o produtor estrangeiro, muito mais atratividade quando ele busca uma parceria. O resto eu acho que eu já falei: eles têm uma tradição maior, tem uma criatividade maior. Claro, o cinema brasileiro começa agora a universalizar a sua linguagem, a encontrar temas interessantes para o mundo todo; mas a maturidade da sociedade argentina, que já era de classe média nos anos 40, acelerou esses processos, eles saíram com muitos anos na nossa frente. É assim que o Brasil começa agora a buscar emparelhar em parceria com a Argentina uma presença no mercado internacional.

16. O que tem prevalecido nas coproduções internacionais? Coprodução mais como negócio, como troca cultural...

As coproduções como negócio são minoria, em que um país investe na produção de outro país porque vê ali uma forma de ganhar dinheiro. O resultado

financeiro do cinema hoje, na esmagadora maioria dos filmes, tem uma perspectiva reduzida de lucros, então é muito difícil ter alguém que vai investir como se você tivesse aberto uma franquía do McDonald's: se abrir num dia, no outro sabe que já estará vendendo 300, 500, mil lanches, conforme o ponto que abriu. Cinema não! Cinema tem um retorno lento. Às vezes, você investe um super tempo no filme, daí você lança no Brasil e dá apenas cinco mil espectadores, o que não dá dinheiro nenhum. Você vai vender para um canal de televisão no Brasil e eles te pagam vinte mil reais. Você não consegue estreiar nunca em canal aberto. Daí você vai botar no *vídeo on demand*, vai entrar a cada ano um pouquinho de dinheiro.... Não é lucrativo. Agora, se você produz filmes e não produz outros produtos audiovisuais sua produtora para. Então, [a coprodução] é uma forma de manter sua produtora ativa; é uma forma de criar repertório; uma forma de se tornar conhecido e, ao mesmo tempo, lhe remunerar durante a realização do produto. Porque quando se orça um filme, está lá o salário de quem está na produção do filme, porque se não, não ganha salário. Então, é uma maneira de manter a economia funcionando; não numa perspectiva primordial do lucro. Claro, existem exceções, obviamente. Se você vai produzir um filme sofisticado com Ricardo Darín, que é um nome internacional como ator, mais a Alice Braga, você já está com vendas internacionais em vários países, pré-vendas... Mas essa é a minoria da minoria dos filmes que são coproduzidos hoje. Então é uma forma de manter as produtoras ativas. Por isso, eles têm fomento público. Se não fosse o fomento público as coproduções realizadas na América Latina se reduziriam a menos de 10%. Se dependesse apenas de financiamento privado, deixaria de funcionar, praticamente.

17. Ontem você falou muito da questão do idioma português, falou que não é um

problema. Mas hoje, aqui na entrevista, você falou que os produtores argentinos preferem produzir com a Espanha por conta também da questão do idioma...

Desculpa, os produtores da Argentina não preferem a Espanha mais. Na realidade, se você analisar o histórico, você vai ver a Espanha com proeminência de coproduções com a Argentina. Se você analisar o cenário de 2014, você vai ver que todos os produtores argentinos querem vir para o Brasil, porque o Brasil hoje tem mais de um milhão de reais em projetos de fomento, e a Espanha está passando por uma crise financeira, por uma recessão há cinco anos, e os investimentos na área de cultura e no cinema caíram brutalmente. Então, qual é a coprodução Espanha-Argentina que se tem hoje, em 2014? Tem que procurar com uma lupa pra encontrar. Antes coproduziam muitos filmes por ano com a Argentina, agora é muito difícil. Ah, um filme do Campanella! Claro, é um cara que já ganhou Oscar e tudo. Aí sim, vêm os produtores tradicionais da Espanha: “Ah, vamos coproduzir um filme do Campanella!”, mas isso é um em duzentos projetos.

18. Eu estou falando isso com base nos catálogos do INCAA.

Mas isso é o passado.

19. Refiro-me a catálogos de até 2014. Mas, claro, são filmes que começaram a ser produzidos há quatro ou cinco anos.

Exatamente. Quando eu digo “olha 2014”, eu digo os projetos em andamento, não filmes que foram fechados há quatro ou cinco anos quando ainda estas políticas, como a do fundo Ibermedia e de outros, facilitavam a ponte com a Espanha. Há sete, oito anos, a Espanha colocava um milhão de dólares por ano no Ibermedia, o Brasil colocava quinhentos mil dólares, a Argentina colocava quinhentos mil dólares.

Então, como os espanhóis colocavam mais dinheiro, eles tinham prevalência em número de projetos aprovados com selo espanhol.

20. E agora como está o investimento da Espanha?

Não sei. Teria que perguntar pra alguém da ANCINE. Não acredito que a Espanha ainda esteja colocando um milhão de dólares. Antes, havia mais filmes espanhóis aprovados que brasileiros, e os espanhóis procuravam, sobretudo, a Argentina. Por isso, o que está se colhendo hoje é o resultado de um cenário de anos atrás. No cenário atual, o Brasil tornou-se um parceiro muito mais atraente para coproduções do que a Espanha. A quantidade de projetos da Argentina que eu recebo... Na Panda Filmes, eu tenho sete propostas de coproduções. Eu sou uma única produtora no Brasil já com sete projetos, imagina outras centenas de produtoras no Brasil que também recebem propostas de coprodução. Os argentinos sabem que o Brasil têm recursos, embora as políticas de audiovisual no Brasil ainda tenham coisas a serem aperfeiçoadas, por exemplo: criar uma linha específica de financiamento para a coprodução, não só com a Argentina, mas coprodução em geral no Brasil; criar, dentro do Fundo Setorial, um edital específico para projetos de coprodução. Isso não foi feito ainda, acho que deve ser feito.

21. Vamos voltar então pra questão do idioma...

Nesse sentido, para retormar o que eu disse, que o Brasil se tornou um polo muito atrativo, a barreira do idioma é absolutamente secundarizada: os roteiros já vêm com diálogos em espanhol, em português, alguns diálogos em portunhol. Personagens que viajam, que filmam em cidades da Argentina, do Uruguai, do Chile, do Brasil. O trânsito de gente

aumentou violentamente nos últimos dez anos. Antes, para se fazer uma viagem tinha que ser da classe média bastarda. Hoje, uma pessoa da classe C, se economizar, pode passar quatro dias em Buenos Aires, em Montevideu, em Santiago do Chile... O ingresso de milhões de pessoas na sociedade de consumo, com o barateamento das passagens aéreas, fez com que as pessoas viajassem mais. Isso facilita os estranhamentos e o aprofundamento das afinidades culturais, e cria um caldo de cultura para criar histórias que se passam em diferentes países, mesmo que falem idiomas diferentes. O português e o espanhol são muito parecidos. Isso, há quinze anos, era um obstáculo: se você ia falar com um argentino em português, ele não lhe entendia. A gente se esforçava para entender o espanhol, mas eles nunca faziam esforço nenhum para falar em português, mas isso há 15, 10 anos. Essa realidade mudou: hoje, eles estão se esforçando imensamente pra falar português, querem aprender português, querem coproduzir com o Brasil, porque nós viramos uma Meca. O Brasil cresceu muito, é a sexta economia do mundo, tem dinheiro bastante para fazer audiovisual independente. Então, óbvio, o idioma não é problema nenhum. Pode ter sido um problema no passado, mas já não é mais. É até charmoso um filme que seja falado majoritariamente em espanhol ter alguns diálogos em português ou portunhol, virou um charme. O Brasil é um país atrativo, charmoso, o país da Copa do Mundo, das próximas Olimpíadas, em crescimento, a principal economia da América Latina, uma indústria audiovisual pujante. Embora o inglês seja o idioma dominante no mundo - o idioma das relações internacionais - ele é mais difícil de ser aprendido que o português, que têm estruturas frasais semelhantes ao espanhol.

22. O que você está falando é interessante, porque estava difícil

compreender porque mesmo com a economia crescente do Brasil, com o país investindo bastante dinheiro no audiovisual, ainda assim, até 2014, na Argentina, predominavam as coproduções com a Espanha. Então, gostaria de analisar o que estava por trás da questão econômica, que outros fatores além do econômico estavam prevalecendo. Mas agora você está falando que esse quadro está realmente mudando.

Este quadro está mudando. Não sei se vai acontecer o momento em que o número de coprodução Brasil-Argentina ultrapassará o número de coproduções Argentina-Espanha, mas um dos fatores determinantes é esse edital do INCAA e da ANCINE, que já são quatro ou cinco filmes por ano.

23. No que diz respeito às relações de poder nas negociações dos direitos patrimoniais da obra e do direito à venda nos territórios internacionais, você acha que, mesmo o filme sendo uma coprodução minoritária, deveria haver algum tipo de proteção para que fosse reconhecida a nacionalidade do país minoritário, nos festivais e nas premiações internacionais? Por exemplo, Orfeu foi o único filme com participação brasileira a ganhar um Oscar como melhor filme estrangeiro, isso em 1960, no entanto, foi reconhecido apenas como um filme francês. Você acha que esse tipo de preocupação tem alguma relevância?

Acho que não. A preocupação que a gente deve ter é produzir filmes de qualidade que possam competir. Tivemos quatro filmes brasileiros competindo ao Oscar de língua estrangeira, não ganhamos nenhuma vez, mas temos que nos preocupar em produzir um bom filme. Mas a gente já teve algumas premiações significativas em Cannes e Berlim, que são bem menos que a

Argentina já teve. A Argentina tem dois Oscars na bagagem: *História Oficial* e *Segredo dos Seus Olhos*, e o Brasil não tem nenhum. A gente ganhou um Palma de Ouro somente; um Urso de Ouro apenas.

24. Mas para ficar claro o ponto da questão: não é essa questão de ganhar o Oscar. A minha preocupação diz respeito à relação de poder, que tem a ver com as negociações dos direitos patrimoniais da obra. Não há essa preocupação de garantir a identidade de nacionalidade da obra? No caso, para que tenha o nome do Brasil lá nas premiações.

Eles analisam o roteiro para ver se o filme tem potencial de participar de festivais importantes. Eles não têm interesse nenhum em filmes “comerciais”. Um filme muito interessante como esse argentino que a gente viu ontem, *Vino para Robar*, é quase impossível de conseguir uma coprodução da Alemanha, da França, da Itália, porque eles buscam muito mais o filme com perfil de autorialidade, porque são filmes selecionáveis para festivais importantes, porque são onde acontecem as vendas internacionais. Esse é um fator muito considerável para se conseguir realizar uma coprodução. Mas das relações Brasil-Argentina, o que pesa mais é saber se a história de alguma maneira permite que a coprodução seja orgânica; se tem fundamento na participação dos dois países; se ela tem personagens com as duas nacionalidades, que tem justificativa para estarem se encontrando, se cruzando.

25. Acho que não estou conseguindo fazer com que você entenda a minha pergunta. O que eu não consigo compreender é como uma coprodução envolvendo três ou quatro países, ao ganhar uma premiação, seja na Rússia ou nos Estados Unidos, por exemplo, pode não ter reconhecidas as quatro

bandeiras dos países envolvidos na obra. Como funciona isso?

Isso não. No momento que você escreve o filme no festival, você tem que colocar os países que são os produtores. Todas as nacionalidades envolvidas estão lá nos catálogos, em todas as informações dos festivais.

26. Nesse caso do Orfeu, por exemplo, que seria uma coprodução entre França, Itália e Brasil?

Mas o Brasil não coproduziu esse filme. Foi uma produção estrangeira, feita no Brasil.

27. Não teve nenhuma participação financeira brasileira?

Não.

28. Eu li em alguns textos que era uma coprodução com o Brasil também, mas então não é?¹⁵⁶

Teria que pesquisar isso, mas se não está o nome do Brasil lá é porque não foi coproduzido com o Brasil. Mas eu nunca ouvi falar que tenha sido uma coprodução. O que acontece é que quando uma empresa estrangeira vem filmar aqui contrata uma produtora brasileira: *Production Servers*. Isso não dá o direito de ser coprodutor, é apenas uma empresa contratada; deve ter sido isso que aconteceu. Mas por que esse filme é importante? Que relação tem com sua pesquisa?

29. Esse filme não tem relação com a minha pesquisa, mas eu queria entender como funcionam essas relações.

O que acontece é que se firmar um acordo de coprodução, onde aparecer a obra tem

¹⁵⁶ Nos créditos do filme Orfeu (1959), diz que é uma coprodução apenas entre França e Itália.

que aparecer os nomes dos países. É simples! [...]

30. A Panda Filmes está coproduzindo mais com a Argentina? Como está o trabalho de vocês?

Eu diria que sim, o país que a gente mais tem coproduzido é a Argentina, mas a gente está ampliando este leque, buscando outros países latino-americanos, como a Venezuela, a Colômbia, o México, o Chile. Buscando, sobretudo, através dessa relação com esses países chegar aos países europeus e também a países como o Canadá, que tem buscado abrir portas para o Brasil. Foi o que eu falei ontem naquela reunião¹⁵⁷: no momento que você junta mais de um país latino-americano numa obra que tem consistência, você tem mais facilidade para atrair outro parceiro daqueles países que a gente chamava de primeiro mundo.

¹⁵⁷ Refere-se ao Seminário “Coprodução Brasil-Argentina: experiências e possibilidades”, no 3º BIFF – Brasília International Film Festival.

APÊNDICE C - Entrevista com Diego Marambio

Diego Marambio (*International Affairs* do INCAA)

Local: INCAA, Buenos Aires, Argentina

Data: 17 de junho de 2014

Duração: 32 min

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Me gustaría que hablase un poco de un panorama general de la coproducción en Argentina, un histórico desde cuando comenzó hasta ahora y como tiene contribuido para el desarrollo del cine en Argentina.

Argentina tiene una historia de cine bastante larga, tiene una industria de cine que surge hace muchos años y la coproducción argentina comenzó hace mucho tiempo. Nosotros tenemos muchísima relación con España, por ejemplo, de siempre, por lo cuanto España ha sido tradicionalmente un país con que se he hago producción. Al principio no se desarrolla la industria acá, se desarrolla sola por los profesionales y por la gente que trae sus equipamientos y empiezan a producir acá, en Argentina, y después empieza la coproducción que está desde el origen de la cinematografía argentina. Creo que (la coproducción) solo ha permitido siempre que creciera la producción nacional. Es una de las herramientas más importantes que tiene cine nacional. Mucho de la producción argentina es en coproducción. Existe la producción independiente, la producción únicamente nacional, pero las grandes películas argentinas, por contar con mayor presupuesto son las coproducciones, tradicionalmente con España, Francia e Italia, que es en menor medida. Después, con el tiempo se empieza a incluir otros países menos tradicionales como Alemania y ahora se está coproduciendo mucho interiormente con países de Latinoamérica. Una vez que se empiezo a desarrollar la

cinematografía dentro de Latinoamérica en países como Chile y Colombia, que los pongo como ejemplo porque son de habla hispana. Hay se empiezo más que nada a coproducir con los países de Latinoamérica. Por ejemplo, una de las películas que una proyección especial durante el festival de Cannes *El Ardor*, de Pablo Frederik, es una coproducción entre Argentina, México, Brasil y Francia. Después, todas las películas son así, son coproducción de Argentina y algún país de Latinoamérica, algún país europeo porque también es muy difícil entrar en otros mercados. Entonces, al hacer una coproducción uno tiene un poco más asegurado la participación en nuestro territorio.

2. ¿Crees que históricamente los cineastas argentinos tienen optado por hacer películas en coproducción porque además de facilitar el acceso en otros países...?

Hay muchas ventajas económicas principalmente porque el costo para la producción en otros países es mayor e acá es menor. Entonces al tener la plata de otros países se puede hacer más con menor cantidad de plata. Después, salen muy buenos profesionales aquí en Argentina. Entonces, muchas veces sucede que las productoras del exterior quieren coproducir con Argentina porque tienen muy buenos espacios, muy buenos lugares, muy buenas locaciones y tiene muy buenos profesionales. Principalmente porque Argentina tiene mucha historia de desarrollo cinematográfico.

3. ¿Por qué es más barato hacer cine en Argentina?

Es una cuestión económica. Nos es más barato principalmente porque el costo es menor principalmente por una cuestión económica global, por la situación económica de Argentina en este momento. El cambio conviene para el dólar o para el euro en este momento.

4. Pero creo que siempre hubo esta tradición, mismo cuando Argentina no estaba en crisis.

Nos es que ahora haya una crisis. Estoy diciendo que el cambio conviene por lo cual hay muchas más producciones. Pero, históricamente, hay mucha coproducción porque Argentina siempre tuvo muy buenos profesionales y históricamente es más económico producir en Argentina.

5. ¿Como los cineastas argentinos consiguen producir buenísimas películas con precios bien menores que en Brasil, por ejemplo?

Esto tiene que ver principalmente con el desarrollo de una industria. Cuando uno desarrolla una industria, cuando uno desarrolla la posibilidad de contratar profesionales altamente capacitados, se puede dedicar mayor tiempo al desarrollo de otras cuestiones. El director e los guionistas trabajan mucho tiempo previamente y no tienen que estar ocupándose de la fotografía, de la dirección de actores necesariamente, del arte. Están concentrados con la historia, en la trama, están concentrados en contar la historia. Creo que esto ayuda mucho el momento, tener profesionales altamente calificados y eso es lo que generó una industria. Yo creo que es una cuestión histórica que en este momento, por ejemplo, Colombia y Chile están desarrollándose mucho y están empezando

a ver mayor fluidez. Pero dentro de Latinoamérica eso se puede encontrar en México, Argentina y en Brasil también. Lo que pasa con Brasil es que la relación con el resto no ha sido tan fluida por una cuestión de idioma.

6. ¿Hay una política específica para incentivar e apoyar los cineastas para incentivar las coproducciones internacionales?

Sí. Argentina, principalmente, se maneja con la Ley de Cine. Nosotros tenemos la posibilidad de que si se cumplen determinadas reglas de producción, la película es reconocida como argentina por lo cual va a recibir todas las ayudas, todos los incentivos para la producción. Eso también incluye la posibilidad de tener coproductores, cosas que no suceden en otros países. En los otros países se necesita necesariamente un convenio con producción para que una película sea reconocida como de ambos países, acá no. En Argentina cuando presentar los papeles y especificar tiene que a ver una cierta cantidad de actores, cierta cantidad de técnicos, cierta cantidad de condiciones que están descritas en la Ley de Cine que se tiene que cumplir. Y después hay un incentivo muy grande para las coproducciones. Ahora, por ejemplo, está saliendo un fondo de desarrollo de proyectos con Italia que es el cuarto año; con Brasil hay un fondo para la coproducción de un millón de dólares que será para cuatro coproducciones, dos argentinas e dos brasileñas. Acaba de terminarse el cuarto año de este concurso. Se acaban de reunir los jurados que van a decidir los cuatro ganadores de este año. Hay mucho incentivo para la coproducción principalmente porque se facilita tanto al coproductor extranjero como al coproductor argentino la posibilidad de hacer una coproducción. No hay intereses... Con el programa Ibermedia se financia la coproducción en toda la región:

España, Portugal y toda América Latina, toda Ibero-América.

7. ¿Además de este edital de fomento directo con Brasil, Argentina tiene otros editales con otros países también?

No tanto porque ya está posicionada la coproducción. Argentina siempre tuvo mucha relación con los orígenes europeos por lo cual nunca le fue extraña la figura del coproductor. Argentina siempre estuvo en contacto con España, con Italia, con Francia. Por ejemplo, lo que nos dimos cuenta es que la coproducción con Brasil empezó a crecer a partir del edital, pero no solo pelas películas que se hacen dentro de INCAA que son cuatro, no más. Si no que a partir de eso muchas películas empezaron a desarrollarse en coproducción con Brasil por fuera del edital. Con otros países no es tan necesario hacerlo hoy en día porque ya está fomentada la coproducción. Por ejemplo, ahora a Italia le interesa la coproducción con Argentina, entonces se está fomentando el desarrollo de proyecto con Italia. Empiezan los vínculos y después sigue su camino naturalmente.

8. ¿Hay una formación específica en las escuelas y universidades de cine de la carrera de coproductor?

No. Existe la carrera de producción donde una de las cuestiones que se enseña es cómo relaciona la coproducción, desde un punto de vista del lado argentino; como el fondo de fomento cinematográfico va a ser una coproducción en relación de porcentaje que se tenga con cada país. Pero se estimula a todo el tiempo la posibilidad de buscar fondos en el exterior y la mejor forma de conseguir fondos en exterior para Argentina es través de la coproducción, no tanto el inversión.

9. ¿Cuál los fondos tienen más contribuido con los cineastas argentino?

Ibermedia, España, Francia e Italia, en este orden.

10. ¿Hay fondos específicos?

El fondo específico que tenemos creado es lo que participamos, Ibermedia, el fondo con Brasil y después indirectamente se aplican los fondos específicos de cada país. Creo que la sensación es que al tener una historia de cine tan fuerte y de coproducción tan grande, la figura del fomento en la coproducción para nosotros es la misma que del fomento cinematográfico principalmente porque el productor argentino sabe y está muy en contacto con la coproducción. Quizás las primeras producciones, los concursos de opera prima, cosas más chicas, producciones más independientes no están tan en la coproducción. Pero ya después, segundas, terceras producciones de una empresa productora se empiezan a buscar las coproducciones. Una vez que tienen dominio de la propia producción, como que se produce en el centro del país, han producido algo, cortos, algún largo independiente, hay empiezan a buscar coproductor.

11. ¿Qué se considera coproducción en la Ley de Cine?

Lo que se considera es las condiciones para alguna película sea considerada argentina. Lo mínimo que se pide es 30% de capitales argentinos. Lo que pasa es que presenta caso a caso porque, por ejemplo, la ley te indica que tiene que ser 100% en español. Eso dice la ley. Ahora, se han presentado casos donde el guion justifica que se hable otro idioma por lo cual se aprueba como película nacional, porque el guion justifica. Por ejemplo, la película Miss Mary, de María Luisa Bemberg, es una película nacional que se habla en inglés, creo que 70% en inglés, porque la trama es sobre una nana inglesa. Igualmente, se han hecho doblajes para presentarlos en el INCAA.

Eso es más que nada como trabajar en relación al regulamiento de la Ley de Cine. Cada caso es particular. Los casos más sencillos son con los que hay tratado coproducción como puede ser con los países Ibermedia y con los países que se tiene convenio de coproducción que son Canadá, Alemania, Italia, Francia. Por ejemplo, se crea con Italia es una proporción de 90% e 10% para ser reconocido como coproducción. Con todos los países que tiene convenio de coproducción es 80% e 20%. O sea, ya no se necesita de una proporción 70% e 30%. Es como más larjado, hay más laxo. Se piden dos técnicos de nacionalidad argentina en la cabeza del equipo como director de fotografía, el director, guionista, director de arte, director de producción e dos actores, un el rol protagonista y un el rol secundario. Pero en Argentina, un alto porcentaje de la población, no sé cuanto exactamente, tiene doble nacionalidad. Muchos tienen nacionalidad italiana o española por lo cual cumple con ambos porcentajes. Entonces puede ser presentado como autor español o argentino. Eso facilita mucho todo el tema de la coproducción. Con Brasil se pide 80% e 20% porque es dentro de Ibermedia y se pide dos actores el rol secundario e un técnico, si no me equivoco.

12. ¿Ibermedia siempre pide un porcentaje de 80% e 20%?

No, este es el tope. Pero el mínimo siempre es 20%.

13. Observo que la mayoría de las películas España está presente. ¿Esto es obligatorio?

No. Lo que pasa es que España tiene un fondo más grande para poder invertir. Es la única razón por la cual España está tan presente en las coproducciones con América Latina.

14. Con relación a los acuerdos multilaterales y bilaterales, ¿hoy Argentina tiene cuantos?

De coproducción específicamente con todos los países de América Latina través Ibermedia, con España y Portugal, Canadá, Alemania, Italia, se acaba de firmar con Israel y se está terminando de elaborar con Austria. De América todos, menos Estados Unidos y las Antillas.

15. ¿Porqué no hay acuerdo con Estados Unidos?

Principalmente porque no hay un sistema en lo cual el estado apoye la coproducción y el estado intervenga en la realización o en el fomento de la industria cinematográfica. Es una industria completamente privada. Principalmente por esto. Los contratos de los convenios de coproducción se realizan de gobierno con gobierno. Estados Unidos, su gobierno, no tiene ninguna figura que apoye el fomento de la producción cinematográfica directamente desde del establecimiento del gobierno. Es una actividad pura e exclusivamente privada.

16. Con relación al *market share* en Argentina ¿cómo está?

Si no me equivoco, estaba entre 15% e 20% en 2013.

17. ¿Hay una tabella con la evolución de este dato través los años?

Eso se puede conseguir.

18. Además del idioma ¿vez algún problema en coproducir con Brasil? ¿Te parece que producir con Brasil, es un camino precursor?

El principal problema de coproducir con Brasil es que siempre es más fácil

coproducir con alguien que hable tu propio idioma. Principalmente porque la película va a terminar siendo hablada en español e no necesitas hacer nada en otro país. Con Brasil ha que hacer un subtítulo, un doblaje. Pero, en general, eso era una traba para iniciar el proceso de coproducción con Brasil. A partir de este fondo, de este edital, se empezó a conocer a los productores. Se rompió con esta barrera que había de “bueno, para que voy a buscar Brasil si puedo coproducir con Chile, España, México”, lugares donde está más aceptada la relación. Después, quizás para nosotros es un poco complicado el tema burocrático de presentación de papeles en Brasil. Yo he notado que a veces a los productores les complica eso.

19. ¿Es más burocrático en Brasil que en otros países de América Latina?

Si... No es que es más complicado. Es diferente. Tiene una lógica diferente. Ahora que se está empezando a coproducir con Brasil se está dando cuenta que es mucho más fácil de lo que se creía. Una lógica diferente que ya se está dinamizando. Es una cuestión de la dinámica romper con ese miedo, se uno quiere ponerlo con esta cuestión de empezar a producir e darse cuenta de que era más fácil de que lo se creía.

20. ¿Puedes hablar de esta lógica diferente?

La lógica es en el orden de la necesidad y presentación de papeles. Principalmente el INCAA ha de ser un ente autárquico que tiene independencia económica, maneja los fondos independientemente y puede tener su propio base de productores, de registros financieros de las productoras por lo que no está todo el tiempo requiriendo otros papeles a otros organismos de estado. Brasil no tiene los fondos tan independientes en la ANCINE. Son todos

fondos públicos. Hay que cumplir con mucha burocracia en ambos casos. La diferencia es que en Brasil se piden mayor cantidad de papeles los organismos estatales que quizá el INCAA. El INCAA puede administrar sus propios fondos. La burocracia es más interna. Si, por supuesto se pide a la Agencia Federal Ingresos Públicos la información necesaria. En Brasil se necesita mayor presentación de papeles que dependen de otros organismos de estado.

21. Con relación a los acuerdos, Usted me dijo que no son tan cerrados porque hay un acuerdo y el cineasta tiene que seguir. Pero si el guionista presentar mudanzas...

Por lo menos para el lado de Argentina, se presenta y se estudia caso a caso. No se es tan rígido. Si se ve que hay una verdadera participación de Argentina, no como una pura y exclusiva inversión, si no como una película que puede ser reconocida como película como nacional.

22. ¿Cómo podría mejorar la situación cinematográfica entre Argentina e Brasil?

Creo que estamos trabajando para esto se hace cuatro años. La estamos mejorando. Es muy difícil decirte como mejorar algo que ya está mejorando. Si tuviésemos esta conversación hace cinco años, tendría que ver la forma de de incentivar la coproducción principalmente través de encuentros y otras situaciones donde se conozcan. Pero ya lo estamos haciendo. Entonces, elegimos este camino y vimos que está dando resultado.

23. Pero todavía hay estas dificultades con relación al idioma.

Es una realidad que tenemos. Pero también es cierto que al ser países limítrofes, al tener una relación tan estrecha, es muy difícil poder decir cómo mejorarlo pero

también muy fácil generar la relación. En Argentina mucha gente habla “portunhol” y en Brasil también. Por lo menos en las partes más urbanas de Argentina, el portugués no está tan ajeno el portugués. Nosotros de portugués no entendemos nada. Más o menos podemos comunicarnos. Hay muchas historias para contarse. E acá no nos es ajeno poner un brasileño en una película. No es algo que nos parezca raro que alguien conozca y tenga dentro de su entorno social a una persona de Brasil por lo que é muy fácil introducir la parte del portugués dentro de la película. Creo que en Brasil eso sea un poco lo mismo. O sea, no es tan ajeno el argentino para el brasileño. Entonces, no ser ajeno empieza a facilitar. Y por la parte del idioma, bueno, hay subtítulos o... (Sonrisas)

24. ¿Cuánto cuesta en media el doblaje acá?

No lo sé.

25. ¿Cuál es tipo de coproducción que tiene predominado en Argentina? ¿Es más comercial o más autoral?

Es muy variado. Puedes encontrar desde películas de autor, películas comerciales, puedes encontrar todas. Por ejemplo, *Secreto de sus ojos* es una película comercial pero también pude hablar de película de autor por tener la marca de Juan José Campanella. Es una coproducción con España. *El Ardor*, de Pablo Fend Fendrik rik, es una película puramente autoral y tiene Brasil, México, Francia y Argentina. Las dos películas que participaron en la competencia oficial de Festival de Berlín son coproducciones. Entonces hay de todo tipo, incluso producciones de arte independiente.

26. ¿Cuál es la importancia de Ibermedia para Argentina?

Es importante. Los cineastas utilizan el fondo Ibermedia. Pero bajo un poco el fondo con la crisis en España. Pero es importante principalmente para los primeros desarrollos de coproducción, las primeras películas que se hacen en coproducción. Es como dar un mayor soporte, mayor respaldo para uno que está comenzando. También los que tienen más experiencia de coproducción aplican Ibermedia porque es un fondo y si se puede acceder a un fondo todo suma. Si se puede plata de Ibermedia, mejor todavía. Pero aplican los fondos propios de cada país y hay fondos de países extranjeros. Siempre es un apoyo, el Ibermedia. Pero para los que ya están más metidos en la coproducción nos es quizás la principal herramienta de coproducción.

27. Muchos cineastas con gran histórico de coproducciones y más conocidos prefieren aplicar recursos de fondos europeos envés de recoger a Ibermedia.

Si pueden aplicar Ibermedia la mayoría aplica o intenta con Ibermedia. Pero cuando tienen mayor conocimiento de la coproducción o el proyecto tiene otra orientación no necesitan o no van por Ibermedia.

APÉNDICE D - Entrevista com Hugo Castro Fau

Hugo Castro Fau (cineasta e professor da ENERC – Argentina)

Local: ENERC, Buenos Aires, Argentina

Data: 24 de junho de 2013

Duração: 16 min

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. ¿Teniendo en cuenta su larga experiencia con cine, podría hacer un panorama de la coproducción cinematográfica entre Argentina y otros países?

En Argentina existe una Ley de Cine y un sistema de fomento cinematográfico que es lo que permitió la existencia del cine argentino. Tanto en Argentina como en América Latina el mercado audiovisual de nuestros países no es un mercado controlado por los productores de nuestros países sino que está controlado por los productores por las productoras norteamericanas, 90% de los mercados. Eso genera que sea imposible recuperar el inversión privada contra la explotación del mercado de películas. Frente esta situación, los estados nacionales crearon políticas de fomento y la regulación de mercado: créditos, subsidios, concursos, cota de pantalla e media de permanencia. La Ley de Cine de Argentina lo que tiene de novedoso con relación con el resto de las leyes de cine del continente, o lo que tuvo como novedoso, fue que es una ley que permite una gran apertura para generar coproducciones dentro del ámbito iberoamericano, con lo cual para un productor argentino puede plantearse la posibilidad de buscar el financiamiento de un proyecto no solamente como una película nacional sino como una película en términos de coproducción con países de Ibero-América de forma tal, de esa manera generar integración cinematográfica. Por otro lado, generar la posibilidad que su producto audiovisual sea visto por audiencias de otros países y al mismo

tiempo aunar fuerza con potenciales coproductores ibero-americanos para lograr un mejor financiamiento de la película.

2. ¿Solo con los países de Ibero-América?

No. Argentina tiene muchos tratados bilaterales y también multilaterales de coproducción. Tenemos con Italia, con Francia, con España, con Canadá, con Alemania. Pero hay un punto donde las historias que tendemos a contar nosotros son historias que tienen que ver con personajes que tienen una cierta realidad latino-americana con lo cual, mayoritariamente, las coproducciones que se hacen desde Argentina son con Ibero-América. Esto no quita que también haya coproducciones con Europa, con España casi centralmente, que sería como decir Portugal con Brasil. Pero, por lo general, las producciones con Francia y con Alemania o con Italia, tienen más que ver con posproducción o desarrollo de proyecto, pero no tanto con una coproducción artística o técnica profunda como se ocurre con el resto de los países de América Latina.

3. ¿Qué hace de Argentina una gran realizadora de obras en coproducción internacional de cine? (Teniendo en cuenta que Argentina es uno de los países más importantes en número de coproducciones realizadas; es el país que más coproduce con España y la segunda que más coproduce con Brasil).

Hubo dos situaciones: por un lado la apertura da la *Ley de Cine* y el conjunto de normativas internacionales de tratados bilaterales o multilaterales que tiene Argentina para poder hacer coproducciones. Pero también existió tanto del Instituto Nacional de Cine como del Programa Ibermedia una política específica de formación de jóvenes productores con mentalidad de coproducción. En el caso de mi generación, Pablo Rovito, Verónica Cura, Diego Dubcovsky, Hernán Musaluppi, Ignacio Rey, muchos profesores actuales de la ENERC de producción son personas que nos formamos desde que empezamos a producir con una gran apertura iberoamericana en términos de hacer coproducciones. Eso fue también una segunda pata importante que generó el estado Argentino.

4. ¿Cuál es el papel de la coproducción internacional para el desarrollo del cine en la Argentina?

Un porcentaje importante de las películas que se producen en Argentina se producen en un esquema de coproducción dentro del diseño de producción. Se [...] películas argentinas que son 100% nacionales, hay muchas películas que se producen en Argentina que están hechas en coproducción.

5. Argentina es el segundo país que más coproduce películas con Brasil. De 2005 a 2013 hubo 18 películas realizadas, de acuerdo con ANCINE. ¿Crees que esta relación podría mejorar? ¿Si sí, cómo Argentina y Brasil podría fortalecer su relación cinematográfica?

Nos unen quilómetros quilómetros e quilómetros de frontera. Nos unen políticas públicas de los estados nacionales, especialmente a partir del Mercosur, a partir de Lula y Néstor Kirchner, donde un argentino y un brasileño dejaron de pensar

que eran enemigos entre sí en la región para pensar que son provincias de una patria más grande. Hay políticas específicas del estado argentino e del estado brasileño que son el concurso anual de coproducción. Pero sin duda hay una limitante que es la lengua: portugués-castellano. Se podrían desarrollar muchísimas más coproducciones entre Argentina e Brasil. Tal vez sería importante si Brasil pudiera finalmente con Dilma sacar una ley de servicios de comunicación audiovisual donde que el estado brasileño regule el mercado televisivo en términos de generar nuevas audiencias, contenidos de producción nacional y tal vez entre los dos países generar una cota común de pantalla para películas brasileñas en Argentina e películas argentinas en Brasil. Pero es una tarea muy larga porque, digamos, por un lado son políticas específicas de fomento como los concursos binacionales, por otro lado hay que tener una política que tiene que ser estatal de formación de audiencias hacia que el público argentino masivo y el público brasileño masivo se acostumbren a ver películas argentinas y brasileras y la sientan como propias. Es la batalla al futuro.

6. ¿Las principales fuentes de financiación de las coproducciones en Argentina son Ibermedia e Patagonik?

Argentina tiene lo Fondo Nacional de Fomento Cinematografico. Para coproducciones es también el Instituto Nacional de Cine, el programa Ibermedia, en algún momento existió un programa que era el programa Raíces entre Argentina y las autonomías españolas (Galicia, País Vasco, Cataluña) y después tienes determinados fondos europeos que por lo general, con o sin coproducción, tienden a acompañar* películas en esto corte autoral.

7. ¿Históricamente, Argentina tiene una mayor relación con España. Esto es un

problema para la construcción de una posible identidad en la América del Sur o es una construcción natural?

No. Argentina tiene una profunda política de coproducción con países de América Latina. España ingresa en este sistema como país ibero-americano en un momento donde España estaba con una muy buena situación económica, cosa que les permitía a los productores españoles participar de diversas coproducciones en América Latina. Pero, Argentina tiene una fuerte política de integración con las cinematografías latinoamericanas y después también con la española, o la portuguesa, por ser de países de Ibero-América.

8. Una de las ventajas de las coproducciones es que aumenta la posibilidad de las películas ser vistas en otros países, principalmente en países socios. Pero, en el caso brasileño, muchas películas no llegan a estrenar en otro país, o mismo en Brasil. ¿Esto es común en Argentina? ¿Cómo la política argentina ha encarado estas cuestiones?

Argentina no tiene todavía una cota de pantalla para películas de Mercosur ni para películas de Unasur. Si, tenemos una cota de pantalla para películas nacionales. Ahora, la ley argentina considera también como película nacional a cualquier película hecha en régimen de coproducción. Por ejemplo, si un productor argentino es socio minoritario de una productora brasileña y el INCAA e el ANCINE reconocen esta coproducción, para el estado argentino esta película es una película nacional y se va enfrentar con la misma problemática que tiene el conjunto del cine argentino que pelea una porción del mercado nacional para que sea propia. Seguimos teniendo, tanto en Brasil como en Argentina, un mercado cinematográfico no controlado por nuestros países.

9. ¿Hay muchas dificultades para los productores realizaren películas en coproducción?

No. La problemática central de las coproducciones es que no todos los guiones son coproducibles. Cada película, cada guión, tiene su propio diseño de producción. Por tanto, no todas las películas son coproducibles. Esta es la primera problemática a llevar adelante. El segundo problema con lo que uno se encuentra es que las políticas de fomento a nivel latinoamericano tienen asimetrías, diferencias, desde que hay algunos institutos de cine que tienen uno solo llamado anual hasta el instituto de cine que tiene la ventana abierta por todo el año como acontece en Argentina. Después uno se enfrenta con diferencias culturales en cuanto la producción cinematográfica, desde lingüistas hasta de financiamiento. [...] Todo eso complota a veces a favor y a veces se encuentra en poder concretar un buen contrato de coproducción y la ejecución de ese contrato en película.

10. Entrevisté otra persona sobre las ventajas de coproducir con Argentina. Una de ellas es que los acuerdos bilaterales de coproducción son menos burocráticos, más flexibles. ¿Hay todavía dificultades con relación a los acuerdos? Hay cosas que podrían mejorar para ampliar las relaciones?

Argentina en los últimos años a través del Instituto Nacional de Cine ha facilitado fuertemente poder llevar adelante coproducciones. Una de las ventajas que tiene la ley argentina es que el estado argentino, para subsidiar y fomentar el cine argentino, reconoce los costos de producción del productor argentino en cualquier lugar del mundo, no solamente los costos realizados en Argentina. Obviamente, cumpliendo con los requisitos legales que establecen la Ley de Cine que esté presupuestado, que esté probado el

ejecución presupuestaria, etc. Pero, en eso la ley argentina es una de las leyes más amplias del mundo y que favorece la generación de coproducciones.

11. Con relación a España, hay la cuestión del idioma que facilita la asociación con Argentina. ¿Hay también otras cuestiones que influyen para que España tenga interés en coproducir con Argentina? (España es el mayor socio de Argentina, así como Argentina es el mayor socio de España en coproducciones).

Si. Durante mucho tiempo para un productor español por un tema de tasa de cambio de moneda resultaba más económico producir una película en América Latina que producirla en España por la relación que había entre la moneda española Euro y las distintas monedas latinoamericanas. Eso favorecía al productor español porque con menos dinero podría producir más en distintos países de América Latina. Esta es, digamos, la ventaja comparativa que tenían los productores españoles. En los últimos años el ICA, que es el instituto de cine de España, empezó a llevar adelante una política muy restrictiva en relación a que los productores españoles puedan coproducir con América Latina.

12. ¿Con relación a Ibermedia, la crisis en España hay riesgo de disminuir el fondo de investimento? ¿Cómo queda esta situación?

Ibermedia es una de las mejores cosas que le pasó en la cinematografía latinoamericana. El fondo Ibermedia se compone de aportes dados por las distintas instituciones cinematográficas más el aporte de la Agencia Española de Cooperación Internacional, AS. En los últimos años, AS disminuyó gravemente los aportes que hacía al programa Ibermedia y eso complicó la profundización del programa de coproducción iberoamericano.

13. ¿Hay alguna noticia de que esta situación puede agravarse? (Brasil es hoy el segundo mayor aportador...).

Mientras el gobierno español siga adelante con políticas neoliberales, seguramente va a reducir aún más el aporte al fondo Ibermedia. Si alguna vez en España sube un gobierno progresista, imagino que los aportes Ibermedia van a subir considerablemente, lo mismo en Argentina, lo mismo en Brasil. Con Collor de Melo, hicieron desaparecer el instituto de cine de Brasil. Tuvieran que venir gobiernos progresistas en Brasil para que desde del Ministerio de Cultura y desde de ANCINE volviera a existir políticas cinematográficas. Lo mismo ocurre en Argentina. Para que haya cine tienen que haber consumidores. El espectador, aparte de espectador, es un consumidor. Para que una persona consuma cultura primer tiene que poder llenar su estómago. Los gobiernos neoliberales en América Latina no llenan los estómagos de los ciudadanos. Por lo tanto, no favorecen a el cine.

APÊNDICE E - Entrevista com Liliana Mazure

(Tradução nossa)

Liliana Mazure (cineasta, deputada argentina e ex-presidente do INCAA)

Local: Kubitschek Plaza Hotel, Brasília-DF

Data: 04 de setembro de 2014

Duração: 28 min.

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Gostaria que você fizesse um panorama das coproduções internacionais na Argentina. Têm sido muito importantes para os produtores? Como as coproduções têm contribuído para o cinema argentino?

Olhe! Há dois pilares muito importantes: um é o apoio econômico, porque quando há uma coprodução, ambas as partes aportam financiamento, especialmente para o cinema argentino que historicamente tem tido custos de produção significativamente mais baixos do que os grandes países produtores da América Latina e dos países europeus. Então o aporte internacional tem crescido muito, é um importante aporte financeiro, é muito importante para a Argentina. E o outro ponto importante é que ao fazer coprodução há a cota de tela nos países coprodutores: assim, um filme argentino coproduzido com a Espanha tem direito à cota de exibição nas salas espanholas, por exemplo. Então, isso é uma grande ajuda porque senão teria que ir ao distribuidor internacional lutar pela audiência no país e em diferentes territórios do mundo.

2. O que há de diferente em mecanismos públicos na Argentina que não há ainda no Brasil de apoio às coproduções?

O que passa é que a coprodução na Argentina tem políticas muito abertas quanto às coproduções: Argentina é o único país que coproduz filmes que são

minoritários argentinos. O filme pode ter diretor estrangeiro, isso é muito importante. Por isso, quando se apresentam projetos ao Ibermedia, todos os países ibero-americanos (sobretudo os países menores) têm apresentado coprodução com a Argentina. Por exemplo, Brasil coproduz com a Espanha: não sei se pode coproduzir um filme em que o diretor é espanhol, coproduz, mas é bastante complexo. Nós aceitamos isso. Por isso, a presença da Argentina no Ibermedia foi tão importante, porque os países pequenos, como Guatemala, Equador, Bolívia, Paraguai, não tinham produção própria. Assim, o Ibermedia foi um programa fundamental para a produção na latinoamérica; se não fosse pelo Ibermedia esses países não estariam produzindo. No Ibermedia todos esses países coproduzem com a Argentina. A Argentina até o ano de 2012 investia três milhões de dólares ao ano em coproduções minoritárias associadas a diretores estrangeiros.

3. E a situação da Espanha hoje com a crise? Ainda continua investindo tanto no Programa Ibermedia?

Para a Argentina foi um golpe muito duro porque a Argentina coproduzia muitíssimo com a Espanha. Sobretudo por isso: porque convinha à Espanha coproduzir com a Argentina; porque podia filmar na Argentina com muito melhores custos de produção do que na Espanha; porque a Argentina tem um formato de produção

diferente, um formato que tem seguido as regras do cinema independente, são equipes muito menores. Quando coproduzi com o México e com Brasil, em 2003 e 2004, antes de chegar à presidência do INCAA, me assustava muitíssimo vir ao Brasil e ver suas equipes enormes, os carros, os ferros, as luzes... A Argentina produz com equipes muito menores, tem um formato de produção - quiçá mais parecido com os formatos europeus -, então tem o custo de produção sempre muito mais baixo. O México e o Brasil produzem em um formato muito mais parecido com o dos Estados Unidos: com grandes equipes de técnicos, de luzes, de infraestrutura, de logística - isso é muito interessante, é importante. Então, a Espanha produzia muitíssimo na Argentina, com diretores espanhóis ou diretores argentinos, no entanto, muitíssimo com diretores argentinos. A crise na Europa, a partir de 2008, começou a marcar forte e agora, com esta última crise, tem sido um golpe muito duro. São muito menos coproduções com a Espanha. E os produtores vão buscando os lugares onde possam produzir melhor e mais barato. Muitos têm buscado a Colômbia também, que tem muitas leis de promoção, então a Colômbia está produzindo muito bem agora. Argentina coproduz bem com França, com Espanha, e na América Latina creio que está coproduzindo muito com Brasil, por conta deste fundo criado em 2011 que foi assinado entre o INCAA e a ANCINE. Tem crescido muito a coprodução com o Brasil, antes não coproduzia com ele.

4. Quanto à diferença entre os idiomas português e castelano: você vê algum problema em coproduzir com o Brasil? Ou coproduzir com o Brasil parece um caminho promissor?

Não é o idioma, é a cultura. O Brasil tem um idioma particular e uma cultura particular. Creio que o Brasil tem um

mercado muito grande, próprio; a Argentina tem um mercado muito pequeno, por isso as assimetrias e as diferenças. Para a Argentina abre-se um mercado muito grande que é o brasileiro: o Brasil tem cerca de três mil salas; e a Argentina tem mil salas e nada mais. Quando assumi o INCAA, a Argentina tinha 700 salas. Então, para a Argentina convém o mercado brasileiro e ao Brasil convém a Argentina pelas possibilidades de abertura ao mercado internacional. O audiovisual argentino está vendendo muito bem, está exportando muito para a Europa do Leste ao Canadá... Esse é outro tema que tem que falar: a venda dos filmes. É um tema importante que tem que ter em conta. Por que os filmes latino-americanos não são vistos na América Latina? Por que o Brasil não os vê? Vê muito pouco dos 150 filmes [anuais] que são feitos na Argentina. Na Argentina, não se vê quase nenhum dos 150 filmes produzidos no Brasil ao ano. Não vemos nenhum dos 80 filmes feitos no México. Aqui [no Brasil] se vê filme mexicano? Na Argentina, tampouco. E são 80 filmes. Não se vê nenhum dos 45 filmes colombianos produzidos por ano.

5. Qual seria uma possível solução para esse problema?

Creio que tem sim uma solução para isso. Na Argentina estamos trabalhando bastante para isso. A solução começa pelos produtores. Acontece que na Argentina, os produtores vendiam seus direitos de exibição para todos os territórios do mundo. E os exibidores internacionais exibem os filmes... Por exemplo, na França, há uma grande distribuidora francesa que compra os direitos de exibição de uma grande quantidade de filmes argentinos e depois não devolve à América Latina. Porque depois é muito complicado estrear na América Latina porque é muito complicada a questão da publicidade, conseguir as salas, então não

as estreiam nunca mais. Essa é a grande razão pela qual não vemos o cinema latino-americano. Então o que estamos fazendo agora é orientando para que não vendam em todos os territórios, que vendam por território. E quando uma empresa americana comprar [os direitos] como a Sony, depois vendem para HBO, para a televisão.

6. Há alguma legislação na Argentina sobre essa questão?

Não, porque não se pode legislar sobre isso, porque a venda de direitos é uma propriedade privada. Está no Código Civil.

7. Mesmo sendo um filme com dinheiro público?

Sim, porque o dinheiro do INCAA é fomento e não se põe nenhum condicionamento. Porque os direitos são do produtor. Porque se der os direitos ao Estado, não construímos os circuitos de comercialização. E há que se construir o circuito de comercialização no mundo do cinema latino-americano, para que os produtores latino-americanos possam fazer os seus filmes, entrar no circuito de comercialização, recuperar o dinheiro e fazer o seu filme seguinte. Para que o cinema seja um negócio, uma indústria de verdade, que seja autossustentável, para que venda, compre e possa voltar a produzir; porque se o Estado fica com os direitos de exibição, impedimos que a produtora siga se desenvolvendo.

8. E como criar esse circuito de exibição?

Esse é um grande tema, por isso criamos o Ventana Sur, que é um mercado de cinema que acontece em dezembro; um mercado com foco na América Latina. Por que o que se passa com o cinema latino-americano? Quando o cinema latino-americano vai aos mercados do mundo se

encontra com o mundo inteiro (sobretudo, há seis ou oito anos começou a crescer o cinema oriental), os compradores vão e têm uma oferta infinita, imensa. Então, necessitávamos de um mercado com foco na América Latina, onde os compradores viessem e vissem nada mais que o cinema latino-americano, que não tivesse que competir com outros, então criamos o Ventana Sur. E o que fizemos com o Ventana Sur? Quando o criamos era muito pequeno, mas foi crescendo aos poucos. Se os produtores não têm uma possibilidade de um mercado onde possam vender imediatamente, em cinco anos os seus filmes já não servem mais. Então associamos ao *Marché du Film* de Cannes, fizemos um trabalho juntos. O que a Argentina faz é convidar os 450 filmes feitos na América Latina, que é mais ou menos o que é produzido por ano na região. Então convidamos todos os distribuidores latino-americanos, todos os detentores de direitos latino-americanos, e o *Marché du Film* convida todos os compradores mais importantes do mundo; pagamos as passagens de alguns e outros vem com suas próprias passagens. Aí se dá uma situação muito interessante, por exemplo, em 2012 chegaram três filmes guatemaltecos, e foram vendidos. Do Brasil, era uma delegação muito grande. Em 2013, eram mais de 100 filmes da delegação brasileira. Isso é uma iniciativa. O problema é que estamos condicionados aos grandes monopólios de mídia, por isso, eu te dizia que quando a Argentina e o Brasil vendem seus filmes a uma distribuidora internacional dos Estados Unidos, exibem-nos na HBO, que não é garantia que as exibam após as estreias em salas, mas muitos não estreiam em salas, porque são filmes pequenos. Quando criamos a INCAA TV, o canal de TV do INCAA, que emite o cinema nacional, ele emite tudo que se faz de cinema na Argentina, e está funcionando muito bem. A INCAA TV foi inaugurada no fim de 2010. Exibimos 70% de filmes nacionais,

20% de filmes latino-americanos e 10% do grande cinema internacional; [...] passamos muitos filmes italianos, muitos filmes franceses...

9. Você acredita que, no Brasil, uma iniciativa como essa na TV pública seria importante para incentivar mais coproduções com o Brasil? Uma garantia da TV pública para a exibição dos filmes nacionais...

Na Argentina, tem um êxito muito grande; no Brasil, creio que teria êxito também. Agora, o que passou com a INCAA TV? Quando começamos a programar e a pôr os filmes argentinos, a INCAA TV paga ao produtor os direitos de exibição: o equivalente a mil dólares por três anos com múltiplas exibições. Por isso que queremos que surja esse negócio. E resultou que tivemos que comprar os direitos de exibição dos nossos filmes dos distribuidores internacionais, porque não podíamos exibi-los nem sequer no território nacional. Porque a HBO exige para passar na HBO todos os territórios, inclusive o território nacional. Por isso que a partir daí mudamos, agora o INCAA firma um contrato em que os filmes subsidiados por ele cedam os direitos para a exibição no INCAA TV por dois anos. Sobretudo agora nas plataformas da internet, porque todos perceberam em seus contratos, em letras pequeninas, que as distribuidoras internacionais também ficavam com o direito de distribuição nas plataformas digitais, além de tudo que poderia surgir. Então temos que combater isso, porque os produtores têm que entender que se arrecada muito mais se vender por territórios e por plataformas, do que vender de uma só vez para todos os territórios e depois não ter mais direitos sobre os seus filmes.

10. Até agora o que você acredita que vem dificultando as coproduções com o Brasil? Quais as maiores dificuldades em coproduzir no Brasil?

Em 2013, coproduzi com Bruno Stroppiana um filme do Ruy Guerra, no Brasil, e no ano seguinte coproduzi com Mariza Leão, *O Cobrador*, um filme de um diretor mexicano (uma coprodução Brasil-Argentina-México-Espanha), que foi rodado no Brasil, nas minas de garimpeiros, no Rio de Janeiro; em Buenos Aires; e no México. Foi uma complicação. E a dificuldade que tivemos foi, por exemplo... Por isso comento que para a Argentina é fácil coproduzir porque pode coproduzir com um diretor mexicano, por exemplo; já aqui [no Brasil] foi um problema porque o dinheiro não poderia ser usado para pagar estrangeiros. Então, o que se ganhou aqui tivemos que pagar aqui no Brasil: pagamos Lázaro Ramos, que foi o protagonista e Tom Zé, autor da música; mas não podíamos pagar outra coisa. No entanto, no filme de Ruy Guerra, filmamos bastante na Argentina e paguei serviços no Brasil. Podíamos pagar serviços brasileiros com dinheiro argentino. Já no outro não pode, por isso é complicado. O fundo de coprodução entre Brasil e Argentina oferece o equivalente a 50 mil dólares, mas a empresa brasileira não pode enviar esse recurso para a empresa argentina; só quem pode receber é a empresa brasileira, a empresa Argentina não pode receber, e o dinheiro tem que ser gasto no Brasil. Outro ponto importante é que os custos de produção no Brasil são muito caros, são caríssimos, são duas ou três vezes mais caros do que o que custa na Argentina, então isso dificulta. Porque se fazemos uma coprodução com o Brasil, não podemos sacar o dinheiro do Brasil porque produzir um filme no Brasil é muito caro. O que mais convém é fazer uma coprodução com o Brasil, mas rodar na Argentina, porque é muito mais barato. Então, essas pequenas coisas dificultam. Creio que o que dificultou por muitos anos foi não nos conhecermos, por isso a criação desse fundo é muito importante; não apenas para produzir os filmes que

ganharam, mas também os outros, porque, bem, finalmente nos conhecemos. Antes, havia uma distância enorme.

11. Que tipo de coprodução tem prevalecido na Argentina? As mais comerciais? As mais voltadas para o mercado global? Ou mais as produções autorais?

Creio que a produção de autor não funciona [nas coproduções]. As produções de autor têm uma característica muito particular do próprio território, geralmente a produção de autor é mais local. Nas coproduções se pensa mais em recuperar comercialmente, porque ambas as partes precisam recuperar, o objetivo é recuperar comercialmente. Creio que tem funcionado melhor as coproduções comerciais que as de autor.

12. Uma curiosidade: no Brasil não há uma tradição de cineastas que viram políticos. Na Argentina, a senhora é deputada, Pino Solanas é senador...

Tem tradição de gente da Cultura que militou politicamente. É uma tradição muito forte na Argentina. Por isso, o Instituto do Cine funciona desde a década de 50 e hoje está muito fortalecido porque dentro do campo da Cultura há muitos militantes de forma geral. Aqui [no Brasil] também, em algum momento o ministro da cultura foi Gilberto Gil... O setor da cultura é um setor que historicamente tem sido muito militante e bem definido em políticas progressistas, de esquerda ou nem

tão de esquerda. Isso me parece muito bom. Interessante que se tenha gente da cultura relacionada com a política, e um dia quem sabe cheguem a ser deputados, senadores...

13. Como deputada, o que a senhora tem defendido? Quais bandeiras têm defendido?

Sou deputada há pouco tempo, desde dezembro. Estou na comissão de Cultura, trabalhando muito bem. Outro dia aprovamos um projeto de interesse com o Equador; estamos cuidando muito da integração regional. Há 15 dias aprovamos uma lei que é muito importante, que tem a ver com o trabalho registrado. Aprovamos uma lei de grande benefício para as pequenas empresas, que tenham até cinco empregados; as produtoras de cinema são quase todas muito pequenas, e que crescem no momento da produção. Então, aprovamos uma lei que beneficia muito as empresas produtoras, os músicos, os trabalhadores de teatro e demais. Como deputada nacional me ocupo de toda a cultura, e não somente do audiovisual. Estamos trabalhando em uma lei de promoção industrial para o audiovisual. Agora, por exemplo, acabamos de aprovar uma lei de expropriação e restauração de uma confeitaria histórica que se transformará em centro cultural, que está em frente ao congresso e estava abandonada. Estamos aprovando uma lei também para os centros culturais, para que tenham facilidades para funcionar. Bom, é um trabalho enorme.

APÊNDICE F - Entrevista com José Manuel Palacio

José Manuel Palacio (Decano da Faculdade de Humanidades, Comunicação e Documentação da Universidade Carlos III)

Local: Universidade Carlos III, Madrid, Espanha.

Data: 05 de maio de 2015

Duração: 16 min.

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Como estão suas pesquisas sobre coprodução cinematográfica?

Escrevi um artigo marco sobre coproduções, uma reflexão sobre o que seria coprodução na contemporaneidade. Alguns integrantes do meu grupo de pesquisa estão pesquisando sobre o fluxo de coprodução entre Espanha e América Latina, tanto a professora Carmen Siller como Rosario Beceiro responsáveis por fazer um banco de dados sobre as coproduções entre Espanha e América Latina.

2. Como o senhor percebe o conceito de coprodução internacional hoje e a sua relação com o cinema nacional?

Creio que, na atualidade, uma dialética entre cinema nacional e cinema transnacional no sentido amplo, porque há distintos projetos e políticas de fomento de coprodução. Não necessariamente todos os grandes filmes importantes europeus são coproduções, mas uma porcentagem muito elevada é. Por um lado, na tentativa de conseguir apoios europeus que permitem... Em princípio parece que há uma espécie de dialética entre cinema nacional e coproduções, pois como há uma certa tendência de tentar abrir mercados em outros lugares, as coproduções têm uma importância apreciável, mas o cinema nacional também.

3. Em um artigo¹⁵⁸, o senhor falava que autoridades governamentais consideram as coproduções como a via mais eficaz para se opor ao domínio estadunidense. Hoje o senhor acredita que há uma intenção destas políticas de se opor ao domínio estadunidense?

Posso dizer que sim, mas também que não. Creio que hoje o problema não é tanto opor-se ao mercado estadunidense, mas sim: fazer uma indústria sólida, com mecanismos de produção sólidos; encontrar as melhores formas de se chegar ao mercado, ao público; estabelecer uma fortaleza para os mercados.

4. Qual é a importância do Programa Ibermedia para a produção de filmes na Espanha?

A importância para a Europa é pequena, mas para a América Latina é relativamente grande. É necessário pensar que as fronteiras estão relativamente limitadas, portanto, não é fácil estabelecer os mecanismos rápidos, amplos...

5. O senhor poderia fazer um panorama geral sobre a coprodução cinematográfica da Espanha com outros

¹⁵⁸ No artigo “Elogio posmoderno de las coproducciones”. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elogia-posmoderno-de-las-coproducciones--0/html/ff9d642a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Visualizado em 14/08/2013.

países? Da coprodução como combate à hegemonia no cinema?

Entendo a pergunta, mas não entendo a possibilidade de resposta. O tema da diversidade, em um determinado momento, plantou-se na França. As indústrias cinematográficas europeias são menos poderosas que as dos Estados Unidos. Há na Europa movimentos que plantam... Há uns que creem que a livre circulação de filmes põe em perigo o cinema nacional e há outros que creem que não põe em perigo nada; o que tem que fazer é estabelecer trabalhos fluidos... A hegemonia em última instância se passa na língua; é certo que os grandes êxitos são feitos em inglês, são longas-metragens dos Estados Unidos ou coproduções...

6. Naquele momento do seu artigo, o senhor falava que a maioria dos produtores acreditava mais nas vantagens, já a maioria dos diretores olhava para as coproduções com desconfiança. Quais as dificuldades das coproduções hoje?

Para as pessoas comuns não existe conceito de coprodução, nem para os meios de comunicação, nem para os que escrevem os filmes, nem para quem escreve sobre os filmes nos jornais; nunca apresentam os filmes como uma coprodução. Por exemplo, *O Filho da Noiva* é uma coprodução argentino-espanhola, mas tanto na Argentina quanto na Espanha só pensam *O Filho da Noiva* como um filme argentino. O problema não são as vantagens que podem ter para os produtores e os inconvenientes que podem ter para os diretores, o problema é que os espectadores e os meios de comunicação

não têm interiorizado que a coprodução é um valor.

7. No Brasil, grande maioria dos filmes locais ou feitos em coprodução não é vista pelo público, nem mesmo os filmes que são beneficiados pelas leis de incentivo e pelo Ibermedia, por exemplo. Uma das maneiras de combater esse problema da exibição seria a televisão pública?

Creio que isso tem a ver com o público, não tem a ver com as cotas. Não há política educativa ou cultural. As cotas não servem para nada. A principal cota da Europa é Turquia, que tem 50% de produção própria, os turcos consideram que se sentem melhor representados por filmes turcos que filmes americanos. Essas porcentagens devem ser bastante similares na China, por exemplo. No mercado europeu, os grandes êxitos americanos resultam melhor na Rússia que na França; não tem a ver com as cotas. O mercado francês é menos receptivo que o russo, no entanto, o povo russo prefere ver filmes americanos que filmes franceses. Creio que não tem a ver com as cotas.

8. Na minha pesquisa, estou analisando as coproduções no Brasil e na Argentina. O país que mais têm coproduzido com o Brasil é Portugal; já o país que mais têm coproduzido com a Argentina é a Espanha. Além da questão do idioma, quais outras questões têm influenciado positivamente essas relações?

O idioma é importante. Mas a Espanha coproduz mais com França e com Itália do que com a Argentina. [...]

APÊNDICE G - Entrevista com Nicolas Batlle

Nicolas Batlle (cineasta argentino)

Local: via skype

Data: 20 de junho de 2014

Duração: 47 min.

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Nicolas, me gustaría que Ud. hablase de tu experiencia en coproducción cinematográfica. ¿Qué te parece la coproducción en Argentina y en el mundo hoy?

La última película que yo hice la producción ejecutiva fue *Wakolda*, que estrenó en Brasil como *O médico alemão*. Es una coproducción con Argentina, como país mayoritario, y España, Francia y Noruega. De alguna forma fue la película más compleja del punto de vista de la coproducción que me has a tocado hacer. La otra película es una coproducción solamente con España y otra es una coproducción solamente con Venezuela. Tal vez esta última película, *Wakolda*, que es la tercera película de Lucia Puenzo, es la que tuvo con la estructura más compleja de coproducción, con más países involucrados. La experiencia fue muy buena ya que algunos de los países que participaron de la coproducción estuvieron por voluntad propia por un lado e por otro lado porque aplicaron fondos en sus países e tuvieron éxito en esas aplicaciones. Da misma forma, en esta película tuvimos algunos casos de armar coproducciones que nuestros coproductores presentaran a fondos y que no obtuvieran resultados positivos. [...].

2. En caso de *Wakolda* y de la mayoría de películas de coproducciones de Argentina, en el año de 2014, hay una preponderancia de Francia y España. ¿Ha sido más fácil coproducir con Francia y España?

Durante buena parte de su historia el coproductor natural de nuestro país fue España. Por un lado por un tema idiomático, claramente, y por otro lado porque tenemos muchos actores argentinos que son conocidos en Argentina y también son populares en España. El acercamiento entre Argentina y España en términos cinematográficos siempre fue muy grande y en los últimos años, un poco con la crisis española, ha sido un poco más complejo la coproducción con España. Pero, sin embargo es un país con que tenemos lazos cinematográficos muy estrechos. Con respecto a Francia, por un lado Francia es el país del *cinarte*, es el país que más amor tiene por el cine con una vocación autoral y por ende desde ese lugar coproducimos con Francia, sobretodo películas que tienen una voluntad, una vocación de una gran marca autoral. Hay películas argentinas que se estrenan con más copias en su lanzamiento comercial en París e en Francia en general, que en la propia Argentina. Es un fenómeno muy particular. Y después la otra herramienta es que tenemos los productores argentinos con respecto a Francia es la posibilidad de aplicar el fondo que antes se llamaba “Fonds Sud”, que era un fondo de apoyo a las cinematografías del Sur, como es la nuestra. El “Fonds Sud” no existe más, pero ha sido remplazado por un fondo también muy bueno que se llama “Ayuda a los cines del Mundo” (“Aide Aux Cinéma du Monde”, en francés) que nosotros lo ganamos con *Wakolda* y es también una herramienta de financiamiento que depende del Ministerio de Relaciones

Exteriores de Francia y es un fondo que nos ayuda mucho y que, de alguna forma, incentiva también a los productores franceses a participaren de coproducciones con el Sur, como por ejemplo Argentina.

3. Con relación al guion, ustedes escogerán un alemán y no alguien de uno de los otros países de la coproducción. ¿Los fondos no interferirán en el guion por cuenta de esto?

Para contarte el caso específico de *Wakolda*. En el caso de Noruega, aplicamos con una empresa que llama "HummelFilm", hay también un fondo de apoyo a las cinematografías del Sur, que llama "Sørfond" y no hizo ninguno condicionamiento con respecto al guión. Con respecto al fondo francés, con el que aplicamos con nuestros productores franceses, que se llaman "Pyramide Productions", aplicamos "Aide Aux Cinéma du Monde" y también no hubo ningún condicionamiento con respecto al guión. El fondo tiene como cuestión de obligatoriedad que del dinero que se gana para el fondo, el 50%, como mínimo, debe gastarse en Francia. Por esta razón, hicimos los procesos de pós-producción, la ampliación de 35mm, el negativo de sonido, el negativo de imagen e la subtitulage los hicimos en Francia, por un lado porque tienen muy buenos laboratorios, como el *Leclerc*, que es muy bueno, que son procesos de pós-producción para cumplir con el fondo. Pero no hubo ningún condicionamiento con respecto al guion. Con respecto a España, nuestros coproductores, que fueran Wanda Vision, que habían estado también, al igual que Pyramid, en películas anteriores de Lucía Puenzo, también no tuvieron ningún condicionamiento con respecto al guion. Sí, debíamos cumplir la obligatoriedad del convenio ibero-americano de coproducción que establece una participación mínima por parte del productor minoritario, como era

en este caso España, de dos cabezas de equipo técnicas, artistas e dos actores principales. Uno de ellos es efectivamente Alex Brendemühl, que hace el personaje de Menguele, que sería de origen alemán y que tiene nacionalidad española, vive en España. También, por suerte, no hubo condicionamiento con respecto al guion. Lamentablemente, no pudimos concretar una coproducción con Alemania, que nos hubiera gustado mucho. Obviamente era el país por además orgánico para hacer una coproducción teniendo en cuenta la temática de la película, que trata sobre el paso de Menguele pela Patagonia Argentina. Tuvimos en un momento un coproductor alemán y de hecho ganamos un fondo en Alemania que se llamaba... Era un fondo regional, de la región de Berlín y ahora se me fue el nombre.

4. En el panorama del cine mundial, ¿cuáles son las ventajas e las dificultades en el caso de los productores españoles de coproducir internacionalmente?

Por un lado se propone hacer una película que en términos financieras es más complicada, o más grande, de que el fondo que uno puede obtener en su propio país y surge la necesidad de coproducir. Yo creo que tiene muchas ventajas: por un lado una ventaja económica y financiera que tiene que ver con la posibilidad de articular fuentes de fomento de diferentes países para completar el presupuesto de la película; por otro lado tiene la ventaja de que una película realizada en coproducción amplía sus horizontes de comercialización y creo que la coproducción, en cierto sentido, nos faz más fuertes ante a terceros, frente a un festival. Creo que, en ese sentido, en esa frase famosa "De la unión nasce la fuerza". Creo mucho en la coproducción, que tiene más ventajas que desventajas. Siempre hacer una coproducción internacional tiene sus complejidades porque hay que tener en cuenta las necesidades de los demás,

porque hay que compartir las decisiones, porque hay que tener mucho diálogo y sin duda tiene sus complejidades políticas, administrativas, jurídicas y financieras. Pero me parece que si es más complicado en principio hacer una película en coproducción que una película 100% nacional, hay infinidad de ventajas, desde el financiero hasta las posibilidades de comercialización, las posibilidades de internacionalización de la película y las perspectivas de irte tejiendo alianzas con coproductores no solo para una película o un proyecto particular si no para ir tejiendo alianzas y confianzas en vista a futuros proyectos también.

5. ¿Qué te parece la ayuda del Programa Ibermedia?

Ibermedia tiene más de diez años y creo que ha sido clave para el desarrollo de la cinematografía iberoamericana. Creo que es muy importante. Sobre todo cuanto menos desarrollada es la industria de este país más clave es Ibermedia. Por ejemplo, estoy ahora en Ecuador, que tal vez no tenga tanta tradición cinematográfica como países más grandes de tradición cinematográfica como puede ser Argentina, Brasil, México o Venezuela. Sin embargo, un país como Ecuador tiene Ley de Cine y hace quince años hacia uno o dos películas por año y hoy se hacen entre quince y veinte películas por año. Eso tiene que ver, por un lado obviamente, por las nuevas tecnologías y el digital, pero también tiene que ver que países con menos tradición cinematográfica es muy importante la coproducción. Producir es coproducir porque los fondos locales no alcanzan para cumplir 100% del financiamiento de una película. Entonces para los países en vías de desarrollo cinematográfico Ibermedia es una herramienta absolutamente fundamental. Creo que es una herramienta para todos los que formamos parte del espacio cinematográfico iberoamericano. Pero

además es clave para los países que están en un incipiente desarrollo donde si el programa Ibermedia no seguir será una verdadera catástrofe. Por eso lo más importante me parece que es que el programa Ibermedia siga teniendo la continuidad que ya tiene hace más de diez años.

6. ¿Los acuerdos bilaterales de coproducción de Argentina con otros países tienen contribuido con los coproductores?

Cuando hablamos de fondos públicos siempre hay mucha burocracia. Esto es normal. Los acuerdos bilaterales de coproducción son positivos en general. En Argentina se puede realizar coproducciones haya o no haya acuerdos bilaterales de coproducción. Argentina tiene acuerdos con todo Ibero-América través del convenio iberoamericano de coproducción y con otros países también como Francia, Italia, Alemania, países con los cuales Argentina coproduce. Pero, sin embargo, hay igual casos de coproducción por no tan tradicionales, como una coproducción argentina-polaca, que es un país muy extraño para nosotros y si no hay un acuerdo bilateral de coproducción, eso no impide que la coproducción se haga de toda forma. Ha que hacer una serie de reconocimientos de la coproducción, pero Argentina puede coproducir con cualquier país del mundo.

7. ¿Cuáles son las principales dificultades que los productores argentinos enfrentan para realizar sus coproducciones internacionales?

Hay algunas dificultades de orden burocrático pero aprendemos a salvarlas y después creo que la clave es el acceso, porque la coproducción es como casarse. Nosotros coproductores maridamos, casamos para tener un hijo, que es la película. Por eso las películas son tan

importantes, son como nuestros hijos. Es importante la confianza, conocernos. Entonces lo más importantes para nosotros es de a poco ir conociendo a los posibles coproductores de nuestras películas e ir generando relaciones de confianza, relaciones de trabajo pero que tiene que ver con conocernos y saber el otro va a responder. Coproducir es de alguna forma una relación donde por más que haya un coproductor minoritario y un mayoritario, la realidad es que nos casamos para hacer un hijo que va a ser de los dos.

8. Las barreras aduaneras son una de las principales quejas de los productores brasileños con la política brasileña. ¿Hay también esta dificultad para los argentinos?

Lo que establece efectivamente la Ley de Cine es que las coproducciones son reconocidas legalmente como películas nacionales. Entonces tienen la potestad de poder de forma temporaria, y sin cargo alguno, poder ingresar y egresar material técnico o personal artístico técnico.

9. ¿Cuáles son las características de un proyecto para conseguir una buena parecería con otro país?

Yo les diría las coproducciones como en dos. Hay coproducciones que son muy orgánicas por el guion. Contamos una historia que tiene que ver con los inmigrantes españoles que vienen a Argentina y de repente tenemos la mitad del rodaje en Argentina y mitad del rodaje en España. Eso, orgánicamente es una coproducción. Es como que no puede ser otra cosa que no una coproducción. Hay otras coproducciones donde, un poquito más forzadas, por una voluntad financiera de completar el presupuesto de la película donde ciertamente hay un productor mayoritario y otro minoritario. Creo que en todos los casos es importante tener un buen proyecto, un buen guion y que el productor

minoritario esté tan comprometido cuanto el mayoritario para llevarse adelante la película. Creo que es la clave, es muy importante generar confianza con el coproductor, porque si no hay confianza la coproducción no va a 'buen puerto'. Por eso me parece clave la confianza; conocernos y establecer una buena relación comercial.

10. Considerando las cuestiones financieras, burocráticas y artísticas ¿hay algún país con que sea mejor coproducir?

En principio, depende de la película, del proyecto, porque cada película es un mundo. Entonces hay elementos del guion que hacen que sea más orgánico coproducir con determinado país. Tal vez eso se depende del guion, de la historia, del proyecto. Realmente el coproductor natural de Argentina fue siempre España. En los últimos años, se empezó a coproducir bastante con Francia que tiene que ver con un tipo de cine que se hace mucho en Argentina que es un cine de arte, con una fuerte marca autoral que le interesa a Francia y, por otro lado, la apertura de nuestros propios gobiernos a empezar a mirarse América Latina con ciertas políticas de integración, que no son solo en términos cinematográfico, si en términos generales en toda América Latina, y Argentina también se integró de alguna forma a ese movimiento y empezó a producir mucho más con el resto de los países de América Latina. Argentina ha coproducido con prácticamente todos los países de América Latina, en los últimos años también con Brasil a pesar de las diferencias idiomáticas que tenemos y, en ese sentido, con Brasil fue muy importante el convenio de cooperación y de coproducción entre el INCAA argentino y la ANCINE brasileña. Eso me parece que ha generado más coproducciones entre Brasil y Argentina, lo que es muy importante. El año pasado, Ecuador tuvo su primera película en un festival de clase

A, El Festival de Berlín, y fue la película 'Feriado', una coproducción entre Ecuador y Argentina.

11. Una de las ventajas de la coproducción es que existe la posibilidad de exhibición en más de un país. Pero en caso de coproducciones brasileñas hay ejemplo de muchas películas que no llegaron a ser exhibidos en países parecidos. ¿Esto también es común en Argentina?

En principio, cuando se hace una película en coproducción con apoyo de Ibermedia, los coproductores están obligados a estrenar sus películas en cada uno de los países. Una medida para que cada uno de los coproductores estrenen la película en su país. Por eso yo hablaba que una de las ventajas de la coproducción es ampliar los horizontes de comercialización de la película.

12. ¿Cómo funciona esta obligación?

Si la película tiene el apoyo de Ibermedia es efectivamente así. Esta cada coproductor obligada a estrenar la película en su país. Cuando la coproducción está armada de forma orgánica y digamos que la idea es que sea atractiva la película para los países coproductores. Por ejemplo, trabajando con actores que son populares en cada uno de los diferentes países. De esta forma se genera un interés realmente importante en cada uno de los países coproductores. Esta es la idea.

13 ¿Cómo es la fiscalización de este? ¿Ibermedia establece que el coproductor tiene que devolver el dinero caso la película no sea exhibida?

No lo sé exactamente cuál sería la penalidad, pero sé que los coproductores estamos efectivamente obligados a estrenar la película en los respectivos países.

14. ¿Cuál es su opinión sobre la política de cine en Argentina en general? ¿Lo que necesita mejorar?

Argentina es un país que tiene mucha tradición cinematográfica, más de 60 años de apoyo formal del estado argentino al cine, obviamente interrumpido por los gobiernos militares, y diferentes tipos de apoyo a la producción de cine. La *Ley de Cine* de actualmente cumple 20 años este año [2013], en su versión actual. Siempre hay cosas mejorables, pero es una buena ley y le posibilita hace muchos años que el cine argentino tenga una continuidad de producción y que tenga una idea futura de ir conquistando a poco el público internacional también. Por suerte Argentina es un país que tiene bastante aceptación en los principales festivales del mundo. No todas las películas, pues tenemos una gran concentración, pero tenemos muchas películas que son exitosas en Taquilla. En este sentido, sí, creo que la *Ley de Cine* argentina es una buena ley y creo que tenemos desafíos los productores al futuro para que no dejemos de tener una buena herramienta para desarrollar nuestro cine.

15. Argentina es el segundo país que más coproduce películas con Brasil. Desde 2005 hasta 2013, 18 películas fueron realizadas de acuerdo con ANCINE. ¿Crees que esta relación tiene potencial de mejorar?

Todos sabemos que tenemos esta diferencia idiomática que a veces nos pega un poquito contra, pero creo que los lazos culturales están cada vez más hermanados. Sobre todo en los últimos años nosotros argentinos y brasileños nos sentimos más cerca, dejamos más allá nuestras diferencias futbolísticas naturales que todos conocemos. Creo que nos sentimos más hermanos que nunca en este sentido. Tenemos que trabajar, tanto los productores brasileños como los

argentinos, para que esta marca que tenemos sea el piso y no el techo. Tenemos que trabajar para que esta integración sea cada vez más grande. Más allá de las diferencias idiomáticas que tenemos un poco contra.

16. ¿Crees que subtítulos y doblajes pueden ayudar a resolver estas diferencias o hay cosas más complejas?

Creo que tenemos más cosas en común de que diferencias. Por eso pienso que las coproducciones van a seguir aumentando. Por eso me parecen muy importante los incentivos que hay. Por ejemplo, este concurso que se hace todos los años entre ANCINE y el INCAA es muy importante y que siga existiendo Ibermedia me parece muy importante para generar coproducciones. Tenemos que hacer cada vez más coproducciones porque somos países hermanos.

17. ¿Qué tipo de coproducción hay predominado en Argentina? ¿Las coproducciones más comerciales, más autorales, más voltada para lo mercado global...? ¿Hay una tendencia?

Argentina, sobre todo en los últimos años, está intentando hacer coproducciones digamos que sean atractivas para el mercado internacional, que sean plausibles de ser coproducidas e estrenadas en otros países. Creo que *Wakolda*, *O médico alemán*, es un ejemplo. Estamos también tratando de hacer películas con actores que sean atractivos para el mercado internacional y para el mercado latinoamericano todo. Por ejemplo, en Cannes este año, hubo una película argentina protagonizada por Viggo Mortensen, que es un actor internacional [...]. Después hubo otra película protagonizada por Gael García Bernal, que es un actor mexicano muy querido, en la cual Argentina es mayoritaria que es la película 'El Ardor' de Pablo Frederik y

Argentina también presentó una película en la competencia oficial coproducida con España que llama 'Relatos salvajes' de Damián Szifron con Ricardo Darín y un elenco muy bueno. Todas estas películas que nombré son coproducciones y intentamos de a poco hacer películas que sean atractivas para nuestro público y que sean también atractivas para el público internacional y que tengan actores que no sean solamente atractivos para el público nacional, pero también para un público internacional y en particular para el público latinoamericano.

18. Ud. habló que algunas películas tienen más espacio en Francia que en Argentina ¿Cómo las autoridades argentinas tienen colaborado para la exhibición de las películas nacionales?

Sí, creo que es uno de los grandes desafíos que tenemos. Por un lado en términos internacionales tenemos dificultades de que la película se vea en nuestro propio continente. Salvo que sean coproducciones [...] es difícil que se estrenen. Por eso me pone muy contento que tenga estrenado la semana pasada *Wakolda* en Brasil. En Argentina, particularmente, tenemos un fenómeno de mucha concentración. O sea, hay pocas películas que hacen muchos espectadores, que lanzan con muchas salas y que tienen el apoyo de la televisión para lanzamiento. Después tenemos muchas películas que hacen muy pocos espectadores en muy pocas salas sin el apoyo de la televisión para el lanzamiento. Este es el fenómeno que nos pasa, tenemos mucha concentración. El año pasado, en Argentina, tuvimos una participación en el mercado de 15%, que es una marca muy buena, por encima de la media. Pero estuvo concentrado en prácticamente cinco películas que dieran casi 7 millones de espectadores. Ya casi 90% de los espectadores que viran cine nacional fueran en esas cinco películas muy exitosas. Una de ellas fue *Wakolda*. Ya

cinco películas argentinas del año pasado que fueran Metegol, una película de Campanella, dos películas de Ricardo Darín, que es nuestro actor número uno, que fueran *Séptimo* y *Tesis para un homicidio*. Después una película que es *Corazón de Leon* con Guillermo Francella, coproducida con Brasil y logo *Wakolda*. Estas cinco películas concentraron casi 90% de los espectadores que viran cine argentino. Entonces lo que sucede es que tenemos una buena participación en el mercado, bastante espectadores, más de siete millones de espectadores que viran el cine argentino pero concentrado en apenas cinco películas cuando se estrenaron 150 películas. Un dato importante es que estas cinco películas que cautivaran la atención del público local, todas tuvieron el apoyo de la televisión para lanzamiento.

19. Cuándo hay dificultades de cumplir las exigencias de los acuerdos, ¿El INCAA tiene ayudado a los productores?

El INCAA tiene un departamento muy bueno que es la “Gerencias Internacionales”, que organiza “Ventana Sur”, que es el mercado de cine latinoamericano que se hace en diciembre en todos los años en Argentina, que es una coproducción entre el INCAA y *Marché du Film* del Festival de Cannes, o sea el mercado más importante del mundo. Se tenemos algún problema de coproducción podemos recurrir a esa gerencia. Esta gerencia o que quiere es que el cine argentino haga coproducciones y se internacionalice.

20. En el caso brasileño se dice que uno de los problemas, una de las mayores dificultades para coproducir y hacer alianzas es que muchos de los productores no hablan un según idioma, principalmente el inglés. ¿Hay este problema en Argentina?

Me parece que menos. Yo particularmente hablo inglés y creo que es importante se uno quiere hacer coproducción tener algún diálogo fluido con personas que hablan otro idioma. [...]. En general no me parece que es un problema con productores argentino

21. ¿Desde cuándo hay aumentado esta tendencia de coproducir en Argentina?

No lo sé exactamente. Yo coproduzco hace quince años desde que tengo uso de la razón Argentina coproduce. Sí, antes la coproducción era casi exclusivamente con España, simplificando un poco. Las relaciones entre Argentina y España en el cine siempre fueron muy estrechas y lo sigue siendo, a pesar de la crisis en España, como también nos pasa en otros ámbitos. Argentina tiene mucha relación, históricamente, con España. Entonces no es de sorprender que así sea en cine también. Te diría que en los últimos diez años que se han incrementado muchísimo las coproducciones con otros países de América Latina. Eso me parece que es muy bueno. Y sobre todo en los últimos diez o doce años se han incrementado muchísimo las coproducciones con Francia. Yo creo que es un poco porque hay como un cine que nosotros argentinos hacemos bien, que es un cine de arte, que es mucho atractivo para el paladar cinematográfico francés.

22. Argentina tiene, tradicionalmente, una larga parecería con España en coproducciones. Hay en común la cuestión del idioma y actores bien reconocidos en ambos los países, pero se dice también que es más barato producir en Argentina. ¿Es verdad?

Creo que sí. Pero tiene que ver también con cuestiones coyunturales porque los valores y las monedas van cambiando y las paridades. Pero, en líneas generales, es más económico filmar en Argentina que en Europa.

APÊNDICE H - Entrevista com o Ricardo Freixa
(Tradução nossa)

Ricardo Freixa (produtor argentino)

Local: Kubitschek Plaza Hotel, Brasília-DF

Data: 24 de setembro de 2014

Duração: 36 min.

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Primeiramente, gostaria que você falasse da sua expectativa de coproduzir com o Brasil, sobre as vantagens e dificuldades que você percebe.

Primeiro, há vantagens, porque é um dos três mercados mais importantes do continente, que são: México, Brasil e Argentina. Minha crença na coprodução é uma crença muito própria. Quero que a coprodução seja mais do que uma vantagem do ponto de vista financeiro, porque há apoios dos distintos institutos: ANCINE, INCAA e outros escritórios públicos. Gostaria de conceber um filme ao mesmo tempo comercial no Brasil e comercial na Argentina. Ou seja, uma coprodução que agrade tanto ao público brasileiro quanto ao argentino. Há exceções de filmes argentinos que tenham tido êxito no Brasil ou filmes brasileiros que tenham tido êxito na Argentina nos últimos anos. Mas sim, creio na coprodução para fazer bons projetos.

2. Já que fala de exibição, de alguma maneira, uma das vantagens da coprodução é que melhora a possibilidade de exibir o filme em pelo menos mais um território. Porém, na minha pesquisa, tenho observado que, na maioria dos casos, isso não acontece na prática. Pelo menos no caso brasileiro, muitos filmes feitos em coprodução não chegam a ser exibidos nem mesmo em seu país parceiro. Como tem sido na Argentina?

Na Argentina, as coproduções têm tido mais êxito. Quase sempre coproduções com a Espanha, e às vezes coproduções com o Brasil e com outro país latino-americano. Estou tentando lembrar de algum filme em coprodução com a Colômbia, com o México, com o Chile que tenha tido êxito. Não me vem à lembrança nenhum. As únicas que têm tido êxito são as coproduções com a Espanha. Agora, é certo que se consiga apoio para a estreia, mas se o filme é uma coprodução oficial. O INCAA dá um dinheiro que sempre ajuda no lançamento. O mais importante de tudo é a qualidade do filme, do roteiro, da direção, dos atores: isso é o que mais assegura o êxito; mas há casos como o do diretor Hector Babenco, fora o caso dele não me ocorre nenhum outro filme [de outro diretor]. A regra geral é que vá mal a qualquer produção: se é norte-americana, espanhola, francesa, alemã; a exceção é que vá bem. O normal é que venda pouco. Há produções brasileiras que foram muito exitosas na Argentina, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Pixote*, mas isso há muitos anos.

3. Quais as vantagens de se fazer um filme só doméstico, e não em coprodução? Quais as diferenças? Em quais aspectos é melhor?

Creio sinceramente que um filme pode ser muito pequeno, muito local e ter êxito em toda parte. Há um filme dinamarquês que se chama *A Festa de Babette*, esse filme era muito pequeno e foi um êxito em todo o mundo; foi um filme que não fez

nenhuma concessão internacional, nenhuma coprodução. Na Argentina, pode passar o mesmo, mas tudo depende da qualidade do produto, da identificação que tenha com a gente, que seja atrativo para o público desde o primeiro minuto até o último. Uma coprodução pode ter os mesmos elementos.

4. A Argentina é um dos países mais importantes em coproduções, é um dos países de maior número de coproduções realizadas, é um dos que mais coproduzem com a Espanha e um dos que mais coproduzem com o Brasil. O que faz da Argentina uma grande realizadora de obras em coprodução cinematográfica internacional? Quais fatores contribuem para que a Argentina realize tantas coproduções?

Com a Espanha, o que mais contribui é, fundamentalmente, que haja atores que têm cruzado a fronteira dos dois países. Há atores argentinos que são mais populares na Espanha que na Argentina; há atores espanhóis que são mais populares na Argentina que na Espanha. Por isso, é mais fácil conceber uma coprodução com a Espanha. As ajudas são as mesmas na Argentina. E na Espanha, tem apoios muito importantes. Os produtores sempre pensam nos subsídios, não há produtor que pense somente no êxito de público. Em outro momento da história do cinema sim, pensava-se no êxito de público e, quiçá, nesse momento, os filmes eram melhores. Por exemplo, aqui no Brasil, Glauber Rocha fez filmes que tiveram êxito em todo o mundo. Quiçá, os filmes eram bons porque não tinham nenhum apoio, porque a única forma de recuperar o dinheiro era tendo êxito com o público. Hoje em dia, o subsídio ajuda porque não se pode viver sem subsídio, mas subsídio se dá a qualquer filme, e a maioria é ruim.

5. Há muitos cineastas, produtores, diretores, atores argentinos que vivem na Espanha?

Conheço alguns [...]. Mas não há muitos. Viver na Espanha não implica termelhor acesso aos apoios argentinos, esses apoios são dados justamente para quem vive na Argentina. Há diretores que vivem na Argentina e que qualificam com elemento espanhol, mas para pedir o subsídio, como produtor, tem que viver na Argentina. Não pode ser uma pessoa desconhecida porque não vai conseguir apoio, tem que ser alguém que seja mais ou menos conhecido do comitê de avaliação do projeto. O mesmo se passa na Espanha e também no Brasil.

6. O Programa *Raíces*, criado no ano de 2001, foi importante para as coproduções na Argentina?

Não ajudou em nada. Quando apareceu o Programa *Raíces* me dei conta de que não ia acontecer nada, que não ia funcionar. Quais são os filmes de coproduções argentinas que melhor estiveram na Espanha? São os filmes com elementos totalmente argentinos. E os espanhóis têm elementos, por exemplo, na pós-produção, na música, na direção de fotografia. Os elementos principais eram argentinos. Por exemplo, um dos filmes de maior êxito na Espanha, *El Hijo de La Novia*, com Ricardo Darín e Norma Aleandro. São todos argentinos que também têm passaporte espanhol. Então, qualificaram-se para os apoios espanhóis, com um produtor espanhol, e tiveram êxito na Espanha sendo um filme completamente argentino. Tão argentino era que na entrada davam uma cartelinha com as palavras que os espanhóis não entenderiam. Apesar de falarmos o mesmo idioma, há algumas palavras que na Argentina são ditas de uma forma e na Espanha, de outra. Assim, tem que se fazer um pequeno dicionário.

7. É caro fazer a legendagem?

Não, é barato, ainda mais hoje que se faz tudo digitalmente. No total, para fazer a tradução e colocar as legendas, pode custar em torno de dois mil dólares.

8. E o Programa Ibermedia? Tem sido importante para a Argentina?

Eu nunca usei Ibermedia em nenhum dos meus filmes, mas é muito usado pelos produtores que conhecem bem o programa: as regras, como funciona... Mas eu não sou um deles. Mas sim, funciona muito.

9. Como lhe falei antes, a Argentina é um dos países que mais coproduzem filmes com o Brasil. De 2005 a 2013, estrearam cerca de 18 filmes brasileiro-argentinos, segundo a ANCINE. Como a Argentina e o Brasil poderiam fortalecer essa relação cinematográfica, em termos de políticas públicas, mecanismos públicos?

Um dos temas mais importantes é a questão da distribuição e da exibição dos filmes. Porque pode se armar uma coprodução, mas depois não há lançamento, não tem distribuição em nenhum dos dois países. Assim, seria importante apoiar os lançamentos, além das coproduções. Oferecer um apoio financeiro, dar dinheiro para a produção, mas também dar dinheiro para o lançamento, para assegurar que o filme tenha cotas de lançamento. Então, baixam os custos para o distribuidor, dessa maneira o incentiva a lançar o filme.

10. E na TV pública, que tipos de apoios seriam importantes?

Em princípio, na publicidade do filme. Esse é um negócio que depende do desempenho do filme no cinema, para que funcione na televisão. A televisão pode dar apoio para a produção, para o lançamento,

vai depender sempre do desempenho do filme nas salas de cinema, para que a televisão esteja interessada. Certamente, o apoio da televisão é muito importante, tanto para o lançamento como para a produção.

11. Qual é o papel da coprodução cinematográfica para o desenvolvimento do cinema na Argentina?

Como te disse, para que se complete o financiamento do filme depende também que o filme seja interessante para os dois ou três países coprodutores. [...] Há que se buscar os elementos, as histórias, os roteiros, os atores, as locações, que se façam interessantes para os dois países. Que não se queira um projeto com o Brasil somente para conseguir os apoios brasileiros; assim, é provável que esse filme não tenha êxito no Brasil nunca. Nunca!

12. Que tipo de coprodução tem prevalecido na Argentina? Uma coprodução mais comercial, mais autoral, mais focada no mercado...?

Têm prevalecido as coproduções por razões financeiras. É muito difícil que uma coprodução tenha sido pensada para que tenha êxito nos dois países. O que pensam: “Este filme custa dez milhões de pesos, tenho sete, e necessito de três milhões. Que faço? Busco um coprodutor, nada mais do que para conseguir esses três milhões”. Esse coprodutor, que dá os três milhões, põe elementos que não fazem o filme comercial em seu país; então, o filme está condenado no país minoritário, porque não tem elementos comerciais nesse país. A essência do meu pensamento: um filme de coprodução tem que ser comercial nos dois países coprodutores, seja na história, nos atores ou no que for. Se não é comercial nos dois países, é puramente um apoio financeiro, que se pode conseguir porque cumpre com certos requisitos, mas que não

vai significar nada para o êxito do filme no país que não tem os elementos comerciais.

13. Você tem experiência em algumas coproduções: *Metegol*, *Meu Amigo Alemão*... Como foram essas experiências?

Foram boníssimas do ponto de vista da realização, não tiveram nenhum problema. *Meu Amigo Alemão* é uma coprodução com a Alemanha: foi filmado cinco semanas na Argentina; e três, na Alemanha. Foi perfeito. Tivemos o apoio do INCAA, e na Alemanha também conseguiram dinheiro. *Metegol* [*Um time show de bola*] foi uma coprodução com a Espanha, teve participação dos canais de televisão, ajudas espanholas para as coproduções como também ajuda da Argentina. Há outros filmes que também foram muito exitosos nos dois países, como *El Hijo de la Noiva*, que é o maior exemplo, um filme feito na Argentina que fez um milhão e 800 mil espectadores na Espanha, que é um número altíssimo. Imagine isso em dinheiro para a pessoa que tinha os direitos na Espanha!

**APÊNDICE I - Entrevista com Tino Navarro
(Constantino Alberto Fernandes Navarro)**

Tino Navarro (cineasta da produtora cinematográfica portuguesa “MGN Filmes”)

Local: via skype

Data: 28 de agosto de 2015

Duração: 31 min. 23 seg.

*Entrevista realizada por Flávia Rocha

1. Primeiramente, gostaria de saber sobre a sua percepção acerca das coproduções. Qual é o seu ponto de vista sobre as coproduções? Gostaria que o senhor fizesse um panorama sobre as coproduções cinematográficas internacionais em termos globais.

Eu não posso fazer... Quer dizer, cada coprodução é diferente de outra coprodução, não existe nenhum modelo internacional que possa ser reproduzido. Cada filme é cada filme. Cada filme tem suas necessidades, suas características e, portanto, pode ser objeto ou não de coprodução; e também, muitas vezes, depende se as coproduções são ou não necessárias. Portanto, eu não posso dar uma ideia global das coproduções internacionais. Existem coproduções internacionais em vários países, particularmente em países mais pequenos. As coproduções são mais raras na América. Outros países, por razões que têm a ver com a necessidade de financiamento ou coisa parecida, fazem eventualmente coproduções.

2. Eu pergunto em termos de vantagens e desvantagens...

É o que eu digo, tudo isso depende de filme para filme. Se um filme necessita ser filmado em vários países ou em dois países, é natural que se faça uma coprodução com esse país. Se o filme precisa de uma participação estrangeira por um motivo ou por outro, é natural

que esse filme possa ser uma coprodução. Na maior parte dos casos, as coproduções ocorrem por razões financeiras. Ou seja, é uma maneira, digamos, de financiar ou cofinanciar parte dos filmes.

3. Eu gostaria que o senhor falasse sobre a sua experiência na coprodução de filmes com o Brasil. No caso, sei que o senhor trabalhou em *Capitães da Areia*, em *Call Girl*... Como foi essa relação com o Brasil? Houve alguma dificuldade?

Eu fiz seis filmes em coprodução com o Brasil, sendo três filmes minoritários brasileiros e três minoritários portugueses. Minha experiência foi uma experiência normal. Eu já fiz coprodução com inúmeros países no mundo inteiro, principalmente na Europa, entretanto, não foi diferente dos outros países, foi uma coprodução normal. O Brasil tem, tal como em Portugal, seus problemas, suas características e suas políticas, portanto, depende um bocadinho disso. Agora, o fato de haver coproduções entre Portugal e o Brasil com alguma regularidade é porque existe um convênio entre Portugal e o Brasil que financia ou pode financiar quatro longas-metragens por ano: dois minoritários brasileiros e dois minoritários portugueses. O fato de haver esse instrumento, como é evidente, facilita a existência, pelo

menos, de quatro filmes em coprodução entre Portugal e Brasil todos os anos.

4. Um fato que venho verificando é que muitos filmes, inclusive os que ganham grande repercussão em Portugal em termos de bilheteria, no Brasil não são lançados. Por exemplo, *Call Girl*. Como o senhor percebe isso?

Eu percebo isso pelo mesmo motivo que alguns filmes brasileiros que no Brasil fazem bons resultados de Box Office, e em Portugal já fazem muito menos, comparativamente. No Brasil, o fato de alguns filmes não serem lançados, no meu ponto de vista, é um problema, particularmente para os filmes portugueses que são coproduzidos com o Brasil. Eu penso que isso tem a ver mais com a falta de empenho, por parte do eventual coprodutor, para que o filme seja lançado. Porque, infelizmente, como disse há um bocadinho, uma parte das coproduções são realizadas unicamente por razões financeiras, esgotam-se nas razões financeiras; quando, no meu ponto de vista, a razão principal para fazer coproduções deveria ser a abertura de novos mercados. No caso, a abertura do mercado brasileiro para os filmes portugueses e a abertura do mercado português para os filmes brasileiros. Particularmente, os filmes que coproduzi, todos eles, estrearam em Portugal e tiveram resultados diferentes, mas todos eles com resultados satisfatórios. O que é preciso, no meu ponto de vista, é que haja também como há uma política de apoio ou de incentivo à coprodução, que haja políticas de incentivo à distribuição de filmes brasileiros em Portugal e à distribuição de filmes portugueses no Brasil. Seria muito bom que isso acontecesse, que as autoridades cinematográficas dos dois países

olhassem pra isso e agissem. Isso seria muito importante para o Brasil e para Portugal.

5. De que forma o senhor acha que isso seria possível? Quais as aberturas que poderiam ser viabilizadas pelas autoridades cinematográficas dos dois países diante do mercado?

Tal como existem linhas de incentivo à produção, poderiam existir linhas de financiamento à distribuição. Por que o que acontece nesse momento? Tendo em conta a estrutura dos mercados e o desconhecimento dos filmes, quer de um lado, quer de outro, é muito difícil que um distribuidor brasileiro aposte 500 mil reais, um milhão ou dois milhões de reais na distribuição de um filme português; tal como é muito difícil que um distribuidor português invista 100 ou 200 mil euros na distribuição de um filme brasileiro porque é um risco demasiado grande. Portanto, como o mercado não resolve por si essa questão, é aí que, no meu ponto de vista, justifica-se o papel do Estado. Portanto, deveriam haver linhas de apoio à distribuição e à exibição de filmes brasileiros em Portugal e, de filmes portugueses no Brasil.

6. O senhor falou que realizou seis filmes em coprodução com o Brasil. Além de *Call Girl* e *Capitães da Areia*, quais foram os outros?

Fiz *O Xangô de Beker Street*, *O veneno da madrugada*, do Rui Guerra, *Tentação* e *Um tiro no escuro*.

7. Com relação às diferenças dos sotaques do português do Brasil e do português de Portugal, o senhor percebe que há dificuldades para a relação cinematográfica entre os dois países?

Tal como nós fomos habituados a ouvir e compreender conteúdos audiovisuais brasileiros, particularmente de TV's, se houvesse uma ação continuada também haveria de acontecer esse tipo de aproximação do Brasil com a maneira particular e mais específica dos portugueses falarem.

8. O idioma Português, tanto com sotaque brasileiro como o de Portugal, parece se configurar como um problema diante do mercado global ou internacional. Isso foi o que verificamos nas falas de alguns produtores entrevistados. Segundo eles, os investidores percebem o idioma Português como um risco diante do Inglês, que é o idioma mais falado no cinema global.

É evidente que produtores que não sejam portugueses ou brasileiros ou angolanos ou moçambicanos não vão produzir filmes em Português. Já para um português ou para um angolano, é natural que produzam filmes em português. Pelo menos penso eu.

9. Mas filmes de nacionalidade brasileira ou portuguesa também recebem financiamentos de outros países, muitos de fundos europeus...

Portugal não coproduz só com o Brasil. Portugal coproduz alguns filmes com outros países, particularmente com países da Europa e, também, inclusive, coproduz alguns filmes com países de expressão portuguesa na África. Está a perceber? Portanto, o Brasil não é o único país com o qual Portugal coproduz.

10. Mas o senhor acredita que o idioma Português possa ser um problema?

Pelo contrário, eu acho que o idioma Português é uma vantagem, e não um problema. Eu, se quiser produzir um filme em Inglês eu vou produzir, mas se eu entender que aquele filme tem um potencial para o mercado internacional, para o mercado americano ou para o mercado global; mas isso é muito particular. É natural que os produtores portugueses e brasileiros produzam filmes em português. Não vejo isso como obstáculo, vejo isso como uma vantagem.

11. Os cineastas espanhóis têm uma tradição de coproduzir com a Argentina. Um dos fatores seria por conta da relação idiomática.

A Espanha coproduz muito com países de língua espanhola como é natural. Acho que o aproveitamento das potencialidades que a nossa língua tem é uma vantagem, não é uma desvantagem.

12. Então o senhor acha que o idioma não é um obstáculo para a exibição?

Repare... Os filmes em português tem tanta dificuldade de exibição nos outros países como os filmes em espanhol, os filmes em francês, como os filmes em italiano, como os filmes em alemão, como os filmes em russo, como os filmes em outras línguas. Está a perceber? Vamos lá a ver... Os filmes ingleses feitos na Inglaterra também têm dificuldade de distribuição no mundo inteiro. Os filmes que têm mais facilidade de distribuição no mundo todo são os da matriz de Hollywood porque têm atores, grandes cadeias de distribuição, grandes lançamentos. Então, de fato, são distribuídos no mundo inteiro. Mas você tem todos os anos aproximadamente 50, 60, 70 filmes na Inglaterra que não são distribuídos em lugar nenhum, que não

sejana Inglaterra, e são feitos em Inglês. Eles não são distribuídos no Brasil, nem na Itália, nem na África, nem sequer em outros países de língua inglesa como a Austrália. Está a perceber? Vamos lá ver... Os filmes que são distribuídos no mundo inteiro o são porque têm uma capacidade financeira que lhes permitem ter atores de grande renome internacional, ter campanhas de promoções globais no mundo inteiro. São esses filmes que são distribuídos no mundo inteiro...

13. O senhor acha que a legenda resolve?

Em Portugal, há uma tradição de legendar os filmes que são de língua estrangeira, é uma tradição antiga, que dificilmente será alterada nos próximos anos, é um hábito. Tal como na Espanha há o hábito de dublar; na França, há o hábito de dublar os filmes que não sejam em francês. Em alguns países há a tradição de dublar e em Portugal há a tradição de legendar.

14. Mudando de assunto, como o senhor vê a participação da RTP no apoio ao cinema português?

Que apoio?

15. Apoio à produção, apoio à exibição, ou qualquer outro tipo de apoio.

De quem?

16. Apoio da RTP, a Rádio Televisão de Portugal.

A RTP tem obrigações que derivam da Lei de Contrato de Serviço Público. Não é apoio, é o cumprimento de obrigações.

17. E o que significa esse cumprimento de obrigações? Quais obrigações?

Significa aquilo que está estipulado na lei, que é muito inferior a qualquer outro país da Europa.

18. E como funciona na prática?

Eu já fiz filmes que tiveram uma participação da RTP, outros que tiveram participação de outros canais de televisão privados. Portanto, depende de cada filme e do interesse que os canais de televisão possam ter pelos meus filmes.

19. Mas houve participação financeira? Há cota de tela de filme português na televisão?

Em Portugal, não há cota nenhuma. Aqui, meramente, os canais de televisão podem comprar ou não direitos de exibição dos filmes que entenderem, para exibir ou não nos seus canais de televisão.

20. O senhor considera que é satisfatória a exibição de filmes portugueses nos canais de televisão de Portugal?

Não faço esse tipo de conta. Não faço a mínima ideia. Eu sei que atualmente, dos últimos anos pra cá, estão exibindo mais filmes portugueses com maior regularidade. Sei disso porque recentemente exibiram quatro filmes meus ou coisa parecida. Fora esse fato particular, eu não sei sobre a programação da RTP, eu não faço estudos sobre a RTP, não sei o que a RTP faz e o que não faz. Está a perceber?

21. E com relação ao ICA, como têm funcionado os incentivos às

coproduções portuguesas com outros países?

Eu já disse que em Portugal existem algumas linhas de financiamento especificamente para as coproduções com o Brasil, com os países africanos de língua portuguesa e também com outros países. E, portanto, há muitos anos eu não tenho tido qualquer tipo de apoio porque não os tenho solicitado, nem sequer tenho participado desses concursos, mas são concursos públicos.

22. Com relação aos acordos bilaterais de coprodução, o senhor percebe alguma dificuldade burocrática?

Mas por quê?

23. É fácil realizar uma coprodução ou existem questões burocráticas que dificultam a realização do filme?

Mas que coisas burocráticas?

24. A legislação portuguesa de cinema...

A legislação portuguesa é pública. Se quiser pode ter acesso à legislação, aos regulamentos dos concursos e pode ver por si.

25. Mas o senhor acredita que há aspectos na legislação portuguesa que dificultam a realização de filmes em Portugal?

Ouçá uma coisa: a legislação em Portugal não dificulta. É uma coisa que tem uma série de requisitos. Os produtores, se quiserem ter apoio, têm que obedecer a esses requisitos. E ponto parágrafo. Não é difícil, nem é fácil, é assim.

26. Eu pergunto isso porque no Brasil alguns produtores brasileiros

reclamam que há muita burocracia e que isso dificulta a realização de filmes, por isso pergunto com relação a Portugal.

Eu não sei se no Brasil é muito burocrático ou pouco burocrático; se as exigências são grandes ou são pequenas. Aqui em Portugal todos os apoios são dados através de concursos públicos. Os regulamentos e requisitos estão publicados, qualquer pessoa pode consultá-los. Quem quiser se apresenta e quem não quiser não se apresenta. Ponto final parágrafo. Eu tenho um ponto de vista muito claro e pragmático. Não vale a pena eu estar a dizer se é muito burocrático ou pouco. Não é relevante. E eu não falo sobre o Brasil, sobre o Brasil falarão os produtores brasileiros.

27. Não sei se o senhor já participou do Programa Ibermedia... Como o senhor percebe a importância do Programa para a produção de filmes em Portugal? Tem sido importante para os realizadores portugueses?

Não me faça perguntas genéricas porque não consigo responder a perguntas genéricas. Se fizer perguntas sobre a minha experiência e o meu ponto de vista pessoal... Eu não tenho que responder pelos produtores portugueses. Provavelmente, ajudará alguns produtores portugueses e outros não ajudará. Eu nunca utilizei o Ibermedia porque o Ibermedia é uma ficção um bocadinho estranha de misturas de países de língua portuguesa e de países de língua espanhola. E isso como é evidente complica um bocadinho as coisas. Não é natural.

28. Não é natural como assim?

Os produtores portugueses não conhecem a realidade cinematográfica da Colômbia, ou da Venezuela, ou da

Argentina, ou do Chile. Quem tem essa relação são os espanhóis, porque é natural. É muito complicado você ter projetos que possam envolver países tão diferentes. Pelo menos, pra mim é. Provavelmente, para outros produtores o Programa Ibermedia é muito interessante. Não sei. Não posso falar por eles.

29. Perguntei porque o senhor é o presidente da Associação de Produtores de Cinema. Pelo menos o seu nome consta como sendo o presidente, no site oficial da associação.

Não sou, é um erro. Sobre isso, nunca falaria em nome da Associação de Produtores. Falo exclusivamente em meu nome pessoal, das empresas que eu dirijo e dos filmes que eu produzo.

30. Dentro da sua vasta experiência em coprodução com vários países, qual tipo de coprodução tem predominado? Mais comercial? Mais autoral?

Não sei. Não faço a mínima ideia. Não faço esse tipo de estatística.

31. Na realização dos seus filmes em coprodução, como têm sido as negociações com coprodutores de outros países?

Eu me interesso pelos filmes que eu gosto, filmes que pra mim são interessantes. Outros não me interessam. Não tem nada que saber. Eu já te expliquei: cada filme é cada filme e, portanto, quando me apresentam um projeto qualquer para eventual coprodução, eu leio o roteiro, e depois é um projeto que me interessa ou não, e pronto. É tão simples quanto isto. É uma questão meramente pessoal. É o meu gosto pessoal, é a minha vontade

pessoal, que me leva a ser ou não coprodutor daquele filme.

32. E o senhor tem coproduzido mais com quais países? Com coprodutores de quais países?

“Mais” em que sentido?

33. Quantitativamente. É com o Brasil, com a França...?

Não sei. Nunca fiz contas. Mas com o Brasil não é, porque devo ter coproduzido mais com outros países. Mas nunca fiz essa conta.

34. Mas quais foram os países que o senhor já coproduziu?

Já produzi filmes na Ásia, na Índia, nos Estados Unidos, no Brasil, na França, na Espanha, em Luxemburgo. Já produzi para o mundo inteiro.

35. E o senhor percebe diferenças de coproduzir com o Brasil e com esses outros países? Há diferenças muito fortes com relação a questões culturais, econômicas, de legislação?

Todos os filmes são diferentes. Todos os países são diferentes.

36. Sim, claro! Mas há diferenças que facilitam ou dificultam produzir em determinados países em relação a outros?

Não sei. Não faço a mínima ideia. Quer dizer, cada filme coloca algumas questões diferentes e essas questões são ou não resolvidas. Ponto final, parágrafo. Não existe essa coisa global, depende do projeto. Tudo isso que está a dizer depende de filme pra filme. Há filmes que são fáceis de fazer coprodução. Há filmes que são impossíveis de fazer coprodução. Há filmes que são facilmente financiados.

Há filmes que facilmente conseguem atrair a atenção de atores importantes ou conhecidos. Há outros que não. Então não há essa generalização. Você que está a estudar cinema, a primeira coisa que devia aprender é que cada filme é um filme diferente. Nós estamos numa indústria que é uma indústria de protótipos e não uma indústria de reprodução mecânica de carros ou televisores ou seja do que for... É a mesma coisa que me dizer “é fácil distribuir filmes”. Depende do filme. Há filmes que todo mundo é interessado, querem distribuir, oferecem dinheiro. Há outros filmes que não, que há menos interesse. Depende do filme.

37. Comparando os filmes só domésticos com as coproduções, o senhor considera que há vantagens de coproduzir?

Se eu não precisar fazer coprodução, se eu puder fazer o filme só com os meus meios e com aquilo que eu posso, eu não faço coprodução.

38. Mas com a atual crise econômica portuguesa, os cineastas portugueses têm precisado coproduzir com outros países...

Já fiz muitos filmes sem coprodução nenhuma. Muitos, muitos, muitos filmes sem coprodução nenhuma. Portanto, não preciso. Volto a dizer: depende do filme.