

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

UM CINEMA DE PESSOA FÍSICA:

A figura do “realizador integral” nas políticas de fomento ao
documentário na Argentina

MARCEL GONNET WAINMAYER

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal Fluminense
(PPGCOM-UFF), na linha de pesquisa
Estudos de Cinema e Audiovisual.

Niterói
2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

W141 Wainmayer, Marcel Gonnet.

Um cinema de pessoa física: a figura do “realizador integral” nas políticas de fomento ao documentário na Argentina / Marcel Gonnet Wainmayer. – 2017.

109 f. ; il.

Orientador: Antonio Carlos Amancio da Silva.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.

Bibliografia: f. 84-88.

1. Recursos audiovisuais. 2. Cinema. 3. Documentário (Cinema). 4. Orçamento. I. Silva, Antonio Carlos Amancio da. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia. III. Título.

MARCEL GONNET WAINMAYER

UM CINEMA DE PESSOA FÍSICA:

A figura do “realizador integral” nas políticas de fomento ao documentário na Argentina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), na linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Prof. Dr. Cezar Migliorin (suplente)
Universidade Federal Fluminense

Niterói
Agosto de 2017

RESUMO

Entre os anos de 2007 e 2015 a produção de documentários na Argentina atingiu o maior volume e diversidade da sua história. Esse crescimento se deve à criação de um edital específico para obras de baixo orçamento em formato digital, que estabeleceu a figura do “realizador integral” nas políticas de fomento do *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Os diretores, como pessoas físicas, foram habilitados a receber diretamente o apoio financeiro, sem necessidade de intermediação de uma empresa produtora ou pessoa jurídica. Em boa parte, essas medidas foram produto da pressão de grupos e associações de documentaristas e outros setores políticos surgidos ao calor da crise de dezembro de 2001, que reclamavam por uma democratização do acesso aos recursos. Este trabalho se propõe apresentar uma primeira avaliação sobre essa política de fomento, e analisar as possibilidades de um cinema artesanal contra o pensamento industrial que tem dominado as políticas de fomento tanto na Argentina como no Brasil.

Palavras-chave: fomento audiovisual; documentário; baixo orçamento; cinema artesanal; cinemas menores.

ABSTRACT

Between 2007 and 2015, the production of documentaries in Argentina reached the greatest number and diversity in history. This growth was due to the creation of a call for bids specifically for low budget works in digital formats, which established the figure of "integral director" in the development policies of the *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Directors, as individuals, could receive financial support directly, without the need for a production company or legal entity as intermediary. To a large extent, these measures were the result of pressure from the groups and associations of documentary filmmakers and other political sectors that emerged in the heat of the December 2001 crisis, calling for the democratization of access to resources. This work aims to present an initial evaluation of this development policy, and analyse the possibilities of artisanal cinema, against the industrial thinking that has dominated development policies both in Argentina and in Brazil.

Keywords: audiovisual development; documentary; low budget; artisanal cinema; smaller cinemas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Beatriz Polivanov, Flora Daemon, Mariana Baltar e Mauricio de Bragança, pelo prazer do tempo compartilhado nas aulas e a indulgência dispensada aos meus comentários.

A meu orientador, Tunico Amancio, pelo seu interesse no projeto e pela enorme paciência com que me acompanhou durante a sua realização.

A Karla Holanda (UFF) e César Migliorin (PPGCine-UFF), que participaram da banca de qualificação e fizeram comentários fundamentais para este trabalho.

A Alejandra Guzzo, sem cuja obsessão pela produção de documentário independente, seu cuidado dos dados e a sua carinhosa cobrança esta dissertação não tivesse sido possível.

A Fernando Krichmar Porto, força da natureza.

A Gülsen Döhr e Alexander Kluge, por ter cedido gratuitamente material da produtora DCTP (Düsseldorf, Alemanha).

A Ximena González, Maximiliano de la Puente, Alejandro Cohen Arazi, Claudio Remedi, Marcelo Goyeneche, Omar Neri, Dolores Miconi, Gustavo Fontán, Marcos Pastor, Virna Molina, Ernesto Ardito e todas/os as/os realizadoras/es que mostraram interesse pela realização deste trabalho, especialmente aos participantes da *Asamblea de Documentalistas*.

A Alexandre Barbalho (PPGCOM-UFC, PPGS-UECE) e Marcelo Ikeda (UFC) pelas recomendações certeiras.

A os amigos, pelos filhos e a alegria.

A Rita, Natalia, Marcelo e Nuno, pelo aconchego.

Aos meus pais todos: Susana, Raúl e Marta.

A Vanessa, pelos anos mais intensos da vida.

A Iván e Aurora, por estarem nessa vida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O DOCUMENTÁRIO COMO POLÍTICA PÚBLICA NA ARGENTINA ENTRE OS ANOS 2007 E 2015	9
1.1 <i>A Vía Digital Documental</i>	11
1.2 Um balanço provisório	15
1.3 O problema da exibição	25
2. PRÁTICAS DO REALIZADOR INTEGRAL	34
2.1 Mercado, recursos, disputas	41
2.2 Grupos e autorias	43
3. PENSAMENTO INDUSTRIAL E CINEMA ARTESANAL	46
3.1 Artesanato e subdesenvolvimento	49
3.2 As ficções de um cinema industrial	60
3.3 Documentário e televisão	66
3.4 Cinema pós-industrial, cinema pobre	70
3.5 Uma esfera pública alternativa?	74
4. CONCLUSÕES	79
5. REFERÊNCIAS	83
6. ANEXOS	89
Anexo A - Projetos financiados por <i>Vía Digital Documental</i> para Produção entre 2007 e 2015	89
Anexo B - Projetos financiados por <i>Vía Digital Documental</i> para Desenvolvimento entre 2007 e 2015	98
Anexo C - Projetos financiados por <i>Vía Digital Documental</i> para Pós-produção entre 2007 e 2015	100
Anexo D - Coleção de Documentários INCAA / DVD INCAA Doc	101

INTRODUÇÃO

Criada em 2007 pelo *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) da Argentina, a *Vía Digital Documental* distribuiu, entre 2007 e 2015, apoios para a produção ou finalização de quase 600 longas-metragens documentários de baixo orçamento, e concedeu mais de 100 apoios para o desenvolvimento de projetos. Além disso, esse edital específico fez emergir a figura do *Realizador Integral*: indivíduos ou coletivos que não são obrigados às formalidades de uma empresa produtora, e que podem aceder aos fundos públicos com prestação de contas simplificada. Isto permitiu que os apoios para a produção fossem outorgados massivamente a pessoas físicas, e não somente a pessoas jurídicas, como até então acontecia com as linhas de fomento do INCAA.

Este edital significou uma mudança importante nas políticas de fomento, já que impulsionou o período de maior produção de longas-metragens documentários da história no país.

Na Argentina, assim como na maior parte do mundo, o cinema nasceu documentário. Curiosamente, um dos filmes mais antigos que se conserva guarda relação com o Brasil: é *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires* (1900), de Eugenio Py, que retrata a visita a Buenos Aires do então presidente do Brasil Manuel Ferraz de Campos Sales, no dia 25 de outubro de 1900, recebido pelo seu

par argentino Julio Argentino Roca e o ex presidente Bartolomé Mitre. Assim como ocorreu no mundo todo, desde cedo a maior parte da produção de documentário foi dirigida a registrar as notícias e os rituais do poder.

A pesquisadora Irene Marrone propõe três grandes etapas históricas do documentário na Argentina: a primeira etapa dos noticiários cinematográficos e o documentário institucional; uma segunda etapa que começa na década de 1950 e marca o surgimento do documentário independente, que se estende até o golpe militar de 1976; e finalmente a etapa do documentário contemporâneo, que começa com o processo de democratização em 1983 (MARRONE *et al.*, 2011).

No livro *El compañero que lleva la cámara*, de Pablo Russo e Maximiliano De la Puente, os autores aprofundam nessa periodização e assinalam certa “orfandade” do cinema documentário argentino no período:

Na década de 1980 e até meados dos anos noventa, podemos encontrar um lento regresso a um gênero documentário social e político. Nesse período, à exceção de alguns realizadores que trabalham em condições precárias, sem nenhum apoio oficial (e que precisam recorrer ao financiamento externo para realizar seus filmes, sem poder exibir seu trabalho de forma comercial), o documentário social e político ocupa um lugar claramente marginal dentro da produção nacional (RUSSO e DE LA PUENTE, 2004, p. 3).

Podemos listar alguns diretores importantes que realizaram documentários políticos neste período, como Carmen Guarini, Marcelo Céspedes ou Tristán Bauer, mas segundo Russo e De la Puente se trata de um setor minoritário do cinema nacional, já que as temáticas políticas e as obras dedicadas ao passado recente da ditadura militar argentina se encontravam mais no território da ficção, com filmes como *La historia oficial* (1985, 112 min.), dirigida por Luis Puenzo e ganhadora do Oscar de 1986 ao Melhor Filme Estrangeiro, ou *La noche de los lápices* (1986, 106 min.), dirigida por Héctor Olivera, ambos com excelente repercussão nacional e internacional em termos de crítica e público.

Nesse contexto, um documentário como *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, 285 min.), dirigido por Carlos Echeverría, apenas conseguia apoio para ser realizado. Echeverría morava na Alemanha, e obteve financiamento nesse país para a produção, que contou com a participação do jornalista Osvaldo Bayer, que tinha sido roteirista de *La Patagonia Rebelde* (1974, 110 min.), dirigida por Héctor Olivera.

Juan, como si nada hubiera sucedido investiga o sequestro e desaparecimento de Juan Marcos Herman na cidade de Bariloche em 1977. Maximiliano De la Puente assinala que esse documentário

nem sequer podia ser visto no país. Não era tolerável para a sociedade argentina desse momento. Sofreu estreias frustradas, ameaças de bomba em salas e canais de televisão onde ia ser exibido. Somente uma década depois o filme alcançou certa visibilidade. A ideia da pacificação nacional e a superação da ditadura na base da “teoria dos dois demônios”¹ entrava em tensão com o documentário².

O filme teve estreia oficial somente em 2005, quase 20 anos depois de produzido. Segundo De la Puente, o cinema documentário, por trabalhar com a realidade como material, provocava na década de 1980 uma tensão com a vontade “pacificadora” do Estado, e o cinema de ficção era mais útil para os objetivos políticos e culturais do governo de Raúl Alfonsín. O filme *Juan, como si nada hubiera sucedido* apresenta depoimentos de militares e policiais envolvidos na desaparecimento de Herman, que respondem de forma espontânea e até com certo cinismo, expondo as suas justificações sob a certeza de que nunca serão julgados pelos seus delitos. Claramente, o dispositivo do documentário ainda não representava um perigo nem era levado a sério em sua função de denúncia.

Esta situação, para Russo e De la Puente, muda na década seguinte, e a grande novidade é a aparição de coletivos de produção de documentários, o primeiro dos quais é o grupo *Boedo Films*, surgido em 1992. O avanço das políticas neoliberais e o crescimento do desemprego durante o governo de Carlos Menem farão com que surjam outros grupos e realizadores engajados no documentário político.

Não é o objetivo deste trabalho realizar uma atualização dessa genealogia do documentário argentino, mas é possível assinalar que tal atualização deveria incorporar produções e realizadores das décadas de 1990 e 2000, avaliar o impacto da rebelião popular de 2001 na produção audiovisual, e considerar também os mais de 600 filmes da *Vía Digital Documental*. Buscarei apontar aqui brevemente o contexto social e político no qual surgiu essa produção.

¹ Isto é, uma suposta guerra entre as forças militares e um exército subversivo de dimensões parecidas, ideia que alguns setores conservadores defenderam como escusa para não condenar o terrorismo de Estado.

² Entrevista a Maximiliano De la Puente.

No final de 2001, a grave crise econômica que atravessava a Argentina e o confisco das contas bancárias pelo governo levaram a que, nos dias 19 e 20 de dezembro, grandes manifestações nas maiores cidades forçassem a renúncia do então presidente Fernando De la Rúa, o que abriu um período de instabilidade política e repressão que provocou dezenas de mortes. Em duas semanas, o país foi comandado por 5 presidentes da linha sucessória. Nesse contexto, as organizações de desempregados (chamados de *piqueteros*³) e setores médios das cidades organizaram assembleias nos bairros, e se produziram ocupações de fábricas e outros espaços, num processo de mobilização popular que se estendeu por mais de um ano.

Pouco tempo antes dessa rebelião popular, entre os dias 6 e 12 de dezembro, o *Grupo de Cine Insurgente*⁴ organizou o *Ciclo de Cine Piquetero* na Sala 1 do Cine Cosmos, na Avenida Corrientes, no centro de Buenos Aires. A convocatória somou vídeo-ativistas de distintos setores que buscavam exibir seus materiais e discutir o lugar das imagens no processo político e social que já tinha começado.

Entre os documentários exibidos se contavam: *Matanza* (1998, 74 min.), do *Grupo Documental 1° de Mayo*; *Diablo Familia y Propiedad* (1999, 90 min.), com direção de Fernando Krichmar, do *Grupo de Cine Insurgente*; *Piqueteros se escribe con P de piedra* (2001, 25 min.) e *Organización y lucha* (2001, 25 min.), realizações coletivas do grupo *El Cuarto Patio*; *Agua de Fuego* (2001, 74 min.), com direção de Candela Galantini, Sandra Godoy e Claudio Remedi, do *Grupo Boedo Films*; *El Rostro de la Dignidad* (2001, 60 min.), dirigido por Fabián Pierucci, do *Grupo Alavio*; *Un Fantasma recorre la Argentina* (2001, 41 min.), realização coletiva do *Grupo de Cine Ojo Obrero*; *Piketeros* (2000, 20 min.), de Juan Riggirozzi; *¿Piqueteros? Sí, piqueteros* (2001, 31 min.) e *Hasta donde dea...* (2001, 32 min.), dirigidos por Pablo Navarro Espejo, do grupo de cinema *Adoquin*.

Ao todo foram exibidos 20 documentários, entre curtas e longas-metragens

³ O nome *piquetero* deriva da prática de realizar bloqueios nas estradas (*piquetes*) como forma de protesto, organizados durante a década de 1990 principalmente pelos desempregados das explorações petrolíferas no sul do país. O nome se estendeu depois a todos os movimentos de desempregados.

⁴ Fundado em 1997, o grupo se dedica ao documentário político, e em 20 anos de existência desenvolveu produções na Argentina, Uruguai e Cuba, entre as quais os longas-metragens *Diablo, familia y propiedad* (1999), sobre a repressão a trabalhadores da cana de açúcar no Norte argentino; *Seré millones* (2013), sobre o maior assalto a um banco realizado na Argentina, pelo grupo guerrilheiro *Ejército Revolucionario del Pueblo*; e *El camino de Santiago* (2015), sobre o documentarista cubano Santiago Alvarez.

produzidos em suporte *Betacam*, *MiniDV* e até *SuperVHS*, com diferentes enfoques e registros, que pela primeira vez retratavam movimentos de desempregados sob uma perspectiva independente, questionando os estereótipos com que a televisão e a grande mídia os tinha retratado até então.

Em fevereiro de 2003, alguns dos filmes foram convidados para o 53° Festival de Cinema de Berlim, como parte do 33° Foro Internacional do Novo Cinema, por iniciativa do programador Peter B. Schumann. Até então o festival apenas exibia material em suporte fílmico, mas Schumann explicou ante a audiência que tinham aceitado formatos de baixa definição devido à importância política do material. Os ingressos para as exibições do cinema *piquetero* na *Berlinale* se esgotaram rapidamente, e novas sessões foram agregadas fora do programa no Instituto Iberoamericano.

O interesse foi tão grande que na sua passagem por Berlim, Fernando Krichmar, do *Grupo de Cine Insurgente*, foi entrevistado pelo cineasta e escritor Alexander Kluge no seu programa de televisão. Na entrevista, que permaneceu inédita, Kluge perguntava sobre a realidade argentina desse momento, e sobre a organização dos setores da cultura durante a rebelião popular do 19 e 20 de dezembro de 2001, além de analisar a mirada do cinema *piquetero*:

Alexander Kluge: Existe uma frase na obra de Bertolt Brecht: “Olhar a boca do povo não é o mesmo que tentar falar com a voz do povo”⁵. Vocês parecem olhar a boca do povo...

Fernando Krichmar: Não somente isso. Tentamos que as produções sejam trabalhadas de forma orgânica dentro dos mesmos movimentos sociais. A nossa câmara sempre está do lado de quem recebe as balas, nunca do lado da polícia. Quando fazemos projeções, as pessoas geram debates muito interessantes, porque sentem que pela primeira vez é considerado seu ponto de vista. É uma postura da câmara com certa carga moral, uma tomada de posição, representa um tipo de ideologia. Em algumas produções, o corte final foi montado em assembleia. A gente fazia um rascunho, o mostrávamos, e as pessoas opinavam. Se a gente toma o sistema da mídia como algo estabelecido, imutável, teremos que nos conformar com que somente 2 milhões de pessoas assistam ao cinema na Argentina, mas somos 40 milhões de habitantes. A gente leva o cinema aos bairros, onde muitas vezes as pessoas nunca assistiram a cinema.

Kluge: É um instrumento de propaganda...

⁵ *Dem Volk aufs Maul schauen, aber nicht nach dem Mund reden.* A frase utilizada por Kluge é de difícil tradução. É na verdade uma adaptação de Brecht da recomendação que Martin Lutero dava aos tradutores da Bíblia ao idioma alemão, “olhar a boca do povo”: para Lutero, era necessário que as escrituras admitissem a emergência da língua vernácula, que permitissem a expressão popular. A advertência agregada por Brecht (“não é o mesmo que tentar falar com a voz do povo”) apontava provavelmente aos perigos da apropriação pelo fascismo de elementos da cultura popular (WESTHELLE, Vitor. *Transfiguring Luther: The Planetary Promise of Luther's Theology*. Cascade Books, Eugene, Oregon. 2016).

Krichmar: É um instrumento de propaganda e uma arma de luta. Creemos que a maior arma de subjetivação que possui a burguesia neste momento é a imagem audiovisual. E assim como temos que enfrentar as suas forças repressivas, também temos que enfrentar as suas forças simbólicas, para gerar uma subjetividade que permita acreditar numa mudança.

Os grupos e realizadores destes documentários vinham de diversas experiências e vertentes organizativas, e se propuseram retomar a herança dos grupos das décadas de 1960 e 1970 como *Cine de la Base*, *Cine Liberación* y *Realizadores de Mayo* (CAMPODÓNICO, 2005; DODARO *et al.*, 2007; MARRONE *et al.*, 2011), e juntos enfrentaram o desafio de ampliar a visibilidade e os recursos para a realização de seus trabalhos.

Ainda que muitos pertencessem a movimentos sociais, e poderiam ser enquadrados na figura do ativista político que começa a registrar em vídeo, outro setor tinha maior experiência, e já desde a década de 1990 organizava mostras de documentário político e disputava espaços sindicais e associativos em universidades e escolas de cinema. A convergência da vertente *vídeo-ativista*, por um lado, e a vertente *sindical-profissional* por outro, resultou numa série de organizações que reuniram os realizadores durante mais de uma década.

Um dos primeiros grupos foi *Argentina Arde*, que surgiu no calor das manifestações de dezembro de 2001 como um coletivo de contra informação que produzia, além de vídeo, publicações escritas e mostras fotográficas, e que atuou por mais de um ano com funcionamento em assembleia e presença em diversas regiões do país. Alguns deles fundaram ao mesmo tempo a *Asociación de Documentaristas de la Argentina* (ADOC), como um encontro de vários coletivos de realizadores, que mais tarde foi ampliada com a criação de *DOCA, Documentaristas Argentinos*.

Todas estas experiências, somadas à ação de outros grupos e organizações de documentaristas como ADN (*Asociación de Directores y Productores de Cine Documental*), e a grupos mais antigos como *Cine Ojo*, permitiram abrir um processo de diálogo e negociação com o INCAA, a partir do reconhecimento da necessidade de um novo regime de apoio às produções de documentário independente de baixo orçamento. O resultado foi a *Resolución 632/2007* do INCAA, de abril de 2007, que abriu a possibilidade dos realizadores acederem aos apoios, mas a sua lenta implementação gerou novos protestos. Um dos mais importantes foi o do dia 17 de agosto de 2007, quando dezenas de jovens documentaristas bloquearam a rua

Lima, no centro da cidade de Buenos Aires, e colocaram as suas câmeras apontando ao edifício do INCAA. A ação, conhecida como o "Camarazo", se propunha a denunciar o uso discricionário dos fundos de fomento, e a reclamar equidade e democratização do acesso aos recursos, e especialmente a criação de júris representativos para a análise dos projetos. Finalmente, o regime de apoios ao documentário digital começou a funcionar no final de 2007. Dois anos mais tarde, a *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522)* criou novos canais de distribuição e iniciou a implementação do sistema de *Televisión Digital Abierta (TDA)*.

O objetivo desta dissertação é estabelecer um primeiro balanço da *Vía Digital Documental*, a partir dos resultados conseguidos desde a sua implementação em 2007 até dezembro de 2015, momento em que a mudança de governo na Argentina iniciou um processo, ainda aberto, de desmantelamento das políticas culturais e de comunicação implementadas na década precedente. As próprias vias de fomento industrial tradicionais do INCAA têm sofrido uma profunda modificação no começo de 2017, com o anúncio de um novo plano de fomento ao cinema.

Por outro lado, me proponho discutir o lugar das novas formas de produção audiovisual na políticas de fomento, a partir de uma relação histórica sobre o surgimento do paradigma de produção industrial de cinema na Argentina e no Brasil, e o estatuto subalterno do documentário no setor cinematográfico nos dois países.

No primeiro capítulo se propõe uma revisão dos dados sobre os apoios outorgados pela *Vía Digital Documental* e a sua evolução através do tempo, assim como a análise de outros aspectos econômicos e políticos relacionados à sua implementação.

O segundo capítulo focaliza as dinâmicas produtivas e as práticas dos realizadores, e sua relação com outras experiências de fomento ao cinema de baixo orçamento no mundo, além de apontar os desafios que se apresentam para a distribuição do documentário independente, entre a televisão e a sua sobrevivência nas salas do circuito de exibição estatal na Argentina.

O terceiro capítulo tenta mapear as tensões que geram os novos tipos de produção audiovisual frente às dinâmicas industriais que dominam os instrumentos de fomento ao cinema na Argentina e no Brasil. A partir de um levantamento bibliográfico, se coloca em discussão a noção de cinema "artesanal", e o surgimento de setores de poder na Argentina e no Brasil que condicionaram os instrumentos de

fomento a um tipo de produção industrial espelhada em Hollywood.

As profundas mudanças provocadas pelo surgimento do cinema digital na última década são o marco para um debate em torno da necessidade de pensar novos instrumentos e políticas públicas que possam responder, por um lado, às demandas crescentes dos novos sujeitos que se incorporam constantemente ao processo de produção, circulação e consumo de imagens, e por outro, que possam enfrentar os processos de convergência e concentração dos setores empresariais e as práticas oligopolistas das assim chamadas “indústrias da consciência”.

1. O DOCUMENTÁRIO COMO POLÍTICA PÚBLICA NA ARGENTINA ENTRE OS ANOS 2007 E 2015

As análises sobre o mercado cinematográfico argentino coincidem em assinalar uma enorme dependência de conteúdo estrangeiro, e especificamente a cooptação da capacidade de exibição do país por filmes provenientes de Hollywood (INCAA, 2015). No Brasil, o panorama não é diferente, e a situação se repete em outros países, que apresentam distintos níveis de concentração, sobretudo de seus sistemas de distribuição e exibição, com mercados dominados pelos chamados *blockbusters* e em geral pelas produções estrangeiras ou mistas com investimentos milionários em publicidade.

Nas últimas décadas, a ampliação dos sistemas de televisão e o surgimento de novas tecnologias como o vídeo digital transformaram o cenário da produção audiovisual. Essas mudanças não significaram necessariamente uma ampliação da participação nacional na produção de conteúdos nesses países, senão muitas vezes uma ampliação da brecha previamente existente, produto de fusões e da concentração de propriedade entre estúdios cinematográficos e empresas de distribuição (MESSUTI, 2014, p. 38).

A escassa margem que resta para que a produção local chegue às salas de exibição tem sido matéria de diversas políticas públicas ao longo da história na Argentina e no Brasil, que buscaram estabelecer cotas de conteúdo nacional e até

manter salas de exibição estatais⁶. Paralelamente, foram muitas as iniciativas nos países destinadas a legislar tanto sobre os meios de comunicação como sobre a produção e a distribuição cinematográfica.

Na Argentina, com a Lei 26.522 de *Servicios de Comunicación Audiovisual* (Serviços de Comunicação Audiovisual) de outubro de 2009 se deu um avanço incomum em matéria jurídica. Entre outras medidas, a lei criava um sistema nacional de difusão considerando os avanços nas tecnologias digitais, fundava uma nova institucionalidade baseada na *Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual* (AFSCA), estabelecia limites à concentração da propriedade nas diferentes mídias e outras disposições anti-monopolistas, estabelecia porcentagens de conteúdo nacional e uma participação tripartida na concessão das licenças de radiodifusão: um terço sob a gestão do Estado, um terço para exploração comercial, e um terço para organizações da sociedade civil sem fins lucrativos.

No entanto, a aplicação da lei foi lenta, e em relação ao mercado cinematográfico ainda é necessária uma séria avaliação de seu impacto. Na atualidade, com a volta das políticas neoliberais em todos os planos do governo na Argentina, a aplicação da assim chamada *Ley de Medios* parece em franco retrocesso. Por outro lado, resulta claro que as inovações nas políticas de fomento do *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) em geral não puderam reverter a concentração do mercado audiovisual argentino.

Na apresentação do *Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina* de 2014, a então presidente do INCAA, Lucrecia Cardoso, ressaltava que durante esse ano havia sido alcançado o “recorde histórico” de participação nacional no mercado: nesse ano, 18% da venda de ingressos correspondeu a filmes nacionais. Este crescimento segue muito atrás da produção, que durante o mesmo ano alcançou 43% da oferta cinematográfica (INCAA, 2014). Ou seja, enquanto o país produziu 43% dos filmes que foram exibidos, em seu melhor ano esse conteúdo nacional alcançou apenas 18% da venda de ingressos.

Como veremos no último capítulo, durante as últimas décadas esta concentração internacional também deu lugar a uma concentração nacional, e a

⁶ É o caso da Cooperativa Brasileira de Cinema, criada em 1978, que com aval da Embrafilme alugou dez salas do circuito Pelmax para exibir cinema nacional (AMANCIO, 2007, p. 179). No caso argentino, a participação do Estado na gestão direta da exibição começou em 2003 com o cinema Gaumont. O programa *Espacios INCAA* chegou a contar em 2015 com 55 salas em todo o país. Outras políticas de subsídio à exibição foram aplicadas em outros momentos nos dois países.

crescente associação de monopólios estrangeiros da mídia com empresas oligopolistas locais nos países.

Voltando à Argentina, é preciso notar que durante o período surgiram diversas denúncias sobre o uso discricionário de instrumentos jurídicos por parte de gestões sucessivas do INCAA, e sobre certa repetição de nomes e empresas como destinatárias de recursos públicos para a produção, com a formação de círculos de influência e *lobby* que também caracterizam os sistemas de fomento cinematográfico de caráter industrial em toda a região.

1.1 A Vía Digital Documental

Em 2007, diversas organizações de documentaristas pleitearam ao INCAA a necessidade de ampliar o acesso a fundos de fomento ao documentário finalizado em digital. Entre as demandas, postulava-se que o fomento ao documentário deveria “responder a uma necessidade cultural, política e social, e não exclusivamente a uma lógica mercantil”⁷. Se insistia em que os júris e as instâncias de recurso deveriam estar integrados por representantes das próprias associações de documentaristas. E que deveria ser criada a figura do *Realizador Integral* para evitar que fossem forjados *lobbys* ou que se introduzissem produtores-gestores intermediários entre a produção e o INCAA⁸.

Ainda que essas fossem as demandas, o centro da campanha logo passou a ser a exigência de uma distribuição equitativa dos fundos para a produção, e o fim da aplicação do chamado *Tercero Jota* (Terceiro Jota): uma disposição legal (o artigo 3º, inciso “j” da *Ley de Cine*), que permitia ao Presidente do INCAA distribuir boa parte do orçamento da instituição sem que os projetos beneficiados tivessem que passar por uma comissão de seleção.

Com a renúncia do então Presidente do INCAA, Jorge Álvarez, e com a publicação da *Resolución* 632 de abril de 2007, se abriu a possibilidade dos realizadores acederem a apoios, mas sua lenta implementação gerou novos protestos. No dia 17 de agosto de 2007, dezenas de documentaristas bloquearam a

⁷ Declaração de DOCA, *Documentaristas Argentinos*.

⁸ Demanda levantada por RDI, *Realizadores Integrales de Documental*.

rua Lima, no centro da Cidade de Buenos Aires, e colocaram suas câmeras apontadas ao edifício do INCAA. A ação, conhecida como o “Camarazo”, se repetiu alguns meses depois. Finalmente, o regime de apoios ao documentário digital se pôs em prática no final de 2007.

Em todas as associações se organizou a eleição dos jurados, buscando que fossem realizadores com experiência, ou críticos ou professores relacionados ao documentário.

Outra inovação relevante foi que a *Vía Digital Documental* não exigia experiência prévia aos realizadores, quando nos outros editais de fomento do INCAA se estabeleciam requisitos que claramente dificultavam a realização de primeiros filmes. No entanto, logo se identificou que ainda era necessária mais uma porta de entrada ao sistema de fomento, para contemplar aos setores mais jovens e inexperientes. A *Resolución* 1885, de dezembro de 2008, estabeleceu que

para ampliar o objeto da *Resolución* 632/07/INCAA, se estima pertinente destinar um fundo para a finalização de Documentários rodados em digital e um outro para o desenvolvimento de projetos documentários⁹.

Estas novas vias de apoio buscavam, por um lado, permitir a entrada de novos realizadores ao sistema de fomento, e por outro lado oferecer oportunidades para as produções realizadas sem orçamento, com um apoio à pós-produção e finalização de documentários. Também respondiam às demandas surgidas da digitalização (o antigo sistema de Fomento estava atado à finalização e estreia de filmes em 35 milímetros) e ao surgimento de pessoas físicas como destinatárias dos subsídios.

A *Resolución* 639 de 2007 criou o *Registro de Realizadores de Películas Documentales* (Registro de Realizadores de Filmes Documentários). Este registro levava em conta a necessidade de atender à “evolução tecnológica nas formas de produção, distribuição e exibição de realizadores documentaristas”. Ainda que o registro não tenha se estabelecido apenas para pessoas físicas, já que integrava também empresas produtoras, diretores e distribuidores, abriu de fato a possibilidade de que o INCAA reconhecesse oficialmente a figura do *Realizador Integral*, e outorgasse recursos de maneira individual aos documentaristas.

⁹ *Resolución* 1885/08/INCAA.

Figura 1: Formulário de inscrição no *Registro de Documentalistas* do INCAA.

INCAA Instituto Nacional de Cine y Audiovisual		REGISTRO DE DOCUMENTALISTAS	
ALTA <input type="checkbox"/>	Baja <input type="checkbox"/>	MODIFICACION <input type="checkbox"/>	
PRODUCTORA	DISTRIBUIDORA	DIRECCION	NO CUAL ES
PERSONAS FISICAS			
APELLIDO Y NOMBRE			
DOCUMENTO NACIONAL DE IDENTIDAD			
CLAVE UNICA DE IDENTIFICACION TRIBUTARIA			
DOMICILIO			
LOCALIDAD	COD. POSTAL		TEL. FON.
PROVINCIA	CORREO ELECTRONICO		
PERSONAS JURIDICAS (Titulares de sociedades, miembros de directorio o socios)			
DENOMINACION DE LA EMPRESA			
TIPO DE SOCIEDAD			
CLAVE UNICA DE IDENTIFICACION TRIBUTARIA			
APELLIDO Y NOMBRE		DOCUMENTO	
DOMICILIO		CARGO	
LOCALIDAD	COD. POSTAL		TELEFONO
PROVINCIA	CORREO ELECTRONICO		
ASOCIACION PROFESIONAL A LA QUE PERTENECE			
Nombre de Expediente por el que forma el beneficio			
FIRMA _____			
ACLRACION _____			
DOCUMENTO _____		FECHA _____	

Fonte: Resolución 639/07/INCAA.

Somente em 2013 se produziu a formalização deste registro, quando na Lei nacional de Orçamento (*Ley nacional de Presupuesto 26.784* em seu artigo 79) se incluiu uma cláusula que estabelecia um novo registro, no qual deveria inscrever-se novamente “toda pessoa física e jurídica que exerça alguma atividade audiovisual”, sem importar se já estavam incluídas no registro anterior. Nasceu assim o *Registro Público de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual* (Registro Público da Atividade Cinematográfica e Audiovisual), que em um primeiro momento pretendeu

estabelecer taxas para todas as modalidades de inscrição. No entanto, por pressão das organizações de documentaristas, a inscrição como pessoa física se manteve como um trâmite gratuito.

De fato, a *Resolución 982/2013*, que começou a regular a *Vía Digital* esse ano, estabelece que para aceder a um apoio à produção,

o Diretor e Produtor/Realizador deverão comprovar residência no país ao menos por TRÊS anos (contrato de aluguel, recibo de trabalho em relação de dependência, comprovante de pagamento de plano de saúde, etc. durante os três últimos anos). Supondo-se que seja uma pessoa jurídica o prazo de TRÊS (3) anos se computará a partir de sua inscrição ante a AFIP (*Administración Federal de Ingresos Públicos*)¹⁰.

Por outro lado, ao invés de ser necessário demonstrar a capacidade de financiamento do projeto com propriedades imóveis como garantia de cumprimento do objeto, como é no caso das vias de fomento industrial, para a *Vía Digital* é necessário apresentar

documentação comprobatória de aportes financeiros da equipe e/ou outras fontes de financiamento previstas e/ou asseguradas. Toda a documentação ou instrumento referido a este ponto deverá ser apresentado com certificação por escrivão público ou autoridade bancária (*Resolución 982/2013*).

Isto significa que para a apresentação basta a autenticação da assinatura de uma declaração de aportes financeiros do diretor, produtor e/ou de qualquer outro profissional vinculado ao projeto. Logo, na prestação de contas este montante equivalerá ao salário previsto ao profissional que fez a declaração de aporte. Deste modo se compõem os 30% de aportes próprios ao projeto, outro dos requisitos estabelecidos pela *Vía Digital*, já que o INCAA só financia 70% do projeto.

A nova norma também estabeleceu que cada Comissão

“avaliará até QUARENTA (40) projetos (desenvolvimento de projetos, produção de projetos e projetos finalizados, incluídos os recursos), no prazo de TRÊS (3) meses a partir de sua nomeação e conformação”.

As razões para impor esses limites foram: agilizar a análise e o apoio de projetos, a alternância dos membros das comissões e o estabelecimento de

¹⁰ O equivalente à Receita Federal no Brasil.

comissões segundo a demanda estabelecida pelos projetos apresentados. Como se verá, as mudanças não parecem haver reduzido o ritmo de aprovação de projetos nos anos seguintes.

Ademais, se introduziram modificações em relação à composição dos jurados, incorporando outras associações sindicais e profissionais às comissões de avaliação documental, que antes se constituíam exclusivamente entre representantes de 5 associações relacionadas ao setor do documentário (3 associações de documentaristas, e os documentaristas de outras duas associações de diretores).

1.2 Um balanço provisório

Foi necessário um levantamento de dados que permitisse definir mais claramente o objeto de nossa análise. Não existem ainda relatórios oficiais exaustivos nem material acadêmico dedicado especialmente a esta linha de fomento audiovisual na Argentina, pelo que esta primeira revisão permitirá também dimensionar o impacto que esses apoios tiveram no meio audiovisual do país.

Para realizar uma avaliação da *Vía Digital*, o primeiro passo foi compilar as listas de projetos aprovados, publicadas na seção de *Documental Digital* do sítio web do INCAA. Essas listas somavam 411 projetos de produção aprovados até o final de 2015. No entanto, a verificação das planilhas de pagamentos, também disponíveis no sítio web do INCAA, mostrava maior quantidade de projetos, apesar de que incluíam somente dados sobre os últimos anos, e começaram a ser publicadas em 2012.

A verificação dos *Anuarios de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina* também mostrava incongruências com os dados que oferecia o próprio INCAA em suas listas de aprovação de projetos de documentário digital e nas planilhas de pagamentos, já que para a edição do Anuário, até 2012 apenas se levavam em conta os documentários que tiveram estreia em salas. Isto distorcia enormemente a contabilidade, e obrigou a uma verificação mais detalhada da informação.

A estas dificuldades na apresentação dos dados oficiais, se somou a mudança

de governo na Argentina e a subsequente mudança de autoridades no INCAA, que paralisou algumas áreas por alguns meses durante 2016. Em julho de 2017, a página web do INCAA apenas oferecia as listas de aprovação de projetos dos anos de 2015 e 2016, e retirou a informação sobre os anos anteriores.

A partir de toda esta informação publicada se construiu uma lista com todos os projetos nas três categorias do subsídio:

- Produção de documentários em formato digital
- Desenvolvimento de projetos
- Pós-produção de projetos finalizados, que não receberam apoios por outras vias

Nessa lista se incluiu tanto os contemplados nas listas de aprovação publicadas, como aqueles projetos que figuravam nas listas de pagamentos, isto é, projetos que estavam já recebendo alguma das parcelas do apoio.

Considerar estes pagamentos do INCAA dedicados ao documentário digital nos permitiu completar algumas lacunas de informação mas ainda não completavam os dados faltantes, já que nessas listas oficiais se consignam os recursos e parcelas recebidas pelo realizador, sem identificação do tipo de apoio. Ainda assim, para os projetos de pós-produção os montantes são menores (45 mil pesos), o que permitiu identificar os projetos faltantes nesta linha de subsídios. Quanto aos projetos de desenvolvimento, o montante é fixo, de 5 mil pesos em 2007, e logo ampliado a 10 mil em 2011 e 15 mil em 2014, o que também permitiu identificá-los nas planilhas de pagamento de projetos.

Se identificaram 133 projetos que não estavam incluídos nas listas de aprovação. Este problema de listas incompletas no sítio web do INCAA necessita de uma verificação final, para cotejar os projetos beneficiados com os dados de controle dos integrantes dos jurís de todos as comissões de avaliação de projetos. Por meio de verificações iniciais com alguns integrantes de jurís e beneficiários se pode estabelecer que existem atas de aprovação de comissões de avaliação de projetos da *Vía Digital* que trabalharam regularmente, e que estão pendentes de publicação, pelo que esperamos que no futuro possamos contar com uma contabilidade oficial por parte do INCAA. Qualquer modificação ao atual regime de subsídios ao documentário de baixo orçamento deveria começar por uma avaliação sobre seu

funcionamento e/ou uma auditoria das suas contas. No entanto, até agora não foram realizadas, e não foi possível obter informação oficial além da publicada na web do INCAA¹¹.

De qualquer maneira, esta revisão projeto a projeto, ademais de buscar a inclusão de todos os filmes financiados por esta via e garantir que não houvesse contabilidade dupla, tinha também por objetivo identificar os casos em que o responsável pelo projeto era uma empresa produtora, e os casos em que o trâmite era iniciado por um Realizador Integral.

O resultado foi um total de 542 projetos financiados para produção, 117 projetos aprovados para sua etapa de desenvolvimento, e 53 filmes com o benefício na pós-produção.

Tabela 1: Apoios para Produção, Desenvolvimento e Pós-produção por *Vía Digital Documental* (2007-1015). Documentários produzidos pelas resoluções 632/2007; 1885/2008; 1023/2012; e 982/2013

Ano	Tipo de apoio		
	Produção	Desenvolvimento	Pós-produção
2007	32		
2008	48	1	
2009	50	10	8
2010	46	6	3
2011	62	20	7
2012	93	34	12
2013	58	14	9
2014	46	15	7
2015	108	17	7
Totais	542	117	53
Média anual	60,3	13,0	5,9

Fonte: Elaboração própria, com base nas listas de aprovação e listas de pagamentos publicadas no sítio web do INCAA.

Se deve aclarar que os apoios ao desenvolvimento de projetos e as ajudas à finalização de filmes terminados se estabeleceram com a *Resolución* 1885 de 2008,

¹¹ Foram inúmeras as tentativas de obter listados oficiais completos de projetos aprovados pela *Vía Digital*, ou as atas de aprovação faltantes. A resposta dos funcionários do INCAA, de diferentes níveis e hierarquias, sempre foi a mesma: que toda a informação disponível encontrava-se no sítio web do INCAA.

pelo que os pagamentos começaram a partir de dezembro desse ano, como resposta ao protesto de diversas associações de documentaristas como a *Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina* (ADN), *Realizadores Integrales de Cine Documental* (RDI) e *Documentalistas Argentinos* (DOCA), que exigiam mais “portas de entrada” para que os novos realizadores pudessem aceder aos recursos.

Por outro lado, devo esclarecer que todas estas tabelas estão construídas a partir da informação disponível, pelo o que devem ser consideradas ainda como estimativas quanto ao conhecimento atual sobre esta linha de fomento. E ainda que se tenha reconstruído uma lista ano a ano de projetos aprovados, o ponto de corte de estas séries anuais também necessita de verificação, já que é difícil estabelecer exatamente esse dado com a informação que oferecem as *Liquidaciones* (os Pagamentos) publicados pelo INCAA.

Feitas estas ressalvas, a revisão da informação e as estimativas realizadas permitem extrair algumas conclusões iniciais:

- Dos 542 projetos financiados para produção, foram detectadas 44 empresas beneficiadas, ou seja, 8,1% do total. O resto recebeu o benefício como pessoa física.
- De 117 projetos financiados para desenvolvimento, apenas 4 (3,4%) foram apresentados por empresas produtoras.
- Nenhum dos 53 benefícios para a pós-produção de filmes já finalizados foi outorgado a empresas.

A média de mais de 60 documentários apoiados anualmente de 2007 a 2015 marca o surgimento não apenas de novas gerações de realizadores que acedem a recursos públicos, mas também o reconhecimento de novas modalidades de produção, que começaram a ser contempladas pela destinação de recursos públicos.

Neste sentido, é interessante notar que a informação sobre a quantidade de documentários subsidiados pela *Vía Digital* não aparece no *Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina*, publicado pelo INCAA, senão até 2011. Esta omissão dos primeiros anos parece dever-se, como veremos mais adiante, ao viés *industrial* das políticas de fomento audiovisual que impera na Argentina e no

Brasil. No entanto, uma massa de quase 600 longas-metragens produzidos por uma linha de fomento ao documentário de baixo orçamento durante nove anos não pode passar despercebida aos analistas de políticas culturais e fomento à produção cinematográfica de nenhum país, qualquer que seja a sua orientação ideológica ou política.

Em termos financeiros, o gasto para essa produção de nove anos, em todas suas linhas de apoio, não superou os 23 milhões de dólares, se consideradas as cotizações de cada ano. A média é um pouco mais de 2,5 milhões de dólares ao ano, o que equivale a um orçamento facilmente alcançado por muitas coproduções internacionais, inclusive por muitos filmes hoje considerados “independentes” pela crítica. Com esses recursos, a *Vía Digital Documental* viabilizou anualmente a produção de cerca de 60 longas metragens, o desenvolvimento de 13 projetos, e a pós-produção de 6 filmes, para finalizar longas-metragens que não obtiveram apoio por outras vias do INCAA.

Segundo Liliana Mazure, presidenta do INCAA entre 2008 e 2013, entre esses anos “a arrecadação do INCAA passou de 80 milhões de pesos para 900 milhões”. Mazure se refere ao crescimento do *Fondo de Fomento Cinematográfico*, principal fonte de recursos do INCAA, que se nutre de impostos às distribuidoras, salas de cinema, televisão, radio e operadoras de televisão a cabo.

A porção de esse fundo aplicada à *Vía Digital Documental* não representou um gasto importante, e deu um resultado impressionante. O problema é que, sendo os beneficiários “monotributistas”¹², não podíamos nos exceder de uma quantidade determinada de dinheiro anual.

Estimações realizadas pelas associações de documentaristas indicam que a porção do orçamento aplicada à *Vía Digital* nunca superou o 5% do total dos recursos do INCAA¹³.

¹² “Monotributo” é a categoria impositiva mais baixa para pessoas físicas na Argentina, equivalente no Brasil ao Supersimples para profissionais autônomos.

¹³ “*El Plan de Fomento que genera dudas*”, Oscar Ranzani, *Página/12*, 9 de março de 2017. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/24557-el-plan-de-fomento-que-genera-dudas>

Tabela 2: Recursos aplicados na *Via Digital* em Produção (estimativa)

Ano	Resolución INCAA	Apoio à Produção			
		Montante por projeto	Quantidade	Recursos totais	Recursos em dólares*
2007	632/07	120.000	32	3.840.000	1.229.390
2008	632/07	120.000	48	5.760.000	1.907.285
2009	1885/08	140.000	50	7.000.000	1.846.966
2010	1885/08	140.000	46	6.440.000	1.638.677
2011	1023/11	200.000	62	12.400.000	3.024.390
2012	1023/11	200.000	93	18.600.000	4.115.044
2013	982/13	200.000	58	11.600.000	2.156.134
2014	1269/14	350.000	46	16.100.000	1.980.320
2015	1269/14	350.000	108	37.800.000	4.158.416
			542	119.540.000	22.056.621

* Cotização feita no 1 de junho de cada ano, histórico de cotizações de <http://es.investing.com/>

Tabela 3: Recursos aplicados na *Via Digital* em Desenvolvimento de Projetos (estimativa)

Ano	Resolución INCAA	Apoio ao Desenvolvimento de Projetos			
		Montante por projeto	Quantidade	Recursos totais	Recursos em dólares*
2008	1885/08	5.000	1	5.000	1.656
2009	1885/08	5.000	10	50.000	13.193
2010	1885/08	5.000	6	30.000	7.634
2011	1023/11	10.000	20	200.000	48.780
2012	1023/11	10.000	34	340.000	75.221
2013	982/13	15.000	14	210.000	39.033
2014	982/13	15.000	15	225.000	27.675
2015	982/13	15.000	17	255.000	28.053
			117	1.315.000	241.245

* Cotização feita no 1 de junho de cada ano, histórico de cotizações de <http://es.investing.com/>

Tabela 4: Recursos aplicados na *Via Digital* à Finalização de Projetos (estimativa)

Ano	Resolución INCAA	Apoio à Finalização			
		Montante por projeto	Quantidade	Recursos totais	Recursos em dólares*
2009	1885/08	30.000	8	240.000	63.325
2010	1885/08	30.000	3	90.000	22.901
2011	1023/11	45.000	7	315.000	76.829
2012	1023/11	45.000	12	540.000	119.469
2013	982/13	45.000	9	405.000	75.279
2014	982/13	45.000	7	315.000	38.745
2015	982/13	45.000	7	315.000	34.653
			53	2.220.000	431.201

* Cotização feita no 1 de junho de cada ano, histórico de cotizações de <http://es.investing.com/>

Ainda que esteja claro que o cálculo não leva em conta os gastos com juris, gestão e pessoal, esta primeira revisão de dados permite quantificar os recursos envolvidos na *Via Digital* e realizar também uma comparação de custos em relação às vias comerciais de fomento do próprio INCAA, que se guiam pelo denominado “*Costo medio de una película nacional*” (Custo médio de um filme nacional), estabelecido cada ano pelo Instituto para a sua contabilidade interna.

Na tabela seguinte se considerou a evolução dos montantes outorgados para a produção de um documentário digital e o custo médio de um filme nacional fixado para cada ano; novamente, aqui é difícil estabelecer um corte estrito, já que essas mudanças nos montantes se produziram durante o ano. Se trata, portanto, de estimativas que, diante da ausência de dados oficiais, permitem quantificar melhor o impacto desta política de fomento:

Tabela 5: Evolução do apoio em relação ao custo médio de um filme nacional (estimativa)

Ano	Evolução em relação ao custo médio		
	Custo médio*	Montante por projeto	Porcentagem do custo médio
2007	1.375.000	120.000	9 %
2008	2.300.000	120.000	5 %
2009	2.300.000	140.000	6 %
2010	2.300.000	140.000	6 %
2011	2.800.000	200.000	7 %
2012	2.800.000	200.000	7 %
2013	3.400.000	200.000	6 %
2014	4.500.000	350.000	8 %
2015	4.500.000	350.000	8 %

* Custo médio de um filme nacional de longa metragem segundo resoluções 501/2007/INCAA, 1883/2008/INCAA, 2204/2011/INCAA, 1457/2013/INCAA e 1269/2014/INCAA.

A média do limite orçamentário para a *Vía Digital* em relação ao *Costo Medio* (Custo Médio) estabelecido pelo INCAA, ajustado para o período 2007-2015, resulta em 6,88%. Se compararmos os limites máximos orçamentários para a produção de longas-metragens documentários em todas as vias de fomento do INCAA vigentes ate 2015, a *Vía Digital* representa a categoria mais baixa de recursos:

Tabela 6: Comparação entre a *Vía Digital* e as vias de fomento ao documentário em relação ao *Costo Medio* (Custo Médio) até 2015

<i>Primera Vía</i> (Documentário)	<i>Segunda Vía</i> (Documentário)	<i>Terceira Vía</i> (Documentário)	<i>Vía Digital</i> <i>Documental</i>
36%	26%	14,29%	6,88%

Fonte: *Resolución* 151/2013/INCAA, *Resolución* 2682/2015/INCAA e *Resolución* 982/2013/INCAA.

Entre 2007 e 2015, os montantes de apoio em cada uma das linhas da *Vía Digital Documental* se mantiveram ajustados ao dólar oficial, com atualizações que buscavam equiparar as variações que provocava a crescente inflação: para

Desenvolvimento de Projetos, os valores flutuaram entre os 1.500 e os 2.000 USD; para Produção entre 37.000 e 40.000 USD, e para Pós-produção entre 7.000 e 9.000 USD.

No entanto, é necessário ressaltar que o aumento de custos afetou fortemente muitos projetos, dado que o ciclo de produção muitas vezes se estendia por mais de um ano. Finalmente, esses valores se deterioraram com a desvalorização do peso de dezembro de 2015, como se pode ver na tabela seguinte para o caso de apoios para à produção:

Tabela 7: Evolução do apoio à Produção em relação ao valor do dólar

Ano	Evolução do apoio em relação ao dólar		
	Montante em pesos	Cotização*	Montante em dólares
2007	120.000	3,12	38.418
2008	120.000	3,02	39.735
2009	140.000	3,79	36.939
2010	140.000	3,93	35.623
2011	200.000	4,10	48.780
2012	200.000	4,52	44.248
2013	200.000	5,38	37.175
2014	350.000	8,13	43.050
2015	350.000	9,09	38.504
2016	350.000	13,97	25.054

* Cotização feita no 1 de junho de cada ano, histórico de cotizações de <http://es.investing.com/>

Se tomamos em conta como referência os montantes que outorgam algumas das principais linhas e fontes de financiamento para o documentário no mundo e na região, os valores para Desenvolvimento, Produção e Pós-produção da *Vía Digital* na Argentina se encontram em geral abaixo da média internacional para este tipo de projeto.

Tabela 8: Comparação entre montantes e características de concursos e linhas de financiamento de documentários no mundo
(valores no câmbio de julho 2016)

Fundo / Edital	Montante para Desenvolvimento	Montante para Produção	Montante para Pós-produção	País / Região	Convocatória	Outorgado a:
Alter-Cine	3.900 USD	7.700 USD		Canadá	Internacional	Pessoa física
IDFA Bertha Fund	5.500 USD	19.300 USD	19.300 USD	Holanda	Internacional	Pessoa física
DocTV Brasil *		38.400 USD		Brasil	Nacional	Pessoa jurídica
CORFO	24.700 USD			Chile	Nacional	Pessoa física /jurídica
DocTV Latinoamérica		70.000 USD		Latino-américa	Internacional	Pessoa física /jurídica
Axudas ao Talento	9.000 USD	22.100 USD		Galícia	Regional	Pessoa física
Vía Digital Documental	1.000 USD	23.100 USD	3.000 USD	Argentina	Nacional	Pessoa física /jurídica

Fontes: <http://www.altercine.org/>; IDFA Bertha Fund Activity Report 2015; HOLANDA, Karla (2013); <http://www.corfo.cl/programas-y-concursos>; <http://www.doctvlatinoamerica.org/>; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2015); <http://www.incaa.gob.ar>.

* Para DocTV Brasil se considerou a média de cotizações para 2003-2006 de R\$ 2,6 por dólar. Apoio outorgado: R\$ 100.000.

Se trata de fundos e editais internacionais aos quais os documentaristas argentinos aplicavam regularmente durante as últimas décadas. Os realizadores têm assinalado que depois de alguns anos de funcionamento da *Vía Digital* diminuiu notavelmente o apoio desses fundos internacionais a projetos argentinos.

No segundo capítulo voltaremos a estabelecer este tipo de comparações com outras políticas de fomento audiovisual, não apenas para contrastar os resultados e o impacto gerado pela *Vía Digital*, mas também em relação às problemáticas envolvidas na implementação dos editais, respectivamente, na Galícia, no Brasil e na Argentina.

1.3 O problema da exibição

A estreia em salas de documentários digitais tem sido matéria de tensões entre o INCAA e as associações de documentaristas, que mantiveram uma pressão constante a respeito, reivindicando ajuda à difusão e distribuição, e geraram espaços de difusão próprios tanto dentro do sistema de salas estatais chamado *Espacios INCAA*, com ciclos como a *Semana ADN*, a *Muestra DOCA* e com estreias individuais em salas do circuito, assim como em redes independentes. O apoio à difusão e ao lançamento destes filmes resultam ser elementos vitais para qualquer estratégia de estreia em salas, dadas as poucas oportunidades de aceder ao público em circuitos comerciais.

Esta tensão entre a exibição em salas e na televisão pública emana das próprias resoluções que criaram a *Vía Digital*, que estabelecem que os fundos provêm da “aquisição de direitos para sua exibição televisiva” (resoluções 632 e 1885) e que os direitos do INCAA duram

TRÊS (3) anos, transcorridos DOZE (12) meses a partir da entrega do *master* digital finalizado (...) para sua exibição televisiva no Canal denominado INCAA tv e/ou qualquer meio que o substitua no futuro, e estender o uso desses direitos, sem sua exclusividade, para os Canais comunitários e públicos da República Argentina.

Somente em segundo lugar se aclara que para “a exibição em salas ou lugares de exibição cinematográfica, mostras, festivais ou qualquer outra atividade de difusão, a mesma poder-se-á realizar com o consentimento do titular da obra” (*Resolución 982/13 INCAA*). Do ponto de vista legal, a *Vía Digital Documental* poder-se-ia definir como uma disposição jurídica para o financiamento da produção televisiva de documentários de baixo orçamento para a rede pública, que os realizadores aproveitaram para a exibição em salas cinematográficas.

Todas estas políticas de fomento voltadas para formatos digitais implementadas na Argentina têm buscado dar resposta a demandas de novos realizadores, novas regiões e novas formas de produção, com novas dinâmicas sociais e econômicas. No entanto, quanto à distribuição e exibição do documentário se acentuou o gargalo de que sofre o mercado argentino em geral. Apesar dos esforços do INCAA de manter uma rede de mais de 50 salas de exibição próprias em todo o país, que permite que dezenas de documentários tenham estreia em sala, apenas alguns conseguem se manter em cartaz por mais de uma semana.

Os recursos para a promoção de lançamento de obras nacionais geralmente são orientados a empresas distribuidoras, o que supõe uma clara divisão entre as produções de baixo orçamento (de pequenas empresas ou de pessoas físicas), e os títulos realizados com orçamentos maiores.

A cota de tela obriga a todas as salas e demais lugares de exibição do país a projetar uma quantidade mínima da produção nacional. Este mínimo varia segundo o tipo de sala. De todas as maneiras, isto apenas assegura a um filme permanecer uma semana em cartaz. Para estender esse tempo de exibição, o filme deve alcançar uma quantidade mínima de espectadores entre as quintas-feiras e os domingos (“media continuidade”), regulamentada em fevereiro de 2004 (*Resolución 2016/04 INCAA*). Isto faz com que os filmes que não alcançam os 500 espectadores na primeira semana não possam continuar em exibição na segunda semana. A falta de difusão das estreias realimenta esta maquinaria frustrante. São poucos os casos nos quais um filme nacional, seja ficção ou documentário, logra superar os 10.000 espectadores.

Contra isso, Ximena González, presidenta de *Documentalistas Argentinos* (DOCA), defende a ideia de “uma cota de tela para documentários” para

permitir uma maior exposição das produções independentes. “Não há telas garantidas para o cinema nacional em geral e muito menos para o cinema documentário”, declarou em uma entrevista coletiva (BRAUDE, 2015). “Devemos perseguir o apoio ao lançamento, à estreia e à distribuição. De outro modo, é como produzir para depois varrer esses filmes para debaixo do tapete”.

Víctor Cruz, presidente da *Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina* (ADN), também expressou que é necessário consolidar o público dos documentários nas salas cinematográficas, e encarar “a análise, sistematização e aperfeiçoamento dos circuitos alternativos de exibição e sua incorporação às estatísticas oficiais”. Entre outros desafios, o representante de ADN pontua o de

institucionalizar o fomento ao documentário em suas múltiplas formas para que os direitos adquiridos nos últimos anos se consolidem em uma política de Estado que obedeça ao interesse fundamental de poder construir nossas imagens, de nos reconhecermos nelas e de projetá-las ao mundo (BRAUDE, 2015).

Com poucas salas à disposição, e sem apoio ao lançamento nem à promoção, os documentários da *Vía Digital* não puderam romper com a sorte mais geral do cinema argentino, inclusive do cinema comercial nacional, quanto à baixa quantidade de espectadores. São poucos os casos de documentários que superaram a barreira dos 10.000 espectadores em sala. É interessante trazer aqui dois casos, porque representam produções de documentário político relacionadas aos grupos que participaram dos processos de instauração da *Vía Digital Documental*.

Seré Millones (2013. 103 min.) documentário dirigido por Omar Neri, Fernando Krichmar e Mónica Simoncini, integrantes dos grupos *Mascaró* e *Cine Insurgente*, relata a história de dois empregados do *Banco Nacional de Desarrollo* (BANADE), militantes do *Ejército Revolucionario del Pueblo*, que em janeiro de 1972 decidem organizar um assalto no seu próprio lugar de trabalho. Se trata da maior “expropriação” a um banco na história argentina, e os fundos financiaram diversas ações guerrilheiras em vários países. Nem um centavo foi pra uso pessoal dos assaltantes. A câmera volta com os protagonistas ao lugar dos fatos, quarenta anos depois, com a desculpa de filmar uma ficção sobre o

caso. O filme é narrado com muito humor, e obteve boas críticas e visibilidade na imprensa. Se manteve durante 2 meses em cartaz no cinema Gaumont de Buenos Aires, dependente do INCAA, e superou os 10.000 espectadores somente nessa sala.

É muito pouco se comparado com os 3.308.703 espectadores da animação *Monsters University* [Estados Unidos, 2013, 96 min.], o filme de maior público de 2013, ou mesmo com os 2.119.601 de *Metegol* [Argentina, 2013, 104 min., dirigida por Juan José Campanella], o filme nacional mais visto. No entanto, *Seré Millones* gerou uma média de 101 espectadores por sala, o que supera aos 96 espectadores por sala da animação norte-americana, e é quase o dobro dos 66 espectadores por sala de *Metegol*¹⁴.

A comparação aponta ao problema da quantidade de salas que ocupam os filmes distribuídos pelas *majors* (o que também se aplica a grandes produções comerciais nacionais como *Metegol*, distribuída pela United International Pictures, propriedade da Universal e da Paramount), que monopolizam o mercado exibidor.

Outro exemplo interessante é o documentário *¿Quién mato a Mariano Ferreyra?* (2013, 95 min.), dirigido por Julián Morcillo e Alejandro Rath, do grupo de cinema *Ojo Obrero*, que reconstrói a trama detrás do assassinato do jovem militante de esquerda Mariano Ferreyra, perpetrado por burocratas do sindicato *Unión Ferroviaria* em outubro de 2010. A estreia do filme foi parte da campanha pela demanda de justiça de um vasto setor de esquerda, e coincidiu com o final do processo judicial, que ocorreu em abril de 2013 e terminou com a condenação do maior dirigente da *Unión Ferroviaria*, José Pedraza. O filme foi exibido em cinco salas de Buenos Aires e em salas de outras cidades como Córdoba, Tucumán e Bahía Blanca. Durante a primeira semana alcançou os 4.500 espectadores, e nas seguintes superou largamente a meta de 10.000. Os números oficiais do INCAA, mais conservadores que os controles realizados pelos realizadores, outorgaram ao filme uma média de 41 assistentes por função, contabilizada para 128 funções (INCAA, 2013). O interessante do caso é que os realizadores, a partir da urgência que impunha o processo judicial, adaptaram os tempos de produção e utilizaram a estreia em

¹⁴“*Qué hacer con el cine documental*”, La Izquierda Diario, 9 de dezembro de 2014. Disponível em http://laizquierdadiario.com/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=7989

salas para intervir no plano político.

Por outro lado, é possível encontrar exemplos de documentários da *Vía Digital* multipremiados no exterior, que não conseguiram público nas salas do país. O caso mais notável talvez seja o do filme *El Ambulante* (2009, 84 min.), dirigido por Eduardo de la Serna, Lucas Marcheggiano e Adriana Yurcovich, que retrata o trabalho de Daniel Burmeister, um artista que percorre o interior da Argentina para realizar filmes artesanais, com histórias interpretadas por vizinhos de pequenos povoados e atores não profissionais. Burmeister talvez encarne melhor do que ninguém a figura do *Realizador Integral* que evocamos neste trabalho, já que produz ficções realizadas com equipamento *Super-VHS* e na tradição do teatro popular ambulante, filmes que ele mesmo dirige, edita e exhibe no próprio povoado no qual filmou. Trata-se de um documentário de observação, que segue a Burmeister nas suas viagens num velho carro enferrujado. Teve estreia no *International Documentary Filmfestival Amsterdam* (IDFA), obteve 18 prêmios em festivais internacionais, como o Festival de Abu Dhabi, o Festival de Cinema Latino de Los Angeles, o Dok Fest de Munich, FIDOCs de Santiago de Chile, o Prêmio do Público no *Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires* (BAFICI), e o Prêmio do Público no Docs Barcelona, além de participar em mais de 60 festivais e mostras importantes como o Hot Docs Canadá, e os festivais de Londres, Toulouse, Biarritz, San Francisco, e o MOMA de Nova York. No entanto, com sua estreia em salas na Argentina, em setembro de 2010, conseguiu a exígua cifra de 1.693 espectadores.

A lógica comercial reinante no setor da exibição obriga a que os documentários sejam programados por pouco tempo, com muitas sessões diárias e em poucas salas, uma prática que se estende também às salas dependentes do INCAA.

Em um documento enviado ao INCAA em março de 2016, no qual as associações de documentaristas propõem modificações ao sistema de apoios, se insiste em que o documentário necessita de “uma lógica específica que permita a instalação no público e no boca a boca: poucas funções semanais durante muitos meses”, e que este tipo de produção necessita de

um marco adequado para sua exibição que convoque a um público específico. Para tanto devemos entender a projeção como um evento: presença do diretor, debates, conversas, exposições paralelas relacionadas com a temática abordada, são alguns exemplos¹⁵.

Devemos lembrar que os documentários da *Vía Digital* podem não ter tido grande repercussão no mercado das salas de cinema, mas constituem um importante acervo para a programação televisiva, já que foram financiados com esse objetivo. No último capítulo analisarei a relação do documentário com a televisão, e especialmente o surgimento do canal INCAA tv, que a partir de 2010 se transformou na principal janela de exibição para estas produções.

Finalmente, é importante assinalar que, em agosto de 2010, a *Resolución* 1669 do INCAA criou a “Coleção de Documentários INCAA - INCAA Doc”, pela qual se outorgavam aos filmes beneficiados pela *Vía Digital* um subsídio adicional para a produção e realização de um DVD da obra, para integrar a Coleção.

Entre as condições para obter o subsídio, os realizadores deviam apresentar o comprovante de pagamento dos direitos musicais, e produzir legendas em inglês e português, além de legendas em espanhol no formato *closed caption*. O subsídio, que primeiro foi de 15.000 pesos, e depois foi atualizado para 18.000 em 2012 (*Resolución* 2720), para 22.000 em 2014 (*Resolución* 1378), e para 28.000 em 2015 (*Resolución* 3966), exige que os DVD incluam ainda material adicional, como entrevista ao diretor, filmografia e outros elementos.

No texto da norma se estabelece que o realizador deve produzir 1.000 cópias do DVD com editoras previamente registradas no INCAA, e entregar 300 ao Instituto, que, através de um convênio com a Comissão Nacional de Proteção das Bibliotecas Populares (CONABIP), os distribui em bibliotecas populares de todo o país. O resto das cópias fica para comercialização, a cargo do próprio realizador.

¹⁵ *Propuesta de Nuevo Plan de Fomento. Documento enviado al Presidente del INCAA, Dr. Alejandro Cacetta, el 29 de marzo de 2016. Assinado pelas associações ADN (Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina), docuDAC (Directores Argentinos Cinematográficos), DIC (Directores Independientes de Cine), DOCA (Asociación de Documentalistas Argentinos), PCI (Proyecto de Cine Independiente) e RDI (Realizadores Integrales de Cine Documental).*

Até 2016, a “Coleção de Documentários INCAA - INCAA Doc” somava 163 títulos (ver Anexo D), o que representa menos do 30% dos documentários produzidos pela *Vía Digital* até esse ano. Se a produção de DVDs continua sendo importante para a distribuição em âmbitos públicos e setores de menores ingressos, trata-se claramente de um suporte e uma tecnologia que já em 2010 começava a ficar ultrapassada. Isso tal vez pode explicar o baixo aproveitamento desta linha de subsídios por parte dos realizadores.

O presente trabalho representa uma das primeiras avaliações da *Vía Digital* para o documentário, pelo que talvez seja necessário insistir em alguns números que permitam dimensionar sua importância na última década. Se considerarmos por exemplo o ano de 2013, na Argentina se estrearam 399 filmes; desses filmes, 166 foram de produção nacional, e, desse total, 82 foram documentários, ou seja, 49,4%: a metade da produção nacional estreada em salas (INCAA, 2013). Se atendermos a que os apoios à produção de documentário digital estabelecem um ano de prazo para entregar a obra terminada a partir do início da filmagem, e se também se tem em conta os atrasos nos pagamentos por parte do INCAA, que podem somar de dois a quatro meses cada um (o apoio financeiro é dividido em 4 parcelas), podemos afirmar que boa parte dos 82 documentários estreados em 2013 estavam entre os 66 projetos que obtiveram financiamento em 2011 para a sua finalização em digital.

Esta forte presença do documentário entre os filmes estreados também reflete inequivocamente a intensa atividade específica do setor, que alimentou uma enorme demanda para estes tipos de apoios. De junho de 2007 até dezembro de 2012 a contabilidade do INCAA registrou os projetos apresentados e rejeitados. A partir de 2012 quase não se incluiu informação sobre o total dos projetos apresentados, e a informação publicada passou a se focar somente naqueles projetos que os jurados consideravam “*con interés*” (com interesse), isto é, os aprovados. A informação sobre os projetos apresentados ou rejeitados no período posterior a 2012 é escassa ou incompleta.

Tabela 9: Evolução de projetos apresentados, selecionados e recusados nas três linhas (2007-2012)

Chamada	Produção			Desenvolvimento			Pós-produção		
	Apres.	Selec.	Recu.	Apres.	Selec.	Recu.	Apres.	Selec.	Recu.
jun-07	15	6	9						
set-07	65	12	53						
dez-07	46	14	32						
mar-08	42	12	30						
jun-08	44	10	34						
set-08	43	13	30						
dez-08	43	13	30	6	1	5	1	0	1
mar-09	37	16	21	5	2	3	7	1	6
jun-09	42	11	31	7	3	4	10	5	5
set-09	49	15	34	10	2	8	3	1	2
dez-09	37	8	29	7	3	4	2	1	1
mar-10	41	12	29	3	1	2	2	1	1
jun-10	55	20	35	11	2	9	5	2	3
set-10	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
dez-10	33	14	19	9	3	6	3	0	3
mar-11	38	20	18	11	5	6	5	1	4
jun-11	47	20	27	19	7	12	7	3	4
set-11	16	8	8	3	2	1	2	2	0
dez-11	27	14	13	13	6	7	3	1	2
mar-12	34	12	22	15	5	10	1	0	1
jun-12	31	10	21	15	5	10	3	2	1
set-12	32	12	20	17	5	12	5	4	1
dez-12	29	14	15	23	8	15	7	3	4
Totais	846	286	560	174	60	114	66	27	39

Fonte: Elaboração própria, com base nas listas de aprovação publicadas no sítio web do INCAA. Sem dados de setembro 2010.

Apesar de incompleta, a tabela é de todo modo interessante, porque permite medir a demanda gerada pela *Via Digital* em seus primeiros anos de existência, além de indicar que a taxa de aprovação para o período era próxima do 34% do total de projetos apresentados.

Nosso intuito foi começar por uma revisão dos números, para delimitar mais claramente nosso objeto de análise. No entanto, devemos advertir que uma análise economicista desses resultados, que enfoque exclusivamente variáveis como a bilheteria ou os retornos obtidos pelos filmes realizados, ou

que apenas enfoque as opiniões da crítica especializada sobre algumas obras, seria esquecer que a *Via Digital* surgiu para dar apoio à imensa produção de documentário que já se vinha realizando desde o final da década de 90 e havia gerado uma rede de exibição independente, à margem do INCAA e das lógicas mercantis de produção cinematográfica. Para avaliar de forma coerente esta enorme produção é necessário ter em conta também seu impacto social e cultural, ademais da trajetória destas obras no circuito de festivais.

2. PRÁTICAS DO REALIZADOR INTEGRAL

O título *Um cinema de pessoa física* pretende chamar a atenção sobre o corpo e a experiência do/da realizador/a, não apenas quanto à mobilização política e organização dos/as realizadores/as, mas também em relação ao empenho físico dedicado a uma obra total, em uma prática de ordem artesanal que envolve inumeráveis especializações com as quais deve saber dialogar.

Tentarei colocar em foco algumas formas de atuação, relações e conceitos que ajudem a compreender novas formas de produção audiovisual surgidas em paralelo a mudanças sociais, políticas e tecnológicas, que tem tido o documentário como uma das áreas de maior dinamismo na cinematografia argentina nas últimas décadas.

Para definir as práticas do que denominou *cinema pós-industrial* no Brasil, César Migliorin aponta em primeiro lugar para o acúmulo de funções, que afeta mais geralmente a todo o cinema de baixo orçamento, e muitas vezes resulta inequivocamente na auto-exploração dos realizadores. No entanto, ocorre que:

grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial (MIGLIORIN, 2011).

Como exemplo, o autor cita filmes recentes da produção brasileira que têm 4 diretores, ou filmes colaborativos que envolvem 14 diretores de todo o país¹⁶.

Na Argentina, a presença de grupos de produção de documentário independente remonta à década de 1950. Muitos grupos que começaram a trabalhar nas décadas de 1990 e 2000 com produções coletivas, como *Boedo Films*, *Cine Insurgente*, *Ojo Obrero*, *Contraimagem* ou *Mascaró*, foram também os que impulsionaram as reivindicações e mobilizações que em 2007 culminaram com a criação da *Vía Digital*. Me interessa aqui discutir as adaptações destes grupos aos tempos e *standards* de produção do INCAA, às prestações de contas e disposições burocráticas, e tratar de descrever a prática do Realizador Integral.

Neste sentido, é curioso revisar uma opinião da crítica especializada sobre um dos filmes surgidos da *Vía Digital*. Trata-se de *Cáncer de máquina* (2015, 90 min.), documentário realizado por Alejandro Cohen Arazi e José Binetti que explora o mundo e as personagens em torno de uma antiga salina no interior de Buenos Aires: um espaço isolado que é invadido uma vez por ano por caminhões e trabalhadores, que testemunham a decadência e rememoram o antigo brilho industrial do lugar. A fotografia do filme trabalha sobre os detalhes e superfícies, e faz de sapos, insetos e pequenas formações minerais potentes metáforas que permeiam o relato.

Em uma resenha publicada no jornal *Página/12* sobre o filme, o crítico Diego Brodersen apontava:

De todas as formas, a mais evidente das virtudes deste longa-metragem realizado de maneira quase total pelos dois realizadores (ver a ficha técnica para corroborar seus múltiplos papéis) é justamente a mesma que a faz resvalar em algumas passagens: em lugar de dotar uma visada estritamente sociológica ou observacional, Binetti e Cohen Arazi se deixam levar pela particular –e, às vezes, oculta– beleza do lugar e pela humanidade dos entrevistados. (“*Tan lejos y tan cerca de todo*”, Diego Brodersen, *Página/12*, sexta-feira 20 de maio de 2016).

¹⁶ *Estrada Para Ythaca* (2010, 70 min.) e *Os Monstros* (2011, 81 min.), realizadas por Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo e Luiz Pretti, e *Desassossego (Filme das Maravilhas)* (2011, 63 min.), coordenado por Felipe Bragança e Marina Meliande.

O crítico sublinhou aqui os “múltiplos papéis” dos realizadores, uma peculiaridade que não necessariamente é considerada quando a crítica aponta a filmes experimentais estrangeiros como os programados todos os anos no BAFICI (*Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente*) desde 1999. Quando o filme estreou no BAFICI 2015 na seção Panorama, na sinopse do catálogo podia ser lida a mesma surpresa:

Cáncer de máquina é um filme tão intrigante como seu título permite supor. Os diretores têm a audácia suficiente para passar do retrato desenhado e modelado segundo a escala humana –no que se observa impassivelmente aos moradores de Médanos, uma cidade localizada no sul da província de Buenos Aires –aos enigmáticos planos de detalhe que caçam insetos na escuridão (David Obarrio, Catálogo BAFICI 2015).

Audazes, escorregadios, ou simplesmente os que “se deixam levar”, os realizadores integrais e suas práticas implicam uma diversidade tão grande de processos, métodos, olhares e subjetividades, que ainda é difícil estabelecer parâmetros para a análise. Alejandro Cohen Arazi, codiretor de *Cáncer de máquina* declarou:

Geralmente a observação no documentário é interpretada como uma questão de estilo e de postura de não intervenção na realidade; e não como parte da síntese de um processo de investigação e elaboração do discurso¹⁷.

Este trabalho de elaboração de discurso, que no cinema industrial é fortemente regulamentado e dividido em funções técnicas, é assumido pela nova geração como a síntese de um processo do qual o realizador é uma parte. Neste sentido, é interessante trazer novamente uma ideia de Cézár Migliorin, que no momento de imaginar políticas públicas para os novos tipos de produção cinematográfica, propõe:

O incentivo deve ser deslocado de projetos para processos. A preocupação principal com esses processos é como potencializar o que existe sem que se ofereça mais do mesmo, como potencializar uma produção que soube se inventar em meio a condições novas, longe da lógica industrial (MIGLIORIN, 2011).

¹⁷“*Cáncer de máquina: apuntes del montaje y algo más*”. Gaby Jaime. *La Izquierda Diario*, terça-feira, 21 de abril de 2015. Disponível em: <http://laizquierdadiario.com/Cancer-de-maquina-apuntes-del-montaje-y-algo-mas>

Este surgimento de novas vozes é o tema de um texto que resgata o conceito de “cinemas menores” utilizado na elaboração de políticas públicas de fomento de pequenas nações europeias, no qual as autoras Karine Ruy, Marta Pérez Pereiro e Silvia Roca Baamonde citam uma experiência interessante para comparar com a *Vía Digital: as Axudas ao Talento*, que a *Axencia Audiovisual Galega* implementou a partir de 2009, que outorgavam até 30.000 euros a pessoas físicas (e não jurídicas) para a realização de um longa-metragem. Nas palavras do ex-diretor da *Axencia Audiovisual Galega*, Manolo González, que implementou esta linha de fomento:

O espírito inicial e objetivo básico sempre foi o mesmo: fazer emergir um mundo paralelo, o mundo dos criadores que estava sem nenhuma possibilidade dentro da indústria convencional, porque lamentavelmente os nossos produtores não distinguem entre Howard Hughes e Godard (MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 2015, p. 162).

Em sua condição de “bolsas para a criação”, estas *Axudas ao Talento* se outorgavam para a produção de projetos, mas buscavam também criar “forças criadoras fora dos apoios governamentais”. Neste regime se produziram 20 longas-metragens de ficção e documentários entre 2009 e 2014, se financiou o desenvolvimento de 36 projetos e a realização de 43 curtas experimentais. Ainda que os números possam parecer pequenos comparados com a *Vía Digital Argentina*, esta linha de fomento mudou o destino da cinematografia galega, que recebeu reconhecimento internacional nos mais importantes festivais do mundo. No entanto, ainda não consegue sustentar a criação de um público novo para esses filmes em seus próprios entornos regionais (Ruy *et al.*, 2016).

As *Axudas ao Talento* compartilham com a *Vía Digital* várias de suas características fundamentais. Em primeiro lugar, aparece a evidência de que mediante esta modalidade os realizadores podem manter o controle sobre o orçamento de seu projeto, algo difícil de se conseguir para os diretores que acedem ao fomento por meio de uma empresa produtora. Em geral, o que ocorre no âmbito industrial é que os diretores propõem uma ideia e levam adiante o primeiro desenvolvimento, e mais tarde são *contratados* pela empresa produtora para realizar o seu próprio filme, pelo que, ainda mantendo

algumas vezes o controle criativo, terminam alienando seus direitos econômicos sobre o projeto.

Neste sentido, a ex-presidenta do INCAA Liliana Mazure ressalta a importância de abrir oportunidades para projetos apresentados por pessoa física, e ao mesmo tempo aponta para certa desnaturalização da *Via Digital*.

Havia produtoras que somente produziam documentários nessa via. Tínhamos muita pressão deles para aumentar os fundos. As produtoras faziam 3 ou 4 documentários digitais, ficavam com os direitos dos diretores, e dessa forma salvavam o ano. No momento falei com alguns realizadores que faziam o seu primeiro filme com essas produtoras, para lhes perguntar: por que você se mete ali?¹⁸

Contra a dependência das produtoras, a possibilidade de que uma pessoa física atue como diretora/produtora permite evitar a necessidade de inscrever uma empresa, e ao mesmo tempo estabelece uma perspectiva interessante do ponto de vista da autoria e da experimentação. O manifesto da associação *Realizadores Integrales de Cine Documental* (RDI) da Argentina ressalta que:

para sustentar esta lógica produtiva é necessário evitar os contratos com as casas produtoras, porque impõem outras prioridades e apoiam uma concepção de produção distinta. Neste sentido nos vemos obrigados a planejar e produzir nossas obras, ao mesmo tempo em que desempenhamos diferentes funções nas áreas técnicas do filme¹⁹.

Um dos debates que envolveu a criação destas *Axudas ao Talento* na Galícia se centrou em se este tipo de fomento devia ou não permitir a participação de empresas produtoras. Os realizadores organizados no *Observatorio Audiovisual de Galicia* defenderam a especificidade das *axudas*, exigindo que empresas não participassem destes editais. No caso argentino, ainda que tenha sido matéria de discussão em um começo, logo ficou claro que a maioria dos beneficiados pela *Via Digital* (mais de 90% segundo os dados coletados para este estudo) eram pessoas físicas.

Uma das obrigações que passa a ter o realizador integral é a prestação de contas. Na *Via Digital* da Argentina, os pagamentos são feitos em quatro parcelas: 20% para a pré-produção, 30% ao declarar o início das filmagens,

¹⁸ Entrevista a Liliana Mazure.

¹⁹ Extraído de <http://rdidocumental.com.ar/>

30% ao comprovar o início da pós-produção, e os 20% finais com a apresentação das prestações de contas restantes e na entrega da versão final em qualidade HD (1920x1080), que “deverá estar aprovada mediante um Informe Técnico realizado pela *Área de Videoteca* e um relatório do *Comité de Películas Documentales Terminadas*” (*Resolución 982/2013*).

Neste cronograma, o fluxo dos recursos está atado à prestação de contas da parcela anterior, o que se certamente assegura a saúde financeira da linha de fomento, introduz travas administrativas que em geral originam atrasos permanentes nos projetos. Nas planilhas de orçamento (que por certo, são idênticas às que devem apresentar as empresas produtoras) se mantém o piso salarial previsto pelos sindicatos de cada setor. No entanto, os gastos com profissionais do filme se pagam por meio do regime normal de faturamento dos trabalhadores autônomos. Não é necessário realizar contratos, o que aproxima a figura do realizador integral a outras modalidades de fomento à atividade artística, por exemplo os apoios do *Ministerio de Cultura* ou do *Fondo Nacional de las Artes*, onde as pessoas físicas podem receber sem problemas financiamento público.

Outra característica destes novos tipos de produção é um uso do tempo mais flexível do que no setor industrial. Ainda que na *Resolución 982* se estabeleça o prazo de 12 meses para a realização do filme, como já vimos o esquema escalonado de quatro parcelas faz com que o processo de produção, da pré-produção à última parcela de recursos do INCAA, nunca seja menor do que 18 meses, e a estreia do filme nunca ocorra antes de que se cumpra o segundo ano a contar a partir da aprovação do projeto²⁰. Apesar de que os atrasos nos pagamentos colocaram muitas vezes em dificuldade os realizadores, na prática este é o período de produção quase normal para muitos destes filmes, um fator crucial dadas as especificidades do documentário criativo.

No caso das *Axudas ao Talento* de Galícia, os fundos estão atados ao ciclo anual da administração local, por isso se estabelecem prazos muito curtos para a realização. Em 2014, último ano das *axudas*, a convocatória se lançou em agosto, a seleção se concretizou em meados de novembro, e os projetos

²⁰ Entrevistas a Alejandra Guzzo, Fernando Krichmar, Marcos Pastor y Maximiliano De la Puente.

de desenvolvimento e curta-metragem tiveram que ser entregues terminados em 15 de dezembro. Em uma queixa apresentada pelo *Observatorio Audiovisual de Galicia*, os realizadores declararam:

A criação cinematográfica não é matemática e está sujeita a muitas contingências que alteram a materialização da obra. Em 2014, um mês para realizar um curta-metragem ou escrever um roteiro de longa-metragem resulta um tempo em todos os sentidos insuficiente (*Informe #2, Axudas de Talento, Observatorio Audiovisual de Galicia*).

Sabendo-se que para os projetos de longa-metragem as *axudas* estabeleceram uma prestação de contas bianual, era possível solicitar apenas um adiantamento de 7.000 euros (23% do total do apoio), e os realizadores denunciaram que na prática, esse montante nunca foi dado nos tempos previstos para a produção.

Neste sentido, a experiência da *Vía Digital* também apresentou desafios para os realizadores. Para a produção do documentário *Si los perros volaran* (2015, 110 min.), dirigido por Gabriela Blanco, Maximiliano De la Puente e Lorena Díaz, os recursos financeiros desmancharam por causa da inflação. O filme, que traz a história do diretor do jornal *El Cronista Comercial*, um filho da aristocracia argentina que colaborava secretamente com grupos guerrilheiros e foi sequestrado e desaparecido em junho de 1977, precisou de incontáveis horas de pesquisa em arquivos, e um intenso trabalho de investigação que tomou mais de três anos.

Se você divide os recursos por mês, em três anos, por três realizadores, você perde dinheiro. E com a última prestação de contas, recebemos a última parcela quase seis meses depois, pelo que a finalização do filme foi realizada com dinheiro emprestado e outros recursos. É necessário cobrir todas as rubricas de produção. É um esforço enorme, que nos excede, sobretudo desde o ponto de vista do que se espera do filme²¹.

²¹ Entrevista a Maximiliano De la Puente.

2.1. Mercado, recursos, disputas

Parece claro que a *Vía Digital* permitiu a acumulação de experiências para que muitos realizadores integrais montassem depois pequenas empresas e acessem às linhas superiores dos apoios do INCAA. Em qualquer caso, este poderia ser um argumento para demonstrar que a *Vía Digital* também contribuiu para a promoção do desenvolvimento da cinematografia industrial na Argentina. A esse respeito, Migliorin se coloca uma pergunta retórica:

A existência desse cinema pós-industrial significa que ele estará sempre separado do mercado ou dos meios convencionais de distribuição e produção? De forma alguma; toda a política de inserção dessas obras no mercado nacional e internacional não pode ser deixada de lado. Pós-industrial não é pós-mercado. Trata-se de uma outra engenharia de produção (MIGLIORIN, 2011).

Onde esta tensão entre as práticas industriais e o trabalho dos realizadores integrais se manifestou de forma mais clara é em sua relação com os sindicatos clássicos da atividade industrial na Argentina, marcadamente o *Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina* (SICA), mas também os sindicatos de músicos e a *Asociación Argentina de Actores*, no caso de projetos de documentário que incluíam encenações ou elementos de ficção.

A diretoria do SICA, entidade que representa aos técnicos de diversos ramos da indústria, expôs o temor de que a figura do realizador integral acabasse gerando uma flexibilização laboral de fato, e que a *Vía Digital* perdesse assim sua natureza como um apoio destinado a iniciantes, coletivos de realizadores e setores emergentes da produção audiovisual. Na realidade, as denúncias do sindicato se dirigiam contra a prática da terceirização por meio de cooperativas de trabalho fraudulentas, que muitos produtores criavam apenas para evitar o pagamento de tributos sociais²². No que se refere à *Vía Digital*, o que sucedia é que os realizadores acumulavam funções, e prestavam contas como trabalhadores autônomos, sem necessidade de realizar aportes

²²“Las cooperativas de trabajo en el cine son truchas”. CTA de los Trabajadores, 19 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://www.cta.org.ar/Las-cooperativas-de-trabajo-en-el.html>

sindicais. A *Resolución* 3541 de 2013 estabeleceu uma “ajuda econômica adicional” às produções que contrataram

ao menos um diretor de fotografia, um montador, um operador de câmera e um operador de som, e se comprove que a contratação de tal equipe técnica tenha se realizado de forma direta e se demonstre o cumprimento pleno do pagamento de aportes e contribuições trabalhistas, de previdência, de planos de saúde e sindicais (*Resolución* 3541/2013/INCAA).

Ainda que este incentivo tenha buscado responder às demandas do sindicato de técnicos, na prática significava para muitos realizadores o pagamento em dobro de encargos sociais: como titular no sistema de tributo simplificado para pessoas físicas (chamado *Monotributo*, composto de aportes para a aposentadoria e seguro médico), e como técnico sindicalizado.

Se trata de um debate aberto, e neste sentido as associações de documentaristas têm tentado reforçar seu estatuto como representação sindical dos realizadores, o que certamente tem permitido sua presença em órgãos colegiados do INCAA, especialmente como jurados dos editais de apoio a documentários, tanto nas vias de fomento tradicionais do INCAA como na *Vía Digital* e outros concursos de conteúdos televisivos. A presença de documentaristas no *Consejo Asesor* do INCAA, o maior órgão colegiado da instituição, é uma reclamação antiga de setores como *Cine Ojo*, produtora ativa desde a década de 1980 e animada pelos diretores Marcelo Céspedes e Carmen Guarini, assim como de outros grupos e setores.

Outro problema derivado da formalização da produção que impôs a *Vía Digital* aos novos realizadores foi o pagamento de direitos à entidade nacional que custodia os direitos musicais, a *Sociedad Argentina de Autores y Compositores* (SADAIC). Depois de alguns anos de disputas, em que muitos realizadores se recusavam a pagar direitos por considerar que eram muito altos, e conseguiam estrear seus documentários em salas de cinema do INCAA sem ter a certidão do pagamento à SADAIC, se chegou a um acordo para que a entidade estabelecesse uma tabela específica de valores para a *Vía Digital*, com descontos importantes em relação ao que se deve pagar nas vias de fomento industrial. Finalmente, a *Resolución* 1347/2011 adaptou os tempos de pagamento ao cronograma de produção, ao estabelecer

a necessidade de transferir a obrigação de entregar a certidão de pagamento de direito de autor emitido por SADAIC à 4º (quarta) parcela em virtude da incerteza que se tem ao início da pós-produção do material musical a ser utilizado (*Resolución* 1347/2011).

Em relação ao sindicato de atores, diversos realizadores relataram árduas negociações para obter os formulários de pagamento, necessários para a rendição de contas no INCAA, quando o projeto envolvia o trabalho de atores e elementos de ficção. Em todos os casos, porém, o sindicato aceitou pagamentos menores aos exigidos para o setor industrial, com base nos antecedentes estabelecidos pelo sindicato de técnicos e por SADAIC.

A formalização da *Vía Digital* foi paulatina, na medida em que as resoluções emitidas pelo INCAA foram adaptando as características do apoio como resposta às negociações, disputas e atualizações. Como já se falou, apesar de que estava prevista sua criação desde 2007 com a *Resolución* 639, foi apenas em 2013 que se lançou o *Registro Público de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual*, que estabeleceu a categoria de realizador integral exclusivamente para os candidatos a aceder a esta linha de apoios.

2.2. Grupos e autorias

A existência de muitos documentários realizados com recursos da *Vía Digital* nos quais assinam dois ou mais diretores, e a procedência de muitos desses realizadores, que participam atualmente ou participaram no passado de grupos de produção audiovisual, marca uma característica das novas formas de produção de cinema, algo que excede o território do documentário.

Se, como já assinalamos, no começo da década de 1990 surgiram grupos como *Boedo Films* e *Cine Insurgente*, que colocavam o nome do coletivo acima da assinatura autoral, essa prática mudou nas décadas seguintes.

A *Via Digital* contribuiu, neste sentido, para que voltasse a surgir a figura do autor na produção do documentário na Argentina. Contribuiu para dividir os coletivos, atomizou um pouco a produção. A mudança com respeito a 1990 é fundamental: trata-se de uma política de Estado muito forte, que muda tudo²³.

Desejo voltar ao texto de Migliorin para recordar qual é a relação desta nova produção com a indústria cinematográfica mais tradicional, que como já assinalamos envolve não apenas produtores e diretores, mas também grandes empresas de produção e comunicação, e setores da crítica especializada:

Quando o debate é pautado pela lógica industrial, parece haver um claro interesse em apontar para o cinema feito hoje como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, não percebendo, ou fechando os olhos, para uma maneira de operar a vida e o trabalho como um processo de criação e não como peça de uma engrenagem. (...) Quando a discussão passa a ser pautada pela indústria isso traz uma estética que despreza a infinidade produtiva contemporânea e que deseja novamente organizar uma cadeia hierarquizada, do set aos meios de distribuição (MIGLIORIN, 2011).

Na sua pesquisa “Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo”, Frederico Benevides analisa diversos filmes de baixo orçamento dos últimos anos no Brasil e aponta para estas formas não hierárquicas de relação nas produções, que para ele estabelecem um novo tipo de profissionalismo na divisão do trabalho:

Sobretudo, as equipes dos filmes que estamos investigando apontam para uma urgência de estar no mundo com o cinema. As subjetividades são atravessadas pelas imagens e os modos de se acompanhar como equipe tendem a refletir uma busca por aliar um modo de vida ao modo de trabalho. Diferente de um modo industrial de produção, que delimita o campo de ação dos indivíduos como em uma linha de montagem, a cooperação faz parte do que se chama profissionalismo e horizontaliza as relações. Prescindir de hierarquias não é prescindir de responsabilidades, onde cada componente vai continuar tendo um olhar mais dedicado a uma ou mais funções, já que as equipes, mais reduzidas, apresentam funções que dependem da especificidade do projeto (BENEVIDES, 2013, p. 72).

No caso da *Via Digital*, estas relações se expandiram além dos limites projetados por cada filme. Nas diferentes cidades, os realizadores começaram a intercambiar serviços técnicos e a intervir uns nos filmes dos outros. Desde o ponto de vista das rendições de contas, esta prática permitiu que se criassem

²³ Entrevista a Maximiliano De la Puente.

verdadeiras redes de trabalho, nas quais os realizadores intercambiam notas fiscais pelos serviços prestados. Além de facilitar a prestações de conta perante o INCAA, esta prática permitiu que muitos realizadores desenvolvessem capacidades específicas, sobretudo relacionadas aos processos de finalização dos filmes: desde edição das imagens até produção musical, pós-produção de som, correção da cor e codificação no formato *Digital Cinema Package* (DCP).

Estas redes de serviços paralelas às do circuito industrial, por outro lado, garantiram uma liberdade criativa que permitiu a muitos realizadores fugir de formatos, cânones e imposições procedentes, sobretudo, das estéticas das produções de televisão.

É o caso de Gustavo Fontán, diretor de *Elegía de abril* (2010, 64 min.), um documentário com fortes elementos de ficção, que se centra nas disputas de dois irmãos sobre a memória do pai, o poeta Salvador Merlino, que morreu pouco tempo antes da publicação do seu último livro. Depois de 50 anos empilhados no armário, a câmara registra o momento em que o bisneto de Merlino rasga os pacotes de livros, e o resultado desta irrupção do passado na vida dos velhos irmãos.

Para Fontán, ainda que a *Vía Digital*

restringe os subsídios somente ao documentário, permitiu que se fizesse uma enorme quantidade de filmes diversos, distintos, rebeldes, livres. Os comitês de seleção são propostos pelas associações de documentaristas e isso abre um leque muito amplo de olhares e interesses. Sempre defendemos uma concepção ampla do documentário, e nos diferenciamos do documentário mais televisivo. Por isso, a *Vía Digital* foi durante estes dez anos um enorme campo de diversidade e experimentação²⁴.

²⁴ Entrevista a Gustavo Fontán.

3. PENSAMENTO INDUSTRIAL E CINEMA ARTESANAL

Não somos europeus nem americanos do Norte, mas destituídos da cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro (Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, 1986, p. 88).

É bem conhecida a dependência da indústria do cinema de verbas estatais, e tanto na Argentina quanto no Brasil pode-se verificar um grande investimento público direto ou indireto em produções do cinema comercial (SIMIS, 2010, p. 158; INCAA, 2015). A economia política da produção de cinema nesses países geralmente tem estabelecido que o público alvo das políticas públicas de fomento sejam as empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras, e tem considerado menos o apoio direto a pessoas físicas, isto é, diretores e artistas.

São poucos os casos na região de apoios para a realização audiovisual destinados a pessoas físicas. Em geral existem instrumentos limitados (seja pela quantidade de recursos ou pela sua cobertura regional), e são outorgados à produção de curtas ou mais comumente ao desenvolvimento de projetos de longas que depois de “desenvolvidos” devem entrar nos esquemas de financiamento normais, de subsídios ou créditos outorgados a empresas.

Boa parte do financiamento internacional de projetos é atada à associação entre empresas produtoras de dois ou mais países (tal como estabelecem, por exemplo, os acordos de co-produção entre a Argentina e o Brasil), e se existem fundos de desenvolvimento de projeto na modalidade de bolsas internacionais (Ibermedia, Hubert Bals Fund, IDFA Bertha Fund, Alter-Ciné e outros), são menos numerosos os apoios à produção destinados diretamente a realizadores.

Esse modelo de organização de viés empresarial, quase unanimidade entre os instrumentos de fomento de toda a região, estabelece que os destinatários dos apoios ou créditos devem ser empresas: que contratam pessoal (um diretor, um roteirista, um produtor, etc.), enquadradas nas disposições legais previstas para empresas (a disposição de um local, mas sobretudo a disposição de capital), e que cumprem com as obrigações fiscais previstas para entidades comerciais.

Por outro lado, os avanços da tecnologia digital no cinema modificaram radicalmente as formas de produção, eliminando especialidades e áreas completas do processo, o que também acarretou uma mudança em outros setores de poder empresarial, tanto na distribuição como na exibição. Na Argentina, como em outros países, nos últimos anos a digitalização alcançou quase o total da produção, tanto de ficção como de documentário, e acelerou o processo de convergência entre cinema, televisão e transmissões de dados pela Internet. Nas últimas décadas, tanto na Argentina como no Brasil têm surgido novos *players* no mercado, e também novos realizadores com propostas que colocam em tensão o modelo prévio.

Não é um processo novo: desde o nascimento do cinema, cada avanço tecnológico tem sepultado a uns e reforçado a vocação de outros de incorporar-se ao mercado. Os saltos tecnológicos e sociais também acompanharam o surgimento de novas linguagens e estilos: o surgimento de filmes narrativos e de maior metragem acompanhou a emergência do modelo de exibição em salas, que substituiu o “cinema de atrações” das apresentações em feiras e os *penny arcades* (GUNNING, 2006, p. 382); a chegada do som e das cores propiciou mudanças tanto em termos estéticos e narrativos como no modelo de produção, distribuição e exibição, e marcou a aparição de tendências nacionalistas relativas ao uso do idioma falado nos filmes e as

temáticas apresentadas (AUTRAN, 2012, p. 122; BERNARDET, 1979, p. 11); a portabilidade e melhora dos equipamentos de registro possibilitou o surgimento de correntes como o Neorrealismo Italiano, o *Cinéma Vérité*, o Cinema Direto e outras (LUCHETTI, 2011, p. 196).

O impacto da tecnologia digital no cinema nas últimas décadas é indiscutível, e ainda é necessário estabelecer os seus verdadeiros alcances. Como afirmou o cineasta brasileiro Gustavo Dahl:

quem trabalha a distribuição mexe na estrutura de qualquer fenômeno. A possibilidade de distribuir dados, imagens e sons independentemente do suporte é uma situação nova na história da Humanidade, algo como a domesticação do fogo ou da energia elétrica (Gustavo Dahl *apud* DE LUCA, 2009, p. 32).

Mas se de um lado as restrições próprias do modo de produção anterior caíram, com seus onerosos processos de laboratório e transporte, por outro, a circulação continua atada a arranjos publicitários, de distribuição e consumo num mercado internacional concentrado.

Proponho discutir aqui alguns pontos relativos aos desajustes entre as políticas de fomento ao cinema na Argentina e no Brasil, e o surgimento de novas tecnologias e novas formas de produção, distribuição e exibição, especialmente aquelas relativas à realização de documentários de baixo orçamento.

A revisão histórica permitirá rastrear a aparição do “pensamento industrial” no cinema de Argentina e Brasil, frente ao modelo “culturalista” associado tradicionalmente à intervenção do Estado no fomento ao documentário (AUTRAN, 2004, p. 228). Neste sentido, os modelos de televisão pública e a produção de documentário “artesanal” são vistos desde a perspectiva da geração de espaços alternativos, já não associados ao discurso do Estado, mas como “esferas públicas” nas quais se tornam visíveis experiências sociais, políticas e estéticas nos confins dos domínios do cinema industrial (NEGT e KLUGE, 1993, p. 80).

3.1. Artesanato e subdesenvolvimento

Se o paradigma industrial ainda domina as políticas de fomento à produção, distribuição e exibição cinematográfica tanto na Argentina como no Brasil, é possível opor a essa concepção uma forma artesanal de produzir cinema, que paradoxalmente tem ganhado possibilidades graças aos avanços da tecnologia digital.

Para tentar definir essa elaboração artesanal cinematográfica, para a qual também aponta a *pessoa física* do título deste trabalho, quero começar por uma citação do diretor Raúl Ruiz, que sugeriu: “assim como a América, o cinema foi descoberto várias vezes (...) E também como a América, o desenvolvimento do cinema tomaria dois caminhos distintos: a indústria, e a utopia”. No texto, Ruiz faz uma defesa poética de um cinema artesanal (que ele denomina “cinema xamânico”), mas nem por isso deixa de apontar que as estratégias de normalização industrial na produção cresceram a partir de três elementos bem concretos: “alta catastrófica dos custos de produção; divisão rígida dos ofícios do cinema; controle rigoroso dos *standards* de produção (escritura do roteiro, duração, *casting*, uso da cor, etc.)” (RUIZ, 2013, p. 94).

Como lembra Jacques Aumont em seu livro *As teorias dos cineastas*, “a prática do artesanato, em um mundo dominado pela produção industrial e pelos capitais que a acompanham, é na maioria das vezes vivida e discutida de forma polêmica” (AUMONT, 2012, p. 163). Para o autor, Roberto Rossellini foi um dos que encarnou a preocupação de “reivindicar a virtude formadora do cinema (e mesmo, por que não, dos filmes de ficção) e lutar contra a concepção industrial e comercial dominante, que torna o cinema uma mídia embrutecedora e o filme um produto como qualquer outro” (AUMONT, 2012, p. 164).

É curioso que na lista de diretores considerados por Aumont nesse livro se achem somente dois realizadores latino-americanos: o próprio Raúl Ruiz, nascido no Chile, mas que realizou a maior parte da sua obra na França sob os auspícios dos críticos da revista *Cahiers du Cinema*; e o brasileiro Glauber Rocha, que segundo Aumont estava preocupado “principalmente em traduzir

as ideias e as ideologias dos cineastas europeus *de esquerda* em termos adaptados à situação de América Latina”. A pobreza da sua análise sobre o cinema latino-americano leva ao autor a definir a “estética da fome” de Rocha quase exclusivamente em termos negativos frente a todas as formas de produção industrial:

Ruptura com a tutela americana, portanto, com o modelo hollywoodiano de produção; ruptura com o estilo clássico; ruptura também com a *nouvelle vague*, no qual Glauber vê muito pouca consciência política e cinema demais” (AUMONT, 2002, p. 118).

Se comprova que a perspectiva latino-americana, como expressado pelo brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes, “se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.

Então surge a pergunta: como começou aquela “penosa construção de nós mesmos”? Paulo Emilio é ambíguo na hora de valorar a palavra “artesanal” no seu clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, como pode-se ler nos seus comentários sobre o cinema brasileiro antes de Hollywood:

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados (SALLES GOMES, 1986, p. 88).

A introdução numa mesma linha das palavras “subdesenvolvido necessariamente artesanal” faz pensar que a expressão cinematográfica nacional ainda devia virar profissional, e continuar na evolução para um sistema industrial. O mais interessante é que para Paulo Emílio o subdesenvolvimento não impedia o surgimento de uma “consciência cinematográfica” brasileira, que se concretizou numa associação de classe. Como indica Arthur Aufran em “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro”, Paulo Emílio ficou atento em suas análises ao nascimento no setor cinematográfico, entre 1924 e 1940, de um “grupo consciente de possuir interesses comuns, isto ao ponto de permitir o desenvolvimento mais ou menos consequente das ideias que surgiam e de defendê-las publicamente” (AUTRAN, 2004, pp. 5 e 6).

Para Autran, Paulo Emilio encarnava o desenvolvimentismo nacionalista, que via na abertura de espaço para o produto nacional no mercado e no crescimento da indústria, a partir de medidas protecionistas, a única saída para a situação de dependência colonial do cinema brasileiro.

A autora Anita Simis também é clara em relação às definições industrialistas nos primórdios do cinema brasileiro,

O desprezo pelo cinema em bases artesanais – de filmes baratos e desprezíveis –, apesar de constituir o cinema viável, era acentuado. O documentário era um gênero desqualificado (à medida inversa que era valorizado o cinema de estúdio, com cenários, roteiros, grandes interpretas, publicidade) e, portanto, também não era digno de uma legislação de amparo (SIMIS, 2010, p. 142).

Em relação à Argentina, essa “consciência cinematográfica” parece ter surgido na década de 1930. Em uma análise histórica, María Florencia Luchetti descreve uma “oposição entre a produção industrial de filmes e a produção independente” (LUCHETTI, 2011, p. 198) desde o surgimento do cinema no país, e identifica por um lado o afã comercial/empresarial e o cinema propagandístico do Estado, e por outro a experimentação e o cinema político, geralmente relegados aos pequenos formatos e ao curta metragem.

Essa divisão entre cinema industrial e cinema independente, no entanto, é menos clara se considerarmos que, pela própria natureza do dispositivo cinematográfico, toda produção implicava necessariamente processos industriais e altos custos de equipamento, laboratório e distribuição. Como aclara Autran, “inexistia outro modo da atividade realizar-se plenamente” (AUTRAN, 2004, p. 1), e os problemas derivados do suporte fílmico, seu processamento, importação e a dependência da indústria fotográfica ainda não foram suficientemente estudados na historiografia do cinema brasileiro (AUTRAN, 2004, p. 131), o que podemos estender ao caso argentino.

Nos dias de hoje, o impacto da tecnologia digital parece ter aberto mais opções para produções de baixo orçamento e realizações de tipo artesanal, que defendem seu estatuto artístico ou/e político sem ingressar nos mecanismos de produção, distribuição e exibição da indústria.

O que interessa para nossa discussão é que certos setores sociais começaram cedo a se reconhecer como sujeitos de influência política, tanto na

Argentina como no Brasil, organizados em corporações, associações de empresas de produção, distribuição e exibição que se constituiriam depois nos principais interlocutores do Estado na elaboração de políticas de fomento. Isso levou a que as iniciativas de corte industrialista focassem na ficção, além de dificultar a entrada de novos competidores nos estreitos mercados nacionais de produção cinematográfica.

Durante a presidência de Getúlio Vargas no Brasil, o documentário ficou sob a tutela mais direta do Estado, conduzido com uma “mentalidade culturalista” que

teve como eixo a educação e a propaganda veiculadas através do documentário curto ou do cine-jornal, produtos de mercado exíguo e cujas possibilidades de alavancar a industrialização inexistem (AUTRAN, 2004, p. 68).

No entanto, no seu livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Jean-Claude Bernardet revaloriza a produção de “naturais” e cinejornais, já que criou “uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros”, que sustentou a produção brasileira nas primeiras décadas do século XX (BERNARDET, 1979, p. 26). Apesar disso, prossegue Bernardet, “de modo geral estes cinegrafistas eram malvistas”, tratados de “cavadores” e “ignorantes de cinema. (...) O filme de ficção era o sonho, o desejo, a vontade – mas era a realidade dos outros”. Para o autor, esta desconsideração do documentário se reflete na própria historiografia do cinema brasileiro:

A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil (BERNARDET, 1979, p. 28).

A pesquisadora Clara Kriger aponta um problema parecido na historiografia do cinema argentino, que tem se esquecido da produção de curtas documentários no período peronista e que, indo mais atrás, desmerece a produção do documentário “como vontade de intervenção política” desde a década de 1920 (KRIGER, 2010). Para Kriger, tanto o brasileiro Alex Vianny como o argentino Domingo Di Núbila, que publicaram no mesmo ano de 1959 as primeiras histórias do cinema em cada país, estão atrelados a uma visão

idílica sobre as décadas prévias, a um passado que não logrou ser o que eles esperavam que fosse: o sonho da grande indústria (KRIGER, 2011, p. 95). Embora os dois estivessem atentos ao surgimento do cinema independente, sob o impacto causado pelas produções de baixo orçamento do neorealismo italiano da década de 1950, continuam a sonhar com “uma política industrial de estúdios cinematográficos” (Di Núbila), ou com uma “*industrialização total*” (Viány) (KRIGER, 2011, p. 96).

Arthur Aufran aponta quatro hipóteses para explicar as diferenças entre o desenvolvimento industrial do cinema argentino e o do cinema brasileiro: a presença de profissionais estrangeiros, mais forte no caso argentino; a maior experiência dos produtores argentinos nos quesitos distribuição e exibição; uma extensa relação entre a tradição teatral argentina e a produção de cinema nesse país; e a imposição, no Brasil, de uma legislação protecionista no cinema já em 1932, quando na Argentina a primeira disposição desse tipo chegou somente em 1943, o que teria dado uma década de maior liberdade aos produtores argentinos nessa carreira industrialista, e gerado maior pressão sobre os brasileiros no período (AUTRAN, 2012, p. 129). Interessa aqui desenvolver a discussão sobre este último ponto, já que se refere diretamente ao fomento estatal à produção e exibição de curtas documentários, na forma do chamado “complemento nacional”.

Se é verdade que os “naturais” no Brasil eram em geral curtas-metragens e registros sobre a atividade estatal (o “ritual do poder”, segundo a expressão de Paulo Emilio) ou de temas populares de interesse local, com a instauração na presidência de Vargas do “complemento nacional” (a obrigação de exibir uma curta documentário nacional em todas as funções, como a primeira medida importante de fomento cinematográfico no Brasil) o documentário se propôs como “um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras”, como indica o Decreto 21.240, de 4 de abril de 1932.

Criado em 1936, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) constituiu-se no primeiro órgão do Estado relativo ao cinema. O realizador Humberto Mauro encarnou a partir desse espaço uma alternativa ao modelo industrial dos estúdios:

Chega de tentativas de imitação do cinema americano, russo ou francês. Cada qual tem a sua maneira de fazer cinema e a sua orientação comercial. O documentário, de mais baixo custo, com a vantagem de poder se espalhar pelo mundo todo, é também o melhor caminho a seguir pelo mercado (*apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 31).

Como assinala o pesquisador Paulo Antonio Paranaguá, já no final da década de 1930 Humberto Mauro “articula uma opção estética e ética (o humanismo) com uma opção de produção”, e bem antes da famosa proposta de Glauber Rocha de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, no começo da década de 1940 Mauro declarava: “Podemos realizar um documentário perfeito com os recursos técnicos que possuímos neste momento”, ao tempo que realizava uma “campanha radiofônica em prol do tripé e o fotômetro”. Mauro propõe até uma maior integração e intercâmbio entre os países vizinhos, e declara: “o melhor filme para tal intercâmbio será, indiscutivelmente, o documentário” (*apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 30).

Paranaguá também nota que, se “a industrialização de Argentina, México e Brasil (a mais débil) é inspirada pelo modelo dominante de Hollywood”, para a ficção a ingerência norte-americana se exerce na distribuição e na exibição, enquanto que “na esfera da produção a pressão resulta ainda mais forte no âmbito da não-ficção”, isto é, nos documentários, e sobretudo nos cinejornais (PARANAGUÁ, 2003, p. 30).

Voltando a Humberto Mauro, não por casualidade ele foi um dos inspiradores do Cinema Novo, que para Autran constituiu-se como “um momento único de contestação articulada e radical do sonho industrializante” no Brasil (AUTRAN, 2004, p. 7), e cujo surgimento na década de 1960 também coincidiu com um período de “produção artesanal de baixo custo, caracterizada especialmente pela *chanchada*”, que tinha conseguido sobreviver com certo sucesso de público quando as “tentativas de industrialização inspiradas mais claramente no *studio system*, tais como a Cinédia, Vera Cruz ou Maristela, entre outras, já haviam fracassado totalmente” (AUTRAN, 2004, p. 27).

Nos começos do Cinema Novo, Glauber Rocha declarava a intenção de romper com o “critério do lucro comercial”:

Queremos fazer filmes antiindustriais: queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os

grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (*apud* AUTRAN, 2004, p. 29).

Mas essa oposição radical à indústria é contraditória, e não permanecera por muito tempo: com a estreia comercial dos primeiros filmes do Cinema Novo também surgem as primeiras ressalvas ao discurso radical, e Glauber declara que “a indústria de autor, síntese da nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro” (*apud* AUTRAN, 2004, p. 33). Já em 1963, Carlos Diegues, outro notável cinemanovista, adverte que

A ilusão do cinema antiindustrial, do cinema independente de suas raízes econômicas, já vai se desfazendo. Sabemos que, quando falamos em *produção independente*, não eliminamos o caráter industrial do cinema e, sim, estabelecemos um novo método, mais livre e autêntico de se fazer indústria cinematográfica (*apud* AUTRAN, 2004, p. 103).

Ainda que no manifesto *Estética da fome* (1965) Glauber insista com que “o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração”, a fundação de EMBRAFILME em 1969 provocou que “os cinemanovistas passaram a desenvolver um discurso industrial” e “buscaram formas de aproximação em relação ao Estado” (AUTRAN, 2004, p. 34).

Como já se indicou, na Argentina, a primeira legislação protecionista do cinema surgiu em 1943, com o Decreto 18.405, que estabeleceu uma política de “complemento” que obrigava a exibição de uma curta de informação de mínimo 8 minutos de duração em todas as funções de cinema (KRIGER, 2009b, p. 4). Mas se essa medida pode se comparar com o modelo brasileiro da era Vargas, não existia então na Argentina a experiência do cinema educativo (aquele “cinema como um livro de imagens” do INCE), nem havia uma figura com a visão estratégica de Humberto Mauro.

Com a chegada do Juan Domingo Perón ao poder em 1946 surgiram outras medidas de fomento e subsídio à indústria, motivadas pela pressão externa derivada da neutralidade do país durante a Segunda Guerra Mundial, que afetou durante esses anos o fornecimento de película virgem e equipamentos estrangeiros, e terminou com o período que a historiografia tradicionalmente nomeou de a “idade de ouro” do cinema industrial argentino,

que até então desfrutava de uma relativa autonomia da tutela do Estado.

Com Perón, o papel do documentário também cresceu. No entanto, para a pesquisadora Clara Kriger existe uma lacuna na historiografia relativa às produções encarregadas pela *Subsecretaría de Informaciones y Prensa* do governo peronista, e sobre o papel de seu responsável a partir de 1949, Raúl Alejandro Apold, no estabelecimento “pela primeira vez na Argentina, de uma política de comunicação desde o Estado” (KRIGER, 2017).

Contando os cinejornais, essa produção se calcula em mais de 500 curtas documentários, que, segundo Kriger, sofriam maior controle do Estado do que o cinema industrial de ficção, considerado pelo peronismo meramente como entretenimento. Mas se alguns insistem em chamar Apold de “o Goebbels de Perón” e vinculam essa produção ao cinema dos fascismos europeus, para Kriger esses filmes guardam maior relação com as propostas do inglês John Grierson, e estão marcados fortemente pelos formatos e ideias surgidos da primeira Guerra Fria (KRIGER, 2017).

Existia uma produção diversificada, não somente se produziam cinejornais, que eram controlados nota por nota (...) mas também documentários expositivos, e também se produziam *docudramas*, documentários com insertos ficcionais. Na ficção industrial da época não encontramos a mulher na esfera do público, nem sequer filmes de ficção nos que apareça, por exemplo, o voto feminino. Mas tem documentários que mostram mulheres que se desenvolvem no âmbito público, na política. Neste caso, o cinema estatal é mais transgressor que o cinema de ficção (KRIGER, 2017).

Neste sentido, a produção do *Instituto Cine-fotográfico* (ICUNT) da *Universidad Nacional de Tucumán* (UNT) fundado em 1946, também é um material que merece uma adequada valoração.

Com o golpe de 1955, que encerrou o primeiro período peronista, essa produção de documentário acabou, mas também foi afetada fortemente a produção industrial de ficção. “A análise dos créditos do *Banco Nacional de Desarrollo* (BANADE) mostram a quantidade de produtores de cinema que viviam dos subsídios estatais, o que por outro lado também acontecia com outras indústrias no país (KRIGER, 2017).

Pouco tempo depois surgiu a experiência mais importante de produção de documentário social na Argentina, que também representou uma ruptura com as tentativas estatais e industriais prévias. O trabalho de Fernando Birri como

diretor do *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*, em Santa Fe, constituiu um “verdadeiro laboratório do documentário engajado” (PARANAGUÁ, 2003, p. 42). A partir da experiência de Birri no *Centro Sperimentale di Cinematografia* - Cinecittà, em Roma no começo da década de 1950, a escola de Santa Fe desenvolveu novas ideias sobre o cinema documentário:

Essas ideias tomam a referência do neorealismo italiano, mas também buscam pensar um cinema diferente para os povos subdesenvolvidos da América Latina. Para as produções que imaginava Birri era necessária a gestão de uma cinematografia independente, uma alternativa à cinematografia industrial (Clara Kriger *apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 289).

O documentário de média-metragem *Tire dié* (1958-1960, 33 min.) gira em torno a um grupo de meninos que todos os dias aguardam a passagem do trem, para pedir aos passageiros que joguem moedas de 10 centavos. Foi a primeira produção da escola, realizada por mais de oitenta estudantes dirigidos por Birri, no que foi concebido como uma pesquisa social filmada em torno da realidade de Santa Fe.

Tratava-se de utilizar o cinema “a serviço da Universidade, e a Universidade a serviço da educação popular, entendida como tomada de consciência cada vez mais responsável frente aos grandes temas e problemas nacionais, hoje e aqui” (Clara Kriger *apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 289).

Os escassos recursos obrigaram Birri a utilizar-se de soluções criativas, como a gravação de vozes de atores que “interpretavam” as falas dos personagens adultos do registro documental, numa superposição sonora que agrega significações e camadas ao relato.

A indústria cinematográfica argentina tem alcançado uma técnica fotográfica e sonora quase perfeita. As imperfeições de som e fotografia de *Tire dié* devem-se aos meios não profissionais com que temos trabalhado, por força das circunstâncias, as quais obrigaram a uma ação e a uma opção que nos levaram a preferir um conteúdo a uma técnica, um sentido imperfeito a uma perfeição sem sentido (BIRRI e GIANNONI, 1987, p. 27).

A ideia da indústria como “perfeição sem sentido”, a utilização de recursos baratos, trabalho não profissional e materiais heterogêneos, além da

realização comunitária e certa urgência da realidade registrada, configuram as bases da sua proposta. Embora Birri tenha permanecido poucos anos como diretor da escola de Santa Fe e fosse obrigado ao exílio em 1964, a experiência influenciou fortemente toda a produção de documentário na América Latina.

A passagem de Birri e de outros integrantes da escola de Santa Fe por São Paulo, a convite de Paulo Emilio Salles Gomes, propiciou a realização dos primeiros ensaios do que depois seria a chamada “Caravana Farkas”, uma importante experiência de produção de documentário no Brasil, que registrou em 19 filmes distintos aspectos da cultura popular.

Por outro lado, os brasileiros Vladimir Herzog e Maurice Capovilla viajaram a Santa Fe para tomar cursos na *Universidad del Litoral*. A essa altura, Santa Fe era destino de muitos jovens cineastas da região que viam nas propostas da escola o nascimento de um novo cinema latino-americano, “ainda que alguns deles, como o chileno Raúl Ruiz e o peruano Francisco Lombardi, não estivessem de acordo com a prioridade outorgada ao documentário” (PARANAGUÁ, 2003, p. 44). O percurso de Birri ainda o levaria a conduzir experiências importantes na Venezuela e na Itália, e à fundação em 1986 da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, em Cuba.

A linha de trabalho de Birri continua na Argentina com as correntes abertamente militantes que surgiram no final da década de 1960, as mais importantes das quais, *Cine Liberación* e *Cine de la Base*, também colocaram a questão do cinema industrial entre as suas preocupações.

No manifesto “*Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*”, publicado em outubro de 1969, o grupo *Cine Liberación*, ligado à esquerda peronista e animado por Octavio Getino e Fernando “Pino” Solanas, propõe as categorias de Primeiro, Segundo e Terceiro cinema. O Primeiro cinema, relacionado à indústria norte-americana, representa a alienação e a produção capitalista. O Segundo, o cinema de autor e as tentativas de produção das indústrias cinematográficas dos países subdesenvolvidos. O Terceiro cinema, as correntes revolucionárias que viam o cinema como uma arma de contrainformação, e especialmente o cinema do terceiro mundo e dos processos de descolonização.

É interessante que, para Getino e Solanas, o trabalho de Fernando Birri se encontrava ainda no Segundo cinema, que apesar dos méritos, constituía “um cinema abertamente institucionalizado ou supostamente independente, que o sistema necessita para decorar de *amplitude democrática* as suas manifestações culturais”. Ainda em relação ao Segundo cinema, os autores declaravam:

Essa tentativa reformista, típica manifestação do desenvolvimentismo, que se expressa no intento de desenvolver uma indústria do cinema (independente ou pesada) como forma de sair do subdesenvolvimento cinematográfico, conduziu a que importantes setores do Segundo cinema ficassem entalados nos condicionamentos ideológicos e econômicos do próprio sistema.

De qualquer modo, no manifesto retoma-se aquela ideia de Birri sobre a “perfeição sem sentido” do cinema industrial, e se propõe claramente a necessidade de uma “desmitificação da técnica”, que termine com a “aparatólogia” e a especialização de cada fase da produção:

Os avanços atuais em cada um dos campos, a simplificação das câmeras e dos gravadores, os novos passos da película e as películas “rápidas”, que conseguem imprimir na luz ambiente, os fotômetros automáticos, os avanços na obtenção da sincronia audiovisual, unidos à difusão do conhecimento por revistas especializadas de grande tiragem, incluso de meios de informação não especializados, tem servido para desmitificar a situação cinematográfica, tirar dela aquela aura quase mágica que fazia aparecer o cinema somente ao alcance dos “artistas”, os “gênios”, os “privilegiados”.

Getino e Solanas até colocam o exemplo das experiências de Chris Marker na França, em que operários de fábrica filmam a própria atividade com câmaras de 8 milímetros. Para eles, o Terceiro cinema “opõe ao cinema industrial, um cinema artesanal; ao cinema dos indivíduos, um cinema das massas; ao cinema do autor, um cinema de grupos operativos”.

É importante notar que no mesmo ano de 1969 se publica em Cuba o “*Manifesto por um cinema imperfeito*”, de Julio García Espinosa, que preconiza o seguinte:

(...) a evolução da técnica cinematográfica torna possível que ela deixe de ser um privilégio para uns poucos. O que acontece se o desenvolvimento do vídeo-tape soluciona a capacidade

inevitavelmente limitada dos laboratórios? E se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de “projetar” com independência da planta matriz fazem que não seja necessária a construção ao infinito de salas de cinema? Acontece então um ato de justiça social; a possibilidade de que todos possam fazer cinema, e também um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgatar, sem preconceitos nem sentimentos de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística.

Voltando à Argentina, uma das características do grupo *Cine Liberación* é que também organizava a sua distribuição e sua exibição em circuitos não comerciais e na clandestinidade, algo que pouco tempo depois também começou a fazer o grupo *Cine de la Base*, que tinha como principal animador a Raymundo Gleyzer, que representava a esquerda não peronista e pertencia ao *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT).

Depois de uma importante experiência no documentário e como cinegrafista de televisão, Gleyzer realizou o filme de ficção *Los Traidores* (1973) com uma equipe mínima, organizando as filmagens e a produção na clandestinidade. Com o filme pronto, se fez necessário criar uma organização que pudesse levar o filme a bairros, escolas, universidades e fábricas. *Cine de la Base* nasceu então como um grupo de distribuição, que incluía filmes de outras procedências em seu programa, e que desenvolveu uma intensa produção até o golpe militar de 1976. O sequestro e desaparecimento de Gleyzer em 27 de maio de 1976 terminou com uma das experiências mais importantes de cinema político na Argentina.

3.2. As ficções de um cinema industrial

As experiências resenhadas acima representaram práticas alternativas e discursos de resistência frente ao modelo de produção industrial, resistências que na história da cinematografia da Argentina e do Brasil se concretizaram muitas vezes na realização de documentários.

Paulo Emílio Salles Gomes parece estar falando também do caso argentino quando reconhece o crônico fracasso das políticas de fomento industrialista no Brasil, que nunca foram além de garantir uma “pequena reserva de mercado para o produto nacional”, e que já em 1973 ele chamava de “respiradouro para o nosso cinema de ficção” (SALLES GOMES, 1986, p. 93). A produção de documentário, afogada pelo modelo de controle estatal primeiro, e esquecida pelas políticas de fomento industrial depois da década de 1950, manteve, no entanto, certa capacidade de se reinventar, com “surto” menos relacionados com investimentos econômicos do que com o aproveitamento de avanços tecnológicos e o surgimento de projetos de mudança social e política.

Em relação ao sonho industrial do cinema de ficção, se ampliarmos a análise até a atualidade, é possível comprovar que as políticas de fomento cinematográfico nas décadas de 1990 e 2000 na Argentina e no Brasil fracassaram no objetivo de se opor à concentração e internacionalização do mercado, tanto na produção, como na distribuição e exibição. Como afirma Ana Julia de Brito Cabral,

Pelo contrário, o que se pôde notar foi uma concentração significativa em vários níveis: na distribuição da maior parte dos recursos públicos disponíveis para poucas empresas produtoras locais; no acúmulo da renda de bilheteria dos filmes mais vistos (inclusive os nacionais) nas mãos das *majors*; na localização geográfica das salas comerciais de exibição e na propriedade dos complexos multiplex de exibição (CABRAL, 2014, p. 225).

Apesar das diferenças entre os modelos de fomento, tanto o incentivo fiscal implementado no Brasil com a Lei de Audiovisual como o protecionismo estatal da *Ley de Cine* na Argentina falharam no objetivo de impor limites ao processo de concentração do mercado cinematográfico. Para Cabral, os programas de ambos os países somente “se concentraram no elo da produção, fomentando a realização de longas-metragens”, enquanto o resto da cadeia produtiva ficava nas mãos de empresas transnacionais.

Revelando película no laboratório e conectado ao velho “respiradouro” descrito por Paulo Emílio, nas décadas de 1990 e 2000, o projeto de um desenvolvimento industrial do cinema apenas sobrevivia nos dois países. E se na Argentina fracassaram as políticas intervencionistas,

no Brasil, o modelo de incentivo fiscal — baseado no pressuposto de que a atração da iniciativa privada resultaria, no médio prazo, num desenvolvimento dinâmico e auto-sustentável da indústria cinematográfica brasileira — não atingiu seus objetivos (CABRAL, 2015, p. 138).

Consciente desse fracasso, o argentino Roque González assinalou uma suposta “superprodução” no cinema argentino, e definiu as políticas de fomento cinematográfico da década de 2000 na Argentina como um “neo-fomentismo”, caracterizado por:

políticas públicas defensivas, medidas que apoiam especialmente a produção, sem alterar as relações de poder no setor, diferentemente do que acontecia durante o Estado fomentista: políticas que promoviam por igual os três elos da indústria (produção, distribuição e exibição), com empresas estatais e legislação forte (como cotas de tela do 50% do tempo de exibição) (GONZÁLEZ, 2015, p. 88).

Nas suas palavras se percebe certa saudade por um “fomentismo” um pouco idealizado, se comparado com as condições reais da cinematografia durante os melhores períodos na Argentina e Brasil. Contudo, a crítica de González é importante porque aponta ao centro do problema: os elos entre produção, distribuição e exibição.

Já Paulo Emilio Salles Gomes tinha apontado para essa tendência do subdesenvolvimento no caso brasileiro, no “fato da indústria ser entendida apenas como produção, sem se levar na devida conta a distribuição e a exibição” (AUTRAN, 2004, p. 182).

A experiência da EMBRAFILME, que a partir de 1975 operou verticalmente em todas as áreas, mostrou as fortes tensões que enfrentavam a produtores, distribuidores e exibidores. Por outro lado, a ação da EMBRAFILME “significou um inusitado enfrentamento direto com o capital internacional, numa perspectiva naquele momento ainda ausente nas práticas de outras atividades econômicas mais estratégicas” (AMANCIO, 2007, p. 179).

A *Ley de Cine* de 1994 na Argentina, se conseguiu ampliar a cota de tela para o produto nacional, incluir toda a atividade audiovisual nas suas atribuições e assegurar a autarquia do INCAA, na prática ficou atrelada à produção industrial em película, e não conseguiu evitar tanto a concentração

da produção nacional, como a dependência estrangeira na distribuição e na exibição.

Isto permite colocar algumas perguntas: Até que ponto essas experiências estavam fadadas ao fracasso? Ou melhor: qual é a incidência de fatores internacionais em qualquer tentativa de “correr a corrida” industrial no Brasil e na Argentina?

Historicamente, se considerarmos que o crescimento internacional de Hollywood foi baseado mais na agressiva concentração dos setores da distribuição e a exibição do que na imposição de critérios de produção (BERNARDET, 1979, p. 11), poucas eram as opções que restavam para os países desenvolverem suas cinematografias, se não começar a produzir e distribuir, nas condições e nas formas nas quais podiam, e tentar encontrar espaços para a exibição com diferentes disposições.

Como o próprio Paulo Emilio afirmou em relação ao fracasso dos grandes estúdios na década de 1950 no Brasil: “Espíritos teimosos persistem em falar em erro, pois ainda não compreenderam que o único erro fatal é não existir” (Salles Gomes *apud* AUTRAN, 2004, p. 154). Colocado de outra forma: são nossos países simplesmente incompetentes em relação ao desenvolvimento das suas cinematografias?

Embora este trabalho não se proponha responder a essas perguntas, é necessário um olhar mais aprofundado sobre estes problemas, já que se podemos encontrar explicações sobre o fracasso da industrialização do cinema nas tutelas dos estados, nas políticas “culturalistas” ou “paternalistas”, na má qualidade dos filmes e ainda na falta de uma “mentalidade empresarial” que sim encontramos na rádio e na televisão (AUTRAN, 2004, p. 232), também existem fatores de índole histórica, política e econômica que fizeram Paulo Emilio afirmar que, no caso brasileiro, o cinema nacional “não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 1986, p. 101).

Ao comparar o caso brasileiro com o fenômeno árabe ou com a enorme produção de cinema na Índia, Paulo Emilio aponta para a ausência (na verdade: o extermínio) da cultura originária, o que teria inviabilizado um processo de construção de identidade social e histórica que está na base das cinematografias árabe e hindu:

Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro (SALLES GOMES, 1986, p. 89).

Para o autor, os problemas parecem encontrar-se mais atrás, e são mais profundos do que as falências nacionais na distribuição e na exibição: o cinema aparece aqui como a manifestação de um processo de identidade e experiência, e o encontro do público com o cinema nacional dependerá “da reanimação sem milagre da vida brasileira” (SALLES GOMES, 1986, p. 101), isto é: de mudanças sociais mais profundas, muito além do cinema.

Apesar de ter encarnado certa “confusão ideológica entre cultura e mercado” (AUTRAN, 2004, p. 229), a EMBRAFILME foi uma das poucas experiências de política cinematográfica latino-americana a propor, a partir de 1974, uma intervenção em todas as frentes: “produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural” (AMANCIO, 2007, p. 177).

A partir de 1990, na “retomada” corporizada no modelo de ANCINE, abandonou-se qualquer orientação “culturalista” para definir claramente a opção pelo desenvolvimento de um mercado e por um cinema industrial. Com a lógica da captação de recursos de renúncia fiscal previsto na Lei do Audiovisual, são as empresas privadas as que decidem quais projetos recebem o apoio. Deste modo, a empresa doadora “não perde capital financeiro (posto que o dinheiro doado é devido ao Estado) e ainda acumula capital simbólico e de reconhecimento” (BARBALHO, 2016, p. 61), o que na prática significa que os executivos de marketing dispõem de recursos do Estado para reforçar as estratégias publicitárias das empresas, ao decidir quais filmes apoiar.

No modelo brasileiro, são os governos dos Estados da União e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura os encarregados de desenvolver projetos não comerciais e de baixo orçamento.

Existem diversas avaliações sobre estas políticas, que sem dúvida tem conseguido um forte crescimento da produção nos últimos anos. No entanto, ainda que possam ser listados alguns logros, as medidas não conseguiram

reverter o quadro geral em relação à dependência estrangeira (CABRAL, 2015, p. 139).

Ainda em relação à distribuição e exibição, se enfocamos novamente no nosso caso de estudo, os documentários realizados pela *Vía Digital* na Argentina, se constata que receberam um apoio mínimo, limitado à sua exibição nas salas do circuito do Estado (*Espacios INCAA*), já que não foram previstos apoios ao lançamento, promoção e publicidade, elementos chave em todas as produções comerciais que buscam alcançar um público massivo.

No modelo do negócio cinematográfico, os números de público têm tudo a ver com o investimento em publicidade. Esta situação condena os documentários de baixo orçamento a números muito baixos de espectadores e a uma permanência em cartaz em poucas salas, e por poucas semanas.

No entanto, como vimos, em algumas oportunidades o sucesso dos documentários da *Vía Digital* em festivais internacionais ou a distribuição desses documentários em nichos específicos tem rendido bons exemplos do público potencial que existe para esse tipo de filmes.

O que interessa aqui é colocar em discussão as políticas de fomento de corte industrialista, e sobretudo ampliar a análise além dos limites que impõe a visão de mercado, para entender a produção cinematográfica não somente em seu aspecto econômico,

mas principalmente, pelo intangível e cultural — sua capacidade de incidir sócio e culturalmente nos imaginários coletivos e individuais, produzindo e reproduzindo valores que atuam na manutenção ou na transformação da ordem social. É evidente, portanto, a necessidade de cultivar tanto uma reflexão crítica a respeito da hegemonia de Hollywood — e suas implicações econômicas, políticas e culturais — quanto uma visão autocrítica do papel desempenhado por grupos sociais locais no processo de configuração dessa hegemonia (CABRAL, 2014, p. 139).

Nessa perspectiva, vale a pena retomar a noção de “consciência cinematográfica” que Autran resgata no pensamento de Paulo Emílio (AUTRAN, 2004, p. 6), para entender o papel dos grupos de pressão da indústria cinematográfica nos países da região.

Nas últimas décadas, o setor industrial viu-se ameaçado tanto pela concentração da cadeia produtiva no nível global como pelo surgimento de

novos setores “conscientes de possuir interesses comuns”, que a partir do uso de tecnologias baratas começaram a produzir de forma independente em cada país. Por um lado, abriu-se uma nova etapa, na qual as grandes empresas produtoras locais concentraram ainda mais o mercado em cada país a partir de associações com *majors* e empreendimentos mistos (GONZÁLEZ, 2015, p. 102). Por outro, surgiram novos cinemas e formas produtivas, e cresceu fortemente a produção de documentário independente.

3.3 Documentário e televisão

Ainda em relação ao “neofomentismo” comentado anteriormente, que para González parece “superestimular” a produção sem considerar a distribuição e a exibição, é importante estabelecer qual é a relação entre a *Vía Digital Documental* e a televisão pública. A *Resolución 632/2007*, que inaugurou esses editais, esclarece que os fundos se originam em pagamentos adiantados de direitos de exibição em televisão, e pouco se diz a respeito da estreia em salas de cinema.

Enquanto crescia a produção de documentários digitais no mesmo período considerado por González na sua crítica, no Congresso argentino avançavam os acordos para a criação de um novo sistema de televisão digital. O lançamento em 2010 do canal INCAAtv, com programação de 24 horas de cinema argentino, como parte de um pacote de 16 novos sinais de televisão digital do Estado, permite rebater, em parte, o argumento de que os filmes da *Vía Digital* não tinham uma distribuição final garantida. A partir desse momento, começaram a ser exibidos por um sistema de TV gratuito, de alta definição e com cobertura nacional.

Aqui é também interessante voltar à comparação com o caso das *Axudas ao Talento* de Galicia, já que os realizadores têm denunciado a falta de atenção da *Televisión de Galicia* (TVG) para as novas produções:

Obras que viajam pelo mundo, que percorrem os melhores festivais de todo o planeta, que conseguem prêmios, sucessos de crítica e repercussão além das nossas fronteiras, a imensa maioria fica órfã do apoio por parte da TVG (Informe #2, Axudas de Talento, Observatorio Audiovisual de Galicia).

No caso argentino, a *Vía Digital* foi implantada mirando a elaboração do projeto de televisão digital, a partir de um modelo que, longe de se apresentar como socialista ou independente nas discussões para a elaboração da lei, tinha uma clara inspiração no liberalismo inglês:

Se você vê a BBC, se encontra com um modelo extraordinário, que tem rádios, vários sinais de televisão, coleções de CD... ¿Por que estes países, com esse desenvolvimento e essas riquezas, dedicam tantos recursos para trabalhar nestas coisas? (Tristán Bauer, *La Nación*, 24 de outubro de 2007²⁵).

O diretor Tristán Bauer foi um dos responsáveis pela implementação do projeto de televisão digital nacional, primeiro como diretor do canal cultural público *Encuentro*, dependente do Ministério da Educação (2007), depois como diretor do *Sistema Nacional de Medios Públicos* (2008), e finalmente como presidente da *Radio y Televisión Argentina, Sociedad del Estado* (RTA). Bauer, que é oriundo do documentário, já expressava em 2007 algumas das pautas que guiaram o projeto no começo:

Nós estamos propondo um modelo de televisão pública, um modelo de televisão educativa e um modelo de televisão cultural. É provável que estejamos navegando contra a correnteza. Nós temos a possibilidade de escolher outro caminho totalmente diverso da televisão comercial. Colocar a televisão a serviço do homem, que as mensagens dessa televisão sejam despertadores. Eu não acredito que a televisão permita aprofundar um tema, mas creio sim que pode funcionar como um despertador das consciências (Tristán Bauer, *idem*).

A partir destes enfoques, que contrapõem a produção comercial à noção de serviço público, reivindica-se claramente a necessidade de fomento à cinematografia não comercial ou alternativa, que busque uma maior diversidade cultural e regional, demanda para a qual o documentário era a primeira resposta.

²⁵ Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/955913-tristan-bauer-la-tv-tambien-puede-despertar-conciencias>

No entanto, o projeto de televisão digital na Argentina teve uma implementação muito lenta e confusa. Em parte, devido às medidas cautelares que os monopólios de mídia solicitaram na justiça, para evitar ser obrigados a se desfazer de partes das suas estruturas de negócios, nos termos da reconversão que estabelecia a *Ley de Medios*. Estes pleitos judiciais somente tiveram solução em outubro de 2013, quando a Corte Suprema de Justiça declarou a constitucionalidade da *Ley de Medios*.

Por outro lado, o próprio governo descumpriu a lei, ao negar ou dificultar a concessão de licenças a meios comunitários, aos quais correspondia 33% de todo o espectro. Editais confusos, prazos descumpridos e impugnações de candidaturas provocaram diversos protestos perante a *Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual* (AFSCA), num processo que se arrasta até a atualidade.

Finalmente, enquanto à relação com a produção audiovisual, a ex-presidenta do INCAA, Liliana Mazure, reconhece que

existia certa desconexão entre as políticas do INCAA, que se implementaram um pouco antes, e as políticas da *Ley de Medios*, que chegaram um pouco depois. Tentamos que essa desconexão não existisse, mas foi muito difícil. O pessoal do Ministério de Planificación Federal, que ficou encarregado da *Televisión Digital Abierta* (TDA) e de desenvolver centros produtivos de conteúdo, foi muito pouco efetivo. Não logramos abrir mais janelas de exibição. Não conseguimos nos enfrentar os monopólios. A relação entre diferentes setores do governo ficou muito complicada. Deixei pedaços da minha vida nesse processo²⁶.

A mudança de governo na Argentina ao final de 2015 e as políticas de corte neoliberal implementadas desde então permitem prever novas dificuldades, no que poderia ter sido um sistema público de mídia modelo na América Latina.

Em sua análise sobre a implementação do DocTV Brasil, Karla Holanda resgata a experiência do Channel Four britânico, dedicado exclusivamente ao conteúdo de produção independente. A Lei de Comunicações britânica de 2003 também estabeleceu uma cota de 25% de produção independente em todos os canais abertos, o que ampliou as possibilidades para os realizadores de

²⁶ Entrevista a Liliana Mazure.

documentário.

O próprio programa DocTV Brasil também se dedicou a “integrar a produção independente à televisão pública”, numa proposta descentralizada que procurava gerar polos regionais de produção. O resultado foram 131 documentários produzidos entre 2004 e 2010, provenientes de 27 Estados do Brasil (HOLANDA, 2013, p. 7).

Uma diferença importante entre a *Vía Digital* da Argentina e o DocTV Brasil é que nem a *Resolución 632/07* nem as suas modificações têm previsto instâncias de formação, enquanto DocTV Brasil tinha um forte componente de formação em cada uma das regiões, apostando no papel que podia ter a produção cultural nas economias locais. Essa orientação às indústrias culturais fez com que o programa brasileiro estivesse dirigido a pessoas jurídicas, já que uma das exigências era a assinatura de um contrato com uma empresa produtora local.

Poderíamos enumerar outras diferenças, mas é importante ressaltar que tanto a *Vía Digital* como o DocTV visavam outorgar legitimidade à produção independente, e à inclusão de novos realizadores, novos olhares e novos temas na produção de documentários.

A experiência de DocTV foi um marco, que se replicou com certo sucesso no nível ibero-americano, e que deu visibilidade ao documentário entre as políticas de fomento no Brasil. Até então, “a ausência de qualquer preocupação por parte do Estado em relacionar cinema e televisão” (AUTRAN, 2004, p. 218) era um reflexo da decisão política dos diferentes governos de não avançar na implantação de um sistema público de televisão, e deixar a produção nas mãos dos oligopólios nacionais da mídia.

Esta situação mudou com a implantação do Fundo Setorial do Audiovisual em 2007, mediante o qual a ANCINE começou a financiar produções de televisão. No entanto, nas linhas de fomento o financiamento é somente outorgado a empresas produtoras, e nos editais dedicados a televisão, são os programadores dos canais os que decidem quais conteúdos recebem o apoio, sem mediar jurados ou instâncias colegiadas de decisão.

3.4 Cinema pós-industrial, cinema pobre

Voltando à metáfora hospitalar de Paulo Emilio Salles Gomes sobre o fracasso da industrialização do cinema no Brasil, alguém poderia sugerir que com a *Via Digital* na Argentina se conectaram novos “respiradouros” em outros pacientes na mesma sala. Mas não se trata desta vez de enfermos terminais, senão de novas gerações de realizadores que forjaram a sua experiência no que o brasileiro César Migliorin tem chamado de “cinema pós-industrial”:

A manutenção e exclusividade do modelo industrial no campo do cinema, mesmo que apenas no nível retórico, é fundamental para excluir dos debates (e das políticas públicas) uma massa de produtores, espectadores e criadores que operam em um sistema pós-industrial. (...) É certo que aqui não se trata de dizer que uma era é melhor que outra, estamos, nos dois casos, no interior do capitalismo. Entretanto, se não atentarmos para a singularidade do contemporâneo, não saberemos escolher as armas e as estratégias para que as possibilidades de criação e circulação do cinema tenham a força e a diversidade que queremos (MIGLIORIN, 2011).

Na mesma linha de pensamento, na entrada “Artesanato” do livro *“Cine, modo de uso”*, de Jean-Louis Comolli e Vincent Sorrel, pode-se ler:

Com a difusão no mundo de novas ferramentas para a realização de filmes, câmaras digitais, telefones móveis, programas de montagem... se fez possível rodar e mostrar filmes com baixo custo. Daremos a esta nova dimensão do artesanato cinematográfico o sentido e a importância de uma verdadeira revolução (COMOLLI e SORREL, 2016, p. 61).

Para os autores, se trata do advento de um cinema “menos esbanjador”, que muda “ao mesmo tempo as maneiras de se fazer filmes, seus sistemas de distribuição e seus modos de circulação”.

Essa mudança de escala faz com que tudo mude. Longe, muito longe dos orçamentos faraônicos e das campanhas publicitárias demenciais, é possível imaginar um cinema comprometido com a realidade dos seus autores e seus espectadores. Um cinema político. (...) Temos entrado na era do cinema dos povos. Ou melhor: uma era dos povos do cinema, cujas vidas e lutas, ensinamentos e transmissões serão realizados com filmes e através de filmes. A grande batalha das imagens e sons, com Internet ou sem Internet, se desenvolve na cena do mundo. O que denominamos “documentário” tem a ver, evidentemente, com os meios e os fins dessa batalha. E a

partir dessa realidade, numa confrontação entre arte e indústria, os cineastas que trabalharam como “amateurs” tiveram que reinventar as suas ferramentas (COMOLLI e SORREL, 2016, p. 62).

Nessa tensão entre a democratização da produção cinematográfica por um lado, e a exclusão profissionalizante do paradigma industrial por outro, muitas vezes pode-se encontrar do mesmo lado os responsáveis de grandes produtoras e a algumas vozes conservadoras da crítica especializada.

No seu balanço sobre o cinema argentino de 2012, o crítico argentino Horacio Bernardes publicou no jornal *Página/12* uma coluna de opinião com o polêmico título de “Quantidades astronômicas de um produto que se vende pouco”, na qual adverte:

o cinema argentino produz cada vez mais filmes para cada vez menos espectadores. Tomando em conta que se trata de uma atividade subvencionada pelo Estado (como acontece em todos os países do mundo, salvo nos Estados Unidos), um cálculo econômico elementar aconselharia repartir o montante total de créditos e apoios entre menos comensais. Que se façam menos filmes com maiores orçamentos de produção, para que resultem mais atrativos e para que, também, a quantidade de filmes produzidos mantenha uma correlação mais lógica com as demandas do mercado. (Horacio Bernardes, *Página/12*, 27 de dezembro de 2012).

Trata-se de um antigo argumento do grupo industrialista contra a democratização do setor, no intuito de marcar uma linha de defesa para um mercado que “mantenha uma correlação mais lógica com as demandas” do público. Uma posição à beira da esquizofrenia, já que umas linhas acima ele reconhece que estas demandas “lógicas” emanam de um mercado profundamente imperfeito: absolutamente subvencionado na produção, e concentrado na distribuição e na exibição.

Neste sentido, é interessante resgatar a opinião de Juan Vera, que no mesmo balanço do cinema argentino de 2012 acompanhava a matéria de Horacio Bernardes com uma opinião sobre seu trabalho como escritor, roteirista e gerente artístico de Patagonik Films, uma das grandes empresas produtoras argentinas:

quando escrevo contos, não me importo com nada. Somos eu e o meu computador. Mas, quando escrevo ou analiso um projeto para filmar, nunca perco de vista que existem pessoas que colocam muito dinheiro nele. Uma empresa, uma pessoa física e também o INCAA.

E o dinheiro tem que ser devolvido! Então não posso fazer a mesma coisa que faço nos contos. Porque, ainda que não gostemos disso, o cinema é um negócio. Então devo de ser responsável, e harmonizar os meus gostos com as equações comerciais. Quando analiso um roteiro me pergunto: Por que as pessoas vão assistir a esse filme, e não a outro? Qual é a temática? É clara? Está bem escrito? Quais são os atores? É realizável, em termos de produção, para os *standards* do cinema argentino? (Juan Vera, *Página/12*, 27 de dezembro de 2012).

Além de esclarecer como se exerce concretamente a estandardização de projetos numa grande empresa produtora, Vera chega ao cúmulo de afirmar na sua coluna que “no atual panorama [dezembro de 2012], o verdadeiro cinema marginal é o cinema industrial”.

Comolli e Sorrel, ao analisar as novas tendências da produção de baixo orçamento, que eles dão em chamar de “cinema pobre”, destacam o incômodo que provocam frente aos esquemas tradicionais do cinema industrial:

O que nos ocupa, espectadores, críticos, cineastas, é ver um maior número de *amateurs*, jovens ou não, cineastas ou não, cineastas em desejo ou em potencial, que tentam abrir-se caminho através da situação selvagem da realização de um filme, seja com muito ou com pouco dinheiro. (...) Todo filme exige que se invente para ele uma economia, seu próprio dispositivo. Esta “variabilidade” dos rituais é insuportável para uma economia que não pode produzir riqueza sem repetir os mesmos modelos (COMOLLI e SORREL, 2016, p. 268).

É preciso lembrar neste ponto que o risco financeiro das produtoras no esquema industrial é baixo, tendo em conta de que sempre são os recursos do Estado os que garantem as produções comerciais destas empresas “profissionais”, que na Argentina muitas vezes fazem filmes que rendem menos público que alguns documentários da *Vía Digital*.

Mas os fracassos industriais também é o Estado quem paga. Isso quer dizer que no modelo industrial, assim como ocorre com a *Vía Digital*, os recursos públicos também acabam muitas vezes num “fundo perdido”.

Mas, como poderia ser de outro jeito? Se não existem grandes investimentos em publicidade e promoção, e as produções comerciais argentinas devem enfrentar as políticas de Hollywood, com os monopólios de salas e a enorme quantidade de cópias para seus filmes?

Na prática, o investimento privado em produções cinematográficas no modelo industrial somente se concretiza quando é garantido o financiamento

do Estado. Os “riscos” são assumidos somente quando se conta com dinheiro público. Por isso muitas vezes os orçamentos são inchados com aportes fictícios de capital, aportes profissionais e outros valores não monetários, para compor o gasto total.

E ainda que na sua coluna Juan Vera afirme que é preciso “devolver o dinheiro”, no caso argentino essa devolução somente se concretiza nos casos em que as produções comerciais conseguem a renda necessária para superar a cifra de gastos reconhecidos pelo INCAA. Isto é, nos poucos casos em que os filmes nacionais viram sucessos de bilheteria.

A opinião de Vera é a opinião da Patagonik Films, uma sociedade fundada em 1996 e atualmente integrada por The Walt Disney Company, o Grupo Clarin e Pol-ka Producciones; isto é, uma empresa surgida da última etapa da concentração da cadeia produtiva do cinema argentino. Uma das estratégias financeiras do setor industrial concentrado é engordar os orçamentos com custos fixos de investimento publicitário, o que faz da distribuição cinematográfica um grande negócio adicional para os monopólios da mídia. Como acontece no Brasil, nas últimas décadas temos visto na Argentina a fusão entre os setores da mídia nacional e as *majors* de Hollywood, num modelo de aliança no qual a publicidade realimenta o ciclo.

É interessante notar que os que criticam a suposta superprodução cinematográfica argentina da última década colocam o problema da falta de público nas costas dos próprios realizadores, como se a causa de todo o mal estivesse na qualidade dos (demasiados) filmes produzidos, obras que muitos críticos nem conhecem nem se interessam por conhecer²⁷.

Contra isto, uma recente declaração assinada pelas mais importantes associações de documentaristas da Argentina tem respondido:

Basta analisar as cinematografias bem sucedidas de cada época: a russa, a alemã, a cubana, a mexicana, a espanhola e inclusive a dos Estados Unidos para compreender que em cinema *a quantidade faz a qualidade*. Não tem como alcançar um cinema de qualidade fazendo poucos filmes (*Propuesta de Nuevo Plan de Fomento*, 2016).

²⁷ É o caso de Horacio Bernardes, que no seu balanço considera “filmes-fantasma” alguns longas-metragens que tinham sido devidamente resenhados (e portanto vistos) por seus colegas no próprio jornal *Página/12*.

A proposta contrária, de produzir “poucos filmes de qualidade”, mal resiste à análise se considerarmos que das escolas de realização audiovisual se formam a cada ano centenas de profissionais de diversas especialidades que se incorporam ao mercado. Já em 2010, o total de estudantes em escolas de cinema na Argentina tinha superado os 16.000²⁸.

Uma redução da produção certamente permitiria aumentar os orçamentos e sustentar as maiores empresas produtoras, mas com o resultado quase seguro de uma deterioração salarial do setor profissional da indústria e grandes cifras de desemprego no quadro profissional. A curto prazo, esta redução da produção poderia inclusive melhorar os números de público por cada filme nacional, às custas de concentrar o mercado e subvencionar mais fortemente um sistema produtivo que nunca conseguiu desconectar-se do “respiradouro” artificial do Estado.

A novidade talvez esteja em que na última década, também as *majors* usufruíram deste oxigênio, não apenas através de fusões com empresas nacionais, mas por meio de benefícios diretos para a distribuição e a exibição.

Sem leis antimonopólio que regulem o setor, em última análise, o Estado acaba por financiar a própria dependência que declara combater. E na Argentina isto significa certamente um investimento anual muitas vezes superior ao dinheiro investido na *Vía Digital Documental*.

3.5. Uma esfera pública alternativa?

Como já assinalamos, na Argentina as mobilizações sociais de dezembro de 2001 e suas ressonâncias marcaram a emergência de novos sujeitos na produção audiovisual, que colocaram em discussão as políticas culturais e demandaram uma democratização do acesso aos fundos para produção

²⁸ Segundo declarava o professor Eduardo Russo em 2010, “uma de cada quatro pessoas que estuda cinema no mundo é argentina”. <http://www.lagaceta.com.ar/nota/399248/informacion-general/de-cada-cuatro-personas-estudia-cine-mundo-argentina.html>

cinematográfica. O estabelecimento da *Vía Digital* foi o resultado de um longo processo de mobilização e de negociações impulsionadas pelos realizadores hoje organizados em diversas associações: *Cine Documental Argentino* (ADN), *Documentalistas Argentinos* (DOCA), *Realizadores Integrales de Cine Documental* (RDI) e outros agrupamentos. Estes novos sujeitos, que produziam com orçamentos baixíssimos e sem apoio do Estado, e que criaram organizações de novo tipo, representaram uma posição contra-hegemônica, tanto frente à indústria nacional, quanto aos monopólios estrangeiros.

É interessante estabelecer aqui um paralelo com o surgimento do Novo Cinema Alemão da década de 1960, para retomar o pensamento de Alexander Kluge, uma das suas principais figuras. No prólogo a “Esfera Pública e Experiência” (1972), livro escrito por Kluge em colaboração com Oskar Negt, a historiadora Miriam Hansen aponta que a produção do novo cinema teve de enfrentar, ao mesmo tempo, duas oposições concretas:

Quando em 1962 os jovens cineastas que assinaram o Manifesto de Oberhausen anunciaram a “morte do velho cinema”, os esforços para impulsionar um cinema jovem na Alemanha foram dirigidos em primeiro lugar à instituição de um sistema de subsídio federal para primeiros filmes, e para estabelecer escolas e ensino de cinema com financiamento do Estado. O inimigo nesta luta era um monstro de duas cabeças: a indústria doméstica moribunda (marcada por algumas continuidades com o Terceiro Reich em termos de estrelas, diretores e gêneros), e as *majors* norte-americanas que efetivamente controlavam o mercado da Alemanha Ocidental através de práticas monopolistas de distribuição e exibição (Miriam Hansen, p. xxiii, em NEGT e KLUGE, 1993).

A trajetória desses realizadores nas duas décadas seguintes mostra outros elementos interessantes para pensar o caso argentino, já que em 1979, as mudanças nas disposições de fomento permitiram que se outorgassem subsídios para primeiros filmes e projetos de baixo orçamento, e até fundos para pequenos distribuidores e exibidores, assim como para cinemas comunitários.

No entanto, na década seguinte se discutiram na Alemanha medidas neoliberais de abertura do sistema de televisão para o capital privado, pelo que os realizadores organizados em torno de Kluge pressionaram por estabelecer espaços para emissões culturais e jornalísticas (na prática, uma espécie de cota para o documentário) na programação dos novos canais privados. Já em

1972, com “Esfera pública e experiência”, Negt e Kluge tinham lançado uma forte crítica à burocracia do sistema estatal de televisão, dominado na Alemanha por setores conservadores. As novas medidas abriram uma brecha que os realizadores tentaram aproveitar. Kluge começou a produzir televisão, e desde 1985 mantém uma produtora (Development Company for Television Program, DCTP) que gera material a ser emitido por canais privados de entretenimento leve.

Ante a suposta contradição de Kluge, que desde a década de 1960 tinha lutado pelo financiamento público para o cinema, de ter passado a produzir para a televisão privada, o brasileiro Arlindo Machado assinala que o trabalho do diretor alemão prova que “a demanda comercial e o contexto industrial que marcam a televisão não inviabilizam necessariamente a criação artística ou a intervenção crítica, quando há força política e vontade transformadora suficientes para isso” (MACHADO, 2007, p. 68).

Como indica Hansen, para Kluge, se trata de abrir espaço na mídia comercial para “*contra-produções*, programas que ao mesmo tempo *aprendam de e compitam com* o inimigo no mais avançado nível técnico e econômico” (Miriam Hansen, p. xxiii em NEGHT e KLUGE, 1993).

É pertinente trazer aqui o conceito de “esfera pública”, que Negt e Kluge trabalharam no livro “Esfera pública e experiência” a partir da crítica às concepções de Jürgen Habermas sobre os modelos da democracia deliberativa. Para Negt e Kluge, as estruturas decadentes da esfera pública burguesa clássica, isto é, o parlamento, o mercado e outras instâncias que segundo Habermas teriam sofrido uma feudalização com o advento do capitalismo moderno, são suplantadas por uma nova esfera pública industrializada, representada pela indústria da consciência e a sua integração vertical. Essa indústria da consciência explora a experiência humana, que é a sua matéria prima, para incorporar ao mercado novas necessidades e qualidades humanas. No entanto, as contradições que gera o próprio avanço da socialização deixam espaço para uma oposição potencial, que pode servir de base para organizações autônomas.

Esses espaços alternativos, ainda que de forma rudimentar e sempre atacados pelo poder da indústria da consciência, surgem nos interstícios e constituem “esferas públicas proletárias”. Nesse sentido, o cinema e as novas

mídias são campos de disputa, nos quais o que está em jogo é a socialização/apropriação da experiência.

Na concepção de Kluge, não existe espectador passivo: todo espectador já é produtor do filme que passa na tela, aportando seu labor emocional, sua fantasia e sua experiência. Mas “essa atividade de recepção não o faz perder de vista quem é que controla os meios de produção, e quem se beneficia da atual organização dos prazeres e pressões do consumo” (Miriam Hansen, p. xxxiv, em NEGT e KLUGE, 1993). A possibilidade da mídia ser organizada de forma diferente,

no interesse dos sujeitos produtores/experimentadores mais do que no afã de lucro, provê uma base crítica contra os produtos e práticas predominantes. Essa crítica, na visão de Negt e Kluge, não pode limitar-se a uma torre de marfim, se não que deve tomar a forma de “contra-produções”, de uma prática concreta da mídia alternativa para intervir na esfera pública contemporânea (Miriam Hansen, p. xxxiv, em NEGT e KLUGE, 1993).

Os embates dos realizadores argentinos, desde essa perspectiva, configuram uma esfera pública alternativa, sobretudo se considerarmos as disputas por espaços de distribuição e exibição, e as resistências que enfrentaram, e continuam a enfrentar atualmente, as propostas de financiamento público para as produções de documentário de baixo orçamento.

Para questionar a pertinência de enquadrar a experiência dos realizadores argentinos como uma esfera pública alternativa, é interessante voltar à entrevista televisiva que o próprio Kluge realizou em fevereiro de 2003 a Fernando Krichmar, um dos realizadores que depois seria contemplado pela *Via Digital*, e perguntar-nos: Qual era o interesse do diretor alemão pelo *cine piquetero*? Para Miriam Hansen,

Em sua ênfase na ecologia da vida pública, o conceito de cinema de Kluge é útil para qualquer prática cinematográfica comprometida com a articulação de discursos sobre experiências marginais, oprimidas, distorcidas e cooptadas, compartilham ou não as posições particulares de Kluge (Miriam Hansen, p.4, em KLUGE, 2012).

O próprio Kluge parece sugerir a possibilidade de que essa produção documental argentina possa impulsionar o surgimento de uma esfera pública

alternativa, quando questiona Krichmar em relação às manifestações culturais que acompanharam a rebelião popular de 2001-2002 na Argentina:

ALEXANDER KLUGE: Nessa situação [dezembro de 2001] ¿Seria possível pensar uma história de amor entre um gerente e uma operária?

FERNANDO KIRCHMAR: Na rebelião do 19 e 20 de dezembro de 2001, as pessoas tinham tal alegria que parecia uma festa orgiástica. Se deram muitas dessas situações. Aquele foi um verão anárquico.

KLUGE: Se formou uma esfera de cultura alternativa de teatro, de cinema... ¿mas o que aconteceu com a ópera?

[A tradutora aclara: “É que Kluge adora a ópera!”]

KIRCHMAR: Os artistas do Teatro Colón, a maior casa de ópera de Buenos Aires, organizaram-se em assembleia, iam às mobilizações e cantavam o hino nacional num tom operístico, muito estranho numa manifestação ou num bloqueio de rua. É que quando o Fundo Monetário Internacional pede cortes no orçamento da área da cultura, fica claro que as autoridades não entendem por que o Estado tenha que manter um elenco de ópera com recursos públicos. Então, eles também se manifestam.

Da ópera para o cinema, da fábrica para a televisão, dos bairros marginais para a universidade. Esse trânsito intenso entre diferentes âmbitos é algo que se verifica na diversidade temática dos documentários da *Vía Digital*. Uma produção subalterna, tanto em términos estético-temáticos quanto nas suas práticas produtivas, que busca abrir brechas no meio das alianças empresariais que configuram a indústria da consciência.

4. CONCLUSÕES

Podemos contar com o fato de que nenhuma opressão é total. O problema, então, é aprender as melhores formas de tratar com as pessoas. Devemos produzir a autoconfiança necessária para descobrir as possibilidades objetivas de produzir por debaixo das barreiras, e devemos passar à ofensiva, brigar por esses espaços. Isto é tão importante quanto gerar uma esfera pública, ou produzir política, afeto, resistência, protestos, etc. Significa que o espaço e o ritmo para a batalha são tão importantes quanto a própria batalha (Kluge, 2012, p. 41).

Este trabalho se propôs realizar uma avaliação da produção de documentário de baixo orçamento entre os anos de 2007 e 2015 na Argentina, para ponderar, ainda que de forma provisória, a importância da *Vía Digital Documental* como uma política de fomento que deu resposta, por um lado, às demandas de democratização do acesso a fundos públicos para a produção, e por outro, às mudanças geradas pelo impacto da digitalização em toda a cadeia produtiva audiovisual.

De acordo com declarações dos representantes das associações do setor²⁹, os documentários representaram nos últimos anos, em termos de quantidade de filmes, a metade da produção do cinema argentino. O *Anuario 2016* do INCAA parece confirmar esse dado, já que consigna 199 filmes nacionais com estreia em salas, dos quais 77³⁰ são documentários, mas na secção de “Fomento” se informa que durante o ano se outorgaram apoios a um total de 101 longas-metragens pela *Vía Digital* (INCAA, 2016, p. 238), o que supera a média anual para o período analisado por este trabalho.

²⁹ “El Plan de Fomento que genera dudas”, por Oscar Ranzani, *Página/12*, 9 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/24557-el-plan-de-fomento-que-genera-dudas>

³⁰ Como já se indicou, o Anuário do INCAA não considera as estreias nem a bilheteria em outras plataformas ou circuitos não comerciais, e a informação sobre *bordereaux* sempre apresenta diferenças com os controles que fazem os realizadores.

A participação crescente do documentário no total da produção do cinema argentino, e a importante presença de filmes da *Vía Digital* nessa produção, parecem fatos incontestáveis. Os números de bilheteria, no entanto, deixam o documentário num lugar subalterno, ainda que, como temos resenhado, alguns filmes tenham conseguido uma boa média de público por função nas poucas salas nas quais conseguiram ser exibidos.

É difícil comparar a viabilidade econômica dos documentários da *Vía Digital*, que produzem conteúdo destinado à televisão com orçamentos por baixo de 30 mil dólares por longa-metragem, com a produção de ficção, mais dependente de modelos industriais e com orçamentos enormemente superiores, orientada à estreia em salas comerciais e com altos investimentos em publicidade.

No entanto, se tomarmos os dados do mesmo Anuário do INCAA de 2016, percebe-se que dos 122 filmes nacionais de ficção com estreia em sala nesse ano, somente 18 superaram os 20.000 espectadores, e mais de 100 desses filmes não passaram dos 10.000 espectadores.

Parece indiscutível que os “fracassos de público” das produções industriais são enormemente mais dispendiosos que os dos documentários da *Vía Digital*, que com muitos menos recursos alcançam em alguns casos público comparável ao de produções milionárias, e têm conseguido um amplo reconhecimento em termos de prêmios e participações em festivais internacionais, o que seria impossível quantificar neste trabalho.

E ainda que se discuta se os documentários de baixo orçamento constituem ou não a metade da produção do cinema argentino, é um fato que demandam uma mínima porção dos recursos financeiros totais do INCAA. Como temos visto, a *Vía Digital* é uma política de fomento barata, que com um investimento anual de somente 2,5 milhões de dólares conseguiu apoiar a produção, em média, de 60 longas-metragens, o desenvolvimento de 13 projetos, e a pós-produção de 6 filmes a cada ano.

Trata-se de um tipo novo de política audiovisual, certamente minoritário no repertório de instrumentos de fomento ao cinema, tanto na Argentina como no Brasil.

O caso argentino mostra que a figura do Realizador Integral não significou uma flexibilização das relações de trabalho no cinema, temor genuíno dos

sindicatos do setor, se não que permitiu acolher outro tipo de produção, e incorporar cada vez mais realizadores e pequenas casas produtoras.

A ficção industrial tem sido, e continuará sendo, a que leva a maior parte dos recursos do Estado. Sempre se farão, no dizer de Glauber Rocha, “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 1981, p. 30).

No entanto, como temos visto para o caso do Brasil, nas suas primeiras décadas de vida a verdadeira base de sobrevivência do cinema nacional foram os cinejornais, isto é, o documentário, “e não o cinema de ficção, paradigma sonhado pelos cineastas... e pelos historiadores” (PARANAGUÁ, 2013, p. 13).

Tanto no Brasil como na Argentina as primeiras medidas de fomento ao audiovisual visaram reservar um lugar para a produção e a exibição de documentário nacional, curtas-metragens e cinejornais. Ainda que se tratasse de um tipo de produção fortemente controlada pelo Estado e amarrada a formalidades, a normas e fluxos de informação dependentes do poder político, a historiografia recente tem assinalado algumas lacunas na pesquisa, e tem apresentado novas valorações sobre estes materiais, apontando para o seu importante papel na construção de identidades.

A desvalorização do cinejornal, baseada geralmente na rejeição política dos governos que controlavam a sua produção, parece ter alcançado a todas as formas de documentário, e em geral a todas as formas de produção por fora dos círculos de influência da “classe cinematográfica” nos países. Neste contexto, o ingresso de novos diretores, produtores ou simplesmente qualquer experimentação eram tradicionalmente barrados, ou as produções simplesmente consideradas formas precárias, sem qualidade, ou formas “aventureiras” de se fazer cinema.

Apesar dessa concentração da produção ter uma base real na tecnologia disponível, na importação de custosos equipamentos e nos onerosos processos de laboratório, é possível que o alibi do “profissionalismo” e a opção pela ficção tenham vetado qualquer possibilidade de democratização da produção de cinema e o desenvolvimento de capacidades técnicas em setores mais amplos, o que também pode ter dificultado a criação de verdadeiras indústrias nos âmbitos nacionais. Não é casualidade que um dos mais

importantes movimentos do documentário latino-americano tenha surgido de uma das primeiras escolas de cinema estabelecidas formalmente na região, o *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*, em Santa Fe, fundado em 1956 por Fernando Birri, que acolheu estudantes de diversas regiões e países. A formação em cinema, que motoriza uma demanda de novos setores pela democratização do acesso à produção, e os próprios surtos “anti-industriais”, tem sido elementos comuns tanto no Brasil como na Argentina.

E se na Argentina a intensa produção da década de 1930 permitiu que alguns sonhassem com uma indústria autônoma e economicamente viável, esse sonho não durou por muito tempo.

Foram os recursos públicos os que sempre forneceram, nas palavras de Paulo Emilio, o “oxigênio” financeiro para a produção de ficções em pequenos mercados já concentrados nos nossos países, produções cujo modelo estava nos padrões industriais de Hollywood. Isto vale tanto para Argentina como para o Brasil. Ainda se consideramos que a industrialização do cinema fracassou nos dois países, o pensamento industrial parece ter sido bem sucedido em termos da sua influência no desenho das políticas públicas.

A comparação entre pensamento anti-industrial entre os dois países permite ver alguns “surtos” coetâneos: Glauber Rocha, o Cinema Novo e seus precursores no Brasil; Fernando Birri, o *Grupo Liberación*, o *Grupo de Cine de la Base*, e outros que transitaram caminhos atravessados por essas tradições na Argentina. A característica que os une é a procura de maneiras alternativas de fazer cinema, em tensão com a produção industrial.

A produção surgida da *Vía Digital* compartilha esta característica. A pesquisa sobre o artesanato no cinema procurou mapear a zona de confluência que ocupa a figura do realizador/a, que deve lidar com diversas habilidades, conectar especialidades, e encarar imersões em universos históricos, poéticos, sociais e políticos: um trabalho pessoal que para cada realizador significa uma experiência de anos, que somente pode ser finalizada com um tipo de financiamento que considere esse processo. Ficará para uma outra oportunidade uma análise dos próprios filmes, das suas tendências políticas, temáticas e estéticas.

A organização dos realizadores e a sua incorporação como sujeitos de

direito nas discussões sobre políticas culturais é sem dúvida um avanço, se olharmos o uso mais democrático dos recursos e a necessidade de financiamento de uma produção audiovisual que não persegue objetivos comerciais, mas culturais ou sociais. O tecido desta experiência já cobre a última década do cinema argentino.

No entanto, as mudanças políticas na região nos últimos anos permitem prever cortes no financiamento das políticas culturais nos países. É possível imaginar que a produção audiovisual de baixo orçamento, “inútil” em termos estritamente econômicos, seja a primeira a receber os ataques das políticas de ajuste neoliberal. Será necessário fazer avaliações sérias e argumentar sobre a pertinência de políticas de fomento audiovisual mais democráticas, e, como poderia dizer Kluge, trabalhar sobre “o espaço e o ritmo” dessa batalha.

5. REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo *et al.* **Imágenes de lo real**: la representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería, 2007.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese [Doutorado em Multimeios], Campinas: Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

AUTRAN, Arthur. “Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930”. **Revista Contracampo**, Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói, p. 117-132. 2013.

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural e Desentendimento**. Fortaleza: Instituto Brasileiro de Direitos Culturais - IBDCult, 2016.

BENEVIDES, Frederico. **Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo**. Dissertação [Mestrado em Comunicação], Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói. 2013.

BERNARDETE, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIRRI, Fernando e GIANNONI, Jorge. **Pionero y peregrino**. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Contravientos, 1987.

BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.) **Economia da arte e da cultura**. Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepas/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

BRAUDE, Diego. “*ADN, DOCA y RDI*. Haciendo oír las voces del

documentalismo”. Mayo 16, 2015. Disponível em: <http://recursosculturales.com>. Acesso em: 25/05/2016.

BUSTOS, Gabriela. **Presentación del seminario “Prácticas audiovisuales alternativas. Narrativas documentales de la urgencia y la contrainformación en el cine y video de agitprop 60/70 y post 2000”**. Universidad de Buenos Aires, 2015.

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. **Luz, câmera, (concentr)ação!**: as políticas públicas e os mercados cinematográficas do Brasil e da Argentina nos anos 1990. Tese [Doutorado em Comunicação e Cultura]. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. **Trincheras de celuloide**: Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino. Madrid: Fundación Autor, Universidad de Alcalá, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis e SORREL, Vincent. **Cine, modo de empleo**: De lo fotoquímico a lo digital. Buenos Aires: Manantial, 2016.

DI NÚBILA, Domingo. **Historia del cine argentino**. Buenos Aires: Edición Cruz de Malta, 1959.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Cómo abrir los ojos". Prólogo a: **Desconfiar de las imágenes**. Harun Farocki. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

DODARO, Christian, MARINO, Santiago y RODRÍGUEZ, María Graciela. **Argentina: el caso del cine documental militante durante el ciclo de protesta 2001-2004**. Ponencia en el V Congreso Europeo de Latinoamericanistas, Bruselas, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (comp.). **Políticas Culturales en América Latina**. México: Editorial Grijalbo, 1987.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana. **El cine de las historias de la revolución**. Aproximaciones a las teorías y prácticas del cine "de intervención política" en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Altamira, Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken, 2002.

GUNNING, Tom (2006) "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". Em: STRAUVEN, Wanda (Ed.) **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HOLANDA, Karla. **DOCTV**: a produção independente na televisão. Tese [Doutorado em Comunicação], Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói. 2013.

IKEDA, Marcelo. "Muito Falado e Pouco Visto": perfil da distribuição do documentário brasileiro nas salas de exibição (1995-2008). Em: PAIVA, Samuel; CÂNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (orgs.). **XI Estudos de Cinema e Audiovisual**. SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos do Audiovisual. São

Paulo, 2010, p 540-556.

INCAA. **Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina**. Buenos Aires: INCAA, 2007 a 2015.

JAIME, Gaby. "Cáncer de Máquina, apuntes del montaje y algo más". **La Izquierda Diario**. Abril de 2015. Disponível em: <http://laizquierdadiario.com/Cancer-de-maquina-apuntes-del-montaje-y-algo-mas>. Acesso em: 23/06/2016.

KLUGE, Alexander e NEGTE, Oskar. **History and Obstinacy**. New York: Zone Books, 2014.

KLUGE, Alexander. **Raw Materials for the Imagination**. Tara Forrest (ed.), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

KRIGER, Clara. **Cine y Peronismo**: El estado en escena, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2009a.

KRIGER, Clara. "El Noticiero Sucesos Argentinos". Buenos Aires: **Revista El Iniciador de ciudadanía y Democracia**. No.1, Primavera-Verano 2009-2010, 2009b. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>

KRIGER, Clara. "Imágenes políticas, una larga historia", **II Congreso Internacional de ASAECA**, 2010. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf

KRIGER, Clara. "Del periodismo a la historia: Alex Vianny y Domingo Di Núbila". Buenos Aires: **AdVersuS**, VIII, Dezembro de 2011:85-100.

KRIGER, Clara. **Cinema e Peronismo, documentários estatais e propaganda**. Palestra oferecida o 25 de maio de 2017. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

LUCHETTI, María Florencia. "Argentina, 1960: los caminos de la independencia. Tradición documental y configuración del campo cinematográfico". Buenos Aires: **Revista DOC On-line**, n. 11, 2011

MACHADO, Arlindo. "Kluge e a televisão". Em: **Alexander Kluge: O quinto ato**. DE ALMEIDA, Jane (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes (org.). **Disrupción social y boom documental cinematográfico**. Argentina en los años sesenta y noventa. Buenos Aires: Biblos, 2011.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Isabel. **O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012)**: Conceptualización, contextos e singularidades. Tese [Doutorado em Comunicação]. Departamento de Comunicación Audiovisual e Publicidade. Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación, Universidade de Vigo, 2015. Disponível em: <http://novocinemagalego.info/documentos/>. Acesso em: 15/06/2016.

MESSUTI, Pablo. “El impacto de la digitalización en la industria del cine argentino: Políticas de fomento, dinámicas productivas y nuevas ventanas de exhibición”. **Hipertextos**, Vol. 2, N° 3, Buenos Aires, 2014.

MESTMAN, Mariano. “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”. En: **La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías**. Susana Sel (org.). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2009.

NEGT, Oskar e KLUGE, Alexander. **Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

ORMAY, Larissa S.; RODRIGUES, Theófilo M. “Financiamento público da mídia privada no Brasil”. **Revista Eptic**, Observatório de Economia e Comunicação (OBSCOM), Universidade Federal de Sergipe (UFS). Vol.16 n.3 p.32-43, 2014.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.

PARDO, Soledad. “Los estudios sobre el cine argentino del período clásico industrial: un panorama histórico”. **Questión**. Vol. 1, N.º 49. La Plata, Enero-marzo 2016.

PEÑA Fernando Martín y VALLINA Carlos. **El Cine Quema**: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

RUIZ, Raúl. **Poéticas del Cine**. Traducción de Alan Pauls. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013.

RUSSO, Pablo y DE LA PUENTE, Maximiliano. **El compañero que lleva la cámara**: Cine militante argentino contemporáneo. Buenos Aires: Tierra del Sur, 2004.

RUY, Karine; PÉREZ PEREIRO, Marta; ROCA BAAMONDE, Silvia. “O sucesso dos cinemas menores: baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza”. **Revista Eptic**, Observatório de Economia e Comunicação (OBSCOM), Universidade Federal de Sergipe (UFS), Vol. 18, no 2, maio-agosto 2016.

VINELLI, Natalia y RODRÍGUEZ ESPERÓN, Carlos. **Contrainformación**: medios alternativos para la acción política. Buenos Aires: Peña Lillo, 2004.

WESTHELLE, Vitor. **Transfiguring Luther: The Planetary Promise of Luther's Theology**. Oregon: Cascade Books, 2016.

Lista de entrevistados:

MAZURE Liliana. Ex presidenta do INCAA. Entrevista telefónica realizada em julho de 2016.

DE LA PUENTE, Maximiliano. Pesquisador da Universidade de Buenos Aires e realizador audiovisual. Entrevista telefónica realizada em julho de 2016.

FONTÁN, Gustavo. Docente e realizador audiovisual. Entrevista escrita realizada em abril de 2017.

GUZZO, Alejandra. Realizadora integral, docente e presidente de *DOCA – Documentaristas Argentinos*. Entrevistas telefónicas realizadas em junho e julho de 2016.

KRICHMAR, Fernando. Realizador integral, membro do coletivo Cine Insurgente. Entrevista telefónica realizada em julho de 2016.

PASTOR, Marcos. Docente e realizador audiovisual. Entrevista telefónica realizada em junho de 2016.

Lista de filmes citados:

¿Quién mato a Mariano Ferreyra? (2013, 95 min.), dirigido por Julián Morcillo e Alejandro Rath, Grupo de Cine Ojo Obrero.

Agua de Fuego (2001, 74 min.), direção de Candela Galantini, Sandra Godoy e Claudio Remedi, *Grupo Boedo Films*.

Cáncer de máquina (2015, 90 min.), dirigido por Alejandro Cohen Arazi e José Binetti.

Diablo Familia y Propiedad (1999, 90 min.), dirigido por Fernando Krichmar, *Grupo de Cine Insurgente*.

El Ambulante (2009, 84 min.), dirigido por Eduardo de la Serna, Lucas Marcheggiano e Adriana Yurcovich.

El Rostro de la Dignidad (2001, 60 min.), dirigido por Fabián Pierucci, *Grupo Alavío*.

Elegía de abril (2010, 64 min.), dirigido por Gustavo Fontán.

Hasta donde dea... (2001, 32 min.), dirigidos por Pablo Navarro Espejo, grupo de cinema *Adoquin*.

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987, 285 min.), dirigido por Carlos Echeverría.

La historia oficial (1985, 112 min.), dirigido por Luis Puenzo.

La noche de los lápices (1986, 106 min.), dirigido por Héctor Olivera.

Seré Millones (2013, 103 min.) dirigido por Omar Neri, Fernando Krichmar e Mónica Simoncini.

Si los perros volaran (2015, 110 min.), dirigido por Gabriela Blanco, Maximiliano De la Puente e Lorena Díaz.

Tire dié (1958-1960, 33 min.), dirigido por Fernando Birri.

Un Fantasma recorre la Argentina (2001, 41 min.), realização coletiva do *Grupo de Cine Obrero*.

6. ANEXOS

Anexo A - Projetos financiados por *Vía Digital Documental* para Produção entre 2007 e 2015

(Resoluções 632/07, 1885/08, 1023/11, 982/13 e 1269/14)

Nº	PROJETO	REALIZADOR / PRODUTOR	ANO
1	COMUNICACIÓN INDIGENA	EMILIO CARTOY DIAZ / CRISTIAN JURE	2007
2	LA EDAD DE LA RAZON	ANDRES DI TELLA	2007
3	DE CERCA NADIE ES NORMAL	MALENA VILLARINO	2007
4	LINIERS, EL TRAZO SIMPLE DE LAS COSAS	FRANCA GONZALEZ	2007
5	PARADOR RETIRO	JORGE COLAS	2007
6	VIDA DE CIRCO	PABLO NICOLI	2007
7	CENTRO	SEBASTIAN MARTINEZ	2007
8	EL VIAJE DE AVELINO	FRANCIS ESTRADA	2007
9	EL AMBULANTE	ADRIANA YURCOVICH	2007
10	TELEPERFORADOS	ALEJANDRO COHEN ARAZI	2007
11	EL POLONIO	ANIBAL GARISTO	2007
12	AU3 (BUENOS AIRES EN DOS)	ALEJANDRO HARTMANN	2007
13	DIXIT	CARLOS MARTINEZ	2007
14	ROSA PATRIA	SANTIAGO LOZA	2007
15	YA VEÑOS	EZEQUIEL PUTRUELE	2007
16	HERMANDAD DE LOS ANTIGUOS	JULIO CARDOSO	2007
17	PLUSVALIA	PABLO DANIEL SPATOLA	2007
18	CLAUDIA	MARCEL GONNET	2007
19	EL COLOR QUE CAYO DEL CIELO	SERGIO WOLF	2007
20	PROJEKT HUEMUL	RODRIGO VILA	2007
21	PUPPEN	XENIA ANTOPOLSKY	2007
22	EL ULTIMO HOMBRE	MARCELO REST	2007
23	AMAZONAS, UNA LEYENDA URBANA	ALBERTINA PITERBARG	2007
24	EL ALMAFUERTE	R. PERSANO Y A.MARTINEZ C.	2007
25	ISIDRO VELAZQUEZ	CAMILO JOSE GOMEZ	2007
26	UN CINE ACECHADO	DANIEL STEFANELLO	2007
27	LA ASAMABLEA	GALEL MAIDANA	2007
28	ASTERISCO ROBO	LUIS REY	2007
29	LOS PUJADAS	TERESITA LLORENS	2007
30	ORQUESTA ROJA	NICOLAS HERZOG	2007
31	LOS NUEVE PUNTOS DE MI PADRE	PABLO ROMANO	2007
32	CEFERINO MAPUCHE	ADRIAN DAGOTTO	2007
33	PRIVADO / NUBLADO	WALTER TIEPELMANN	2008
34	HASTA LA SEMANA QUE VIENE	ANA ZANOTTI	2008
35	TIEMPO MUERTO	IVAN TOKMAN / BALTAZAR TOKMAN	2008
36	VRINDAVANA	ERNESTO BACA	2008
37	EL SILENCIO DEL PUENTE	EDUARDO SCHELLEMBERG	2008
38	CHAPADMALAL	S. GIRALT / A. MONTIEL	2008
39	MOSCONI	LORENA RIPOSATI	2008
40	PARAPOLICIAL NEGRO	JAVIER VALENTIN DIMENT	2008
41	TANKE P.A.P.I	RUBEN HORACIO PLATANEO	2008
42	BUEN DIA, DIA	SERGIO COSTANTINO	2008
43	OCTUBRE PILAGÁ	VALERIA MAPELMAN	2008
44	OTRO ENTRE OTROS	MAXIMILIANO PELOSI	2008
45	CUERPO Y GENERO / LA TOMA	SANDRA GUGLIOTTA	2008
46	LOS RESISTENTES	ALEJANDRO FERNANDEZ MOUJAN	2008
47	EL RETRATO POSTERGADO	ANDRES NICOLAS CUERVO	2008
48	FAMILIA TIPO	C. PRIEGO RUIZ/ B. ELOY MARTINEZ	2008
49	CRIADA	MATIAS HERRERA CORDOBA	2008
50	ELLOS SON LOS VIOLADORES	JUAN IGNACIO RIGGIROZZI	2008

51	LOS JOVENES MUERTOS	LEANDRO LISTORTI	2008
52	MAYTLAND	MARCELO CHARRAS	2008
53	SIETE SALAMANCAS	MARCOS PASTOR	2008
54	MEDICOS EN MALVINAS	MARIA V. REALE LOPEZ	2008
55	PAMPA GRINGA / LA PATRIA	CRISTIAN PAULS	2008
56	ANA Y MARIA	GLADYS LIZARAZU	2008
57	POROTOS DE SOJA	D. BLAUSTEIN / O. DAICICH	2008
58	TORINO	AGUSTIN ROLANDELLI	2008
59	LA VUELTA	DANIEL HORACIO CASABE	2008
60	HOMBRES DE IDEAS AVANZADAS	DIEGO FIDALGO	2008
61	DIARIO DE ANA Y MIA	ALEJANDRA INES MARTIN	2008
62	NUESTROS HEROES/ LIBERELÚN	PAULA KLEIMAN	2008
63	MONTENEGRO	JORGE GAGGERO	2008
64	CEREMONIAS DE BARRO	NICOLÁS DI GIUSTO	2008
65	TV UTOPIA	SEBASTIAN DEUS	2008
66	LIBRES O MUERTOS	EUGENIA IZQUIERDO	2008
67	EL AVIADOR	SOLEDAD GONNET	2008
68	NACIDO EN LA UNION SOVIETICA / VODOLIA	SILVANA JARMOLUK	2008
69	SIN PUNTO Y APARTE	SHLOMO SLUTZKY	2008
70	EL CAMINO DE SANTIAGO	FERNANDO KRICHMAR	2008
71	TREN PARAGUAY	MAURICIO RIAL BANTI	2008
72	LA CARPA INVISIBLE: FAMILIA DE CIRCO	GUILLERMO GUIDO	2008
73	A	IGNACIO RAUL DIMATTIA	2008
74	HACERME FERIANTE	JULIAN D'ANGIOLILLO	2008
75	RAMON AYALA	MARCOS LOPEZ	2008
76	BUSCANDO AL HUEMUL	JUAN DIEGO KANTOR	2008
77	LA NUEVA FRANCIA DE JUAN FRESAN	LUCAS NAZARENO TURTURRO	2008
78	MARADONA	MARTIN SERRA DEFFERRARI	2008
79	HAMBRE NUNCA PASE	MIGUEL ADRIAN MATO	2008
80	MEMORIAS PARA REINCIDENTES	VIOLETA BRUCK	2008
81	ERRANTES	D. CARABELLI / L. GONZALEZ U.	2009
82	SOI CUMBIO	ANDREA YANNINO	2009
83	LA PALABRA EMPEÑADA	MARTIN MASETTI / JUAN PABLO RUIZ	2009
84	EN OBRA	DAMIAN FINVARB / ARIEL BORENSTEIN	2009
85	ARRIBA LOS QUE LUCHAN	JUAN MASACRO	2009
86	LA CENA BLANCA DE ROMINA TEJERINA	FRANCISCO RIZZI	2009
87	LA CHICA DEL SUR	JOSE LUIS GARCIA	2009
88	A LA DERIVA	ALEJANDRA GRINSCHPUN	2009
89	FRAGMENTOS DEL MUNDO M BYA	GUSTAVO HENNEKENS	2009
90	PITIMINI, PEQUEÑÁ FLOR	LUCIANA TERRIBILI	2009
91	LA PELI DE BATATO	G. ANCHOJ / J. PERALTA	2009
92	ARRIEROS	MOREAU BLAS ANDRES	2009
93	BUENOS AIRES LA BELLA TAREA DE SER	SERGIO BELLOTTI	2009
94	EL PROVOCADOR	SILVIA MATURANA Y PABLO ESPEJO	2009
95	RICARDO BECHER, RECTA FINAL	TOMAS GUILLERMO GOTLIP	2009
96	CUIDADO CON LOS TRENES	VERONICA ROCHA	2009
97	EQUIPO VERDE	ALMIRON GREGORIA ALEJANDRA	2009
98	EPÍLOGO / IMPRESCRIPTIBLE	ESTER ALEJANDRO HORACIO	2009
99	MUJERES CON PELOTAS	G. BALANOVSKY / G. SLADON G.	2009
100	LA H	LORETI NICANOR OLIVERIO	2009
101	LAS MUCHACHAS	MARINO ALEJANDRA MONICA	2009
102	HUELLAS	MIGUEL COLOMBO	2009
103	BUTOH	CONSTANZA SANZ PALACIOS	2009
104	SANTA LUCIA	SHELLEMBERG ANA ANDREA	2009
105	CURAPALIGUE	SCHMUCLER SEGIO	2009
106	PACHACUTI	VALDEZ MARTIN JESUS ANTONIO	2009
107	GORRI	CARMEN GUARINI	2009
108	EL ETNÓGRAFO	ULISES ROSELL	2009
109	LA HISTORIA INVISIBLE	CLAUDIO REMEDI	2009
110	MUNDO SALAMONE	EZEQUIEL HILBERT	2009
111	ALUMBRANDO EN LA OSCURIDAD	MONICA GAZPIO	2009
112	CHAITEN, REFUGIADOS EN SU TIERRA	FERNANDO MOLINA/NICOLAS BIETTI	2009
113	ELEGIA	GUSTAVO FONTAN	2009
114	SOFIA	HERNAN BELON	2009
115	CALLE MISERIA	ALVARO OLMOS	2009
116	LA MULTITUD AUSENTE	MARTIN MORTOLA OESTERHELD	2009

117	AMATEUR	NESTOR FRENKEL	2009
118	SERE MILLONES	OMAR NERI	2009
119	EL RASCACIELO LATINO	SEBASTIAN SCHINDEL	2009
120	UTURUNCOS	CLAUDIO BEIZA	2009
121	MAL DEL VIENTO	XIMENA MABEL GONZALEZ	2009
122	PARA LOS POBRES, PIEDRAS	MATHIEU ORSEL	2009
123	ELSA Y SU BALLET	DARIO GUSTAVO DORIA	2009
124	EL OTRO FUTBOL	FEDERICO EMANUEL PERETTI RATTO	2009
125	75 HABITACIONES, 20 CASAS, 300 VACAS	FERNANDO DOMINGUEZ	2009
126	EL PROVINCIAL	DANIEL GUZMAN	2009
127	BELLEZA INTERIOR	LUIS GALMES	2009
128	CIVILES Y MILITARES S.S.	MIGUEL MARIA RODRIGUEZ ARIAS	2009
129	AIRE DE CHACARERA	NICOLAS TACCONI	2009
130	LA POLVORA Y EL LIBRO	GUILLERMO CONSTANZO	2010
131	BLACKY, LA VIDA EN BLANCO Y NEGRO	ALBERTO PONCE	2010
132	LA DISTANCIA	PONCET, E. / BURD, M. / GACHASSIN, D.	2010
133	RIO SECO	CABRERA, ABELARDO	2010
134	CUERPOS DE AGUA	CHORÉN, JUAN FELIP	2010
135	SMO EL BATALLÓN OLVIDADO	MARCELO GOYENECHÉ	2010
136	PERON PERON	MARTINEZ BLAS ELOY	2010
137	LA MASACRE DE NAPALPI	FABIANI, ARTURO MARIA	2010
138	PROYECTO E	QUINTERO MAXIMILIANO	2010
139	PUTOS PERONISTAS	RODOLFO CESATTI	2010
140	GATILLO FACIL	RODRIGO SEPULVEDA	2010
141	UN CRIMEN OFICIAL	VOLNOVICH, ROMAN	2010
142	ENSAYO DE UNA NACION	ALEXIS ROITMAN	2010
143	PLANETARIO	BALTAZAR TOKMAN	2010
144	OSCAR MASOTTA UN GATO EN EL TEJADO	BELLOTTI, SERGIO DIEGO	2010
145	PARAISO RED DELICIOUS	LUCRECIA FRASSETTO	2010
146	MURALES, HOMENAJE A LA RESISTENCIA	MATIOZZI, FRANCISCO	2010
147	LA CEREMONIA	DARIO ARCELLA	2010
148	FOTOS DE FAMILIA	EUGENIA IZQUIERDO	2010
149	LOS DIAS	EZEQUIEL YANCO	2010
150	LA ENFERMEDAD: FARO DEL ALMA	FERNANDO M. COLLAZO / J. LOMBARDO	2010
151	DE SUS QUERIDAS PRESENCIAS	FORGIONE, NORBERTO OSCAR	2010
152	DE TRAPITO A BACHILLER	JAVIER MARIA DI PASQUO GAL	2010
153	EL CANIBAL DEL PARANA	JOSE LUIS MASTROLORENZO	2010
154	SOLO PARA PAYASOS	LUCAS MARTELLI	2010
155	RAWSON, LA CARCEL Y YO	NAHUEL MACHESICH Y LUCIANO ZITO	2010
156	TUNTEYH O EL RUMOR DE LAS PIEDRAS	MARIA LAURA RUBINO	2010
157	CUENTAS DEL ALMA	MARIO BOMHEKER / MARCELO CESPEDES	2010
158	LUNAS CAUTIVAS	PARADISO, MARCIA SILVIA	2010
159	CHECHERECHÉ, IDENTIDAD DESCONOCIDA	ROBERTO LEONARDO / PABLO LUIS GALLO	2010
160	CHACU VELAZQUEZ	ROLANDO DANIEL BARICHEVAL	2010
161	CIRQUERA	DIANA RUTKUS / ANDRÉS HABEGGER	2010
162	EL CANTO DE LAS ORQUIDEAS	MARTIN GONZALEZ CAPLAN	2010
163	DIEZ VECES VENCEREMOS	CRISTIAN JURE	2010
164	VIAJE AL CENTRO DE LA PRODUCCION	DAMIAN FINVARB/ ARIEL BORENSTEIN	2010
165	EN EL UMBRAL	EDUARDO SCHELLEMBERG	2010
166	ANTE LA LEY	EMILIANO JELICE/PABLO KLAPPENBACH	2010
167	REY MILO	FEDERICO BARREIRO	2010
168	BLUES DE LOS PLOMOS	G. PATRONO / P. SORIA	2010
169	MUJERES EN LA MINA	L. UNAMUNO/M. BYSTROWICZ	2010
170	CASAS LA MAQUINA PARA VIVIR	MARINA PESSAH	2010
171	INOCENTES	MARTIN JESUS VALDEZ	2010
172	EL DELTA, HISTORIAS DEL RIO	MARTIN VAISMAN	2010
173	LAS ASPAS DEL MOLINO	DANIEL ESPINOZA	2010
174	YO ABOTO TU ABORTAS TODXS CALLAMOS	CAROLINA REYNOSO	2010
175	EL RETORNO DE DON LUIS	SEBASTIAN DEUS	2010
176	LOS DEGOLLADORES	ARTURO MARIÑO	2011
177	LOS HIJOS DE PERON	C. KEVE / W. MOLINI	2011
178	NOSOTROS, ELLOS Y YO	NICOLAS AVRUJ	2011
179	ALUNIZAR	L. LARRIERA / C. ASTELARRA	2011
180	LA GUERRA DEL PARAGUAY	FEDERICO SOSA	2011
181	MEMORIA COLECTIVA EN CONSTRUCCIÓN	FERNANDO ALEXIS COLA	2011
182	LOS FANTASMAS DE LOSADA	GONZALO MURUA LOSADA	2011

183	ARTESANOS DEL MAR	GUSTAVO CARNERO	2011
184	LA CASA	GUSTAVO FONTAN	2011
185	LA BIRRILATA	LORENA PATRICIA YENNI	2011
186	UNA FLOR PARA LAS TUMBAS SIN NOMBRE	DANIEL HECHIM	2011
187	LA PIEDRA MOVEDIZA	MARIANO MUCCI	2011
188	EL PROBLEMA DE LOS MUERTOS...	OSCAR MAZÚ	2011
189	OBSERVANDO AL OBSERVADOR	MALENA JUANATEY	2011
190	EL MISMO AMOR LOS MISMOS DERECHOS	RODRIGO HERNAN VILA	2011
191	UN IMPORTANTE PREESTRENO	SANTIAGO CALORI	2011
192	LA CASA DEL TEATRO	HERNAN ROSELLI	2011
193	EL TRAMO	HENDEL, JUAN AUGUSTO	2011
194	EL ARBOL DE LA MURALLA	TOMAS GOTLIP	2011
195	MOACIR	TOMAS GOTLIP	2011
196	KAJIANTEYA	DANIEL HUGO SAMYN	2011
197	RICARDO BÀR	GERARDO NAUMAN	2011
198	CANCER DE MAQUINA	ALEJANDRO COHEN ARAZI	2011
199	EPECUEN EN LOS OJOS DE LA MEMORIA	ETIANA . BURGARDT / MARIA COLOMBO	2011
200	MARGARITA NO ES UNA FLOR	CECILIA FIEL / ANDRES CUERVO	2011
201	MORRINHA	ESTHER GORIS	2011
202	CAMPO DE BATALLA - CUERPO DE MUJER	FERNANDO RAUL ALVAREZ	2011
203	PREGUNTAS A UN OBRERO QUE LEE	HUGO COLOMBINI	2011
204	KARTUN, EL AÑO DE SALOME	HUGO CREXELL	2011
205	LAS PAREDES INVISIBLES	LEONARDO HUSSEN / MARIO E. LEVIT	2011
206	LA PAZ EN BUENOS AIRES	MARCELO CHARRAS	2011
207	TAPALIN	MARIANA ROTUNDO	2011
208	PALOMITAS	M. SOLEDAD PEREAJ. FELIX	2011
209	UNA FAMILIA GAY	MAXIMILIANO PELOSI	2011
210	THE BOYS STREET / LOS BOYS	NADIA MARTINEZ/ JAVIER ZEVALLOS	2011
211	DESPIERTA	N. HERRERA / J. DIAZ/J. DE LA FUENTE	2011
212	SONATA EN SI MENOR	PATRICIO ESCOBAR	2011
213	EN LA PUNA	SANTIAGO ALFIZ	2011
214	IMAGENES PAGANAS	SERGIO COSTANTINO	2011
215	DE MUJERES ARGENTINAS COMO LA LOLA	SILVINA MONICA SEGUNDO	2011
216	ULISES, UN ALMA DESBORDADA	EDUARDO CALCAGNO	2011
217	EL FUTURO LLEGO	FERNANDO GABRIEL KRICHMAR	2011
218	TIERRA ABRAZADA	GUSTAVO ADRIAN SIRI	2011
219	¿QUIÉN MATO A MARIANO FERREYRA?	JULIAN MORCILLO	2011
220	BEATRIZ PORTINARI VIDA Y OBRA	MARIANO FABIAN MOURIÑO	2011
221	TODAS LAS MUJERES	MARTINEZ BLAS ELOY	2011
222	S.C	NICOLAS MARTINEZ ZEMBORAIN	2011
223	LOS CUADROS AL SOL	PAULA RAMIREZ - ARIAN FRANK	2011
224	EL JUICIO	997 FILMS	2011
225	EL MAGO DE LOS VAGOS	DANIEL GUZMAN	2011
226	RECONSTRUYENDO A CYRANO	EDUARDO DE LA SERNA	2011
227	LA CANCHA	EDUARDO YEDLIN	2011
228	P ASAJE AL FIN DEL MUNDO	FRANCA GONZALEZ	2011
229	LA ULTIMA PALABRA	JOSE LUIS TOBAL CABRERA	2011
230	UN ENEMIGO FORMIDABLE	LUCAS MARCHEGGIANO	2011
231	DONDE EMPIEZA LA VIDA Y TERMINA LA MUERTE	M. TABARROZZI/ J. VILLAPOL	2011
232	MECHITA, ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA	MARIANO GERBINO	2011
233	ENTRE ELLAS EL TIEMPO	MATIAS BERTIOTTI	2011
234	EL NEWEN DE LAS MUJERES	MYRIAM ANGUEIRA	2011
235	EL DESARROLLO DEL OLVIDO	NICOLAS BRATOSEVICH	2011
236	CASTORES, LA INVASION DEL FIN DEL MUNDO	P. CHEHEBAR / N. IACOUZZI	2011
237	POR EL CAMINO DE MODESTO	SEBASTIAN DEUS	2011
238	EL ROSTRO	GUSTAVO FONTAN	2012
239	PAÑUELOS PARA LA HISTORIA	ALEJANDRO HADDAD	2012
240	EL ROBO	CARLOS ASSEPH	2012
241	GURI	DANIEL WERNER	2012
242	TIERRA Y HUMO	ESTELA ROBERTA SANCHEZ	2012
243	GORO EL QUE MUEVE LOS HILOS	FACUNDO KOLOVCEVIC	2012
244	ICAROS	GEORGINA BARREIROS	2012
245	CANCIONES CON FUNDAMENTO	GISELA LEVIN	2012
246	HOMBRES MUERTOS	G. CRAMER / P. ZYNGIERMAN	2012
247	LOS CLASISTAS	MARIANA SOLEDAD PEREA	2012
248	SILVIA	PAULA KUSCHNIR	2012

249	LA MUERTE NO DUELE	TOMAS DE LEONE	2012
250	LAS PALABRAS	PABLO NISENSEN	2012
251	LA BALLENA VA LLENA	M. GESPEDES	2012
252	REGRESO A CORONEL VALLEJOS	GUSTAVO ALONSO	2012
253	PEGAR LA VUELTA (TURNAROUND)	IGNACIO GARASSINO	2012
254	CUERPO DE LETRA	JULIAN D'ANGIOLILLO	2012
255	PICHUCO	MARTIN TURNES	2012
256	EL ULTIMO PASAJERO	MATHIEU ORCEL / ALBERTO MASLIAH	2012
257	VALLE DE LOS DIOS	M. TAMBORENEA / F. PINTOS	2012
258	LA COLONIA	NICOLAS DALMASSO / DIEGO FRANGI	2012
259	ATAQUE DE PANICO	VIRNA MOLINA	2012
260	SALDAÑO (EL SUEÑO DORADO)	CARMEN GUARINI	2012
261	VIDAS PRESTADAS	ANAHI LUZ FARFAN	2012
262	EL ZURDO	CLAUDIA REGINA MARTINEZ	2012
263	EL ORIGEN DEL PUDOR	DIEGO FIDALGO	2012
264	LA INOCENCIA	EDUARDO DE LA SERNA	2012
265	IMPLANTACION	FERMIN ELOY ACOSTA	2012
266	LA CÁRCARA ROTA	FLORENCIA MUJICA	2012
267	MARIPOSAS NEGRAS	LORENA RIPOSATI	2012
268	DI SANDRO, EL CRONISTA DE GOBIERNO	MARCELO SCHAPCES	2012
269	SOY TAMBOR	MONICA SIMONCINI / SANTIAGO MASIP	2012
270	RELAMPAGO EN LA OSCURIDAD	RODRIGO CALA	2012
271	REFLEJO NARCISA	SILVINA SZPERLING	2012
272	STATUS QUO	CAMPO CINE SRL	2012
273	WALSH ENTRE TODOS	CARMEN GUARINI	2012
274	DONDE ESTAS NEGRO?	ALEJANDRO MALY	2012
275	YVY NEINUPA (TIERRA GOLPEADA)	CELESTE CASCO	2012
276	CUMBIA LA REINA	DANIEL GUZMAN	2012
277	EL PERFUME DE LOS LIBROS	MARCELO CHARRAS	2012
278	AGUAS ABIERTAS	MARCIA PARADISO	2012
279	SOLTAME CARNAVAL	MARIANA SOLEDAD PEREA	2012
280	VIVIR PARA CONTARLO	NICOLAS DI GIUSTO	2012
281	HOTEL DE LA AMISTAD	PABLO DOUDCHITZKY	2012
282	SUCIO Y DESPROLIJO	PAULA ALVAREZ / LUCAS LOT CALABRO	2012
283	MALA TINTA	RANDAZZO FEDERICO	2012
284	ESTACION DARIO Y MAXI , EX AVELLANEDA	RICARDO VON MÜHLENBROCK MOLINA	2012
285	LA LAGUNA	VICTOR LEOPOLDO BAILO	2012
286	BRONCES EN ISLA VERDE	ADRIANA YURCOVICH	2012
287	COMPADRES	CIRO NOVELLI	2012
288	LA CONSTRUCCIÓN DEL ENEMIGO	GABRIELA JAIME	2012
289	SI LOS PERROS VOLARAN	M. DE LA PUENTE Y G. BLANCO	2012
290	HISTORIA DE TITANES ARGENTINOS	JAVIER NICOLAS ROMERO	2012
291	¿QUÉ DEMOCRACIA?	PATRICIO ESCOBAR	2012
292	CARTA AL PADRE	C. SANZ PALACIOS / E. COZARINSKY	2012
293	EL AVION NEGRO	MARCOS PASTOR	2012
294	FISURAS A PESAR DE LOPEZ	MIGUEL MATO	2012
295	APUNTES SOBRE CLARA	ALVAREZ RIVERA FERMIN	2012
296	A LA ORILLA DE ESTE MUNDO	DI MARCO ARIEL	2012
297	SIN DEJAR RASTROS	KARTASZEWICZ DIEGO	2012
298	SORDO	MARTINEZ MARCOS	2012
299	LEJOS DE PARIS	POSTIGLIONE GUSTAVO	2012
300	MADAME BATERFLAI	SAMA CARINA	2012
301	LA LIGA DE LAS AMAZONAS	MARTIN JOSE BLOUSSON	2012
302	NACIDOS VIVOS	ALEJANDRA PERDOMO	2012
303	SIMON	ALFIZ SANTIAGO	2012
304	EL OBJETO DE MI AMOR	ANDRES MARTINEZ CANTO	2012
305	LOS HIJOS DE FACUNDINA	DANIEL SAMYN Y DANIEL FRANCENSON	2012
306	LIEBIG	ERCOLANO CHRISTIAN	2012
307	CAMILO (EN LA ORILLA)	FERNANDO AGUSTIN PRIEGO RUIZ	2012
308	UNIVERSITARIO EX HIJOS DE CRISOL	HECTOR EDUARDO JAQUET	2012
309	SOY RINGO	JOSE LUIS NACCI	2012
310	EL ZOCO DE LA BURI BURI	LORENA JOZAMI	2012
311	LAS ENFERMERAS DE EVITA	MARCELO GOYENECHÉ	2012
312	A VUELO DE PAJARO	MICHANIE MATILDE	2012
313	AMANCIO WILLIAMS, LA CASA SOBRE EL ARROYO	PANERO GERARDO Y ALEXIS ABARCA	2012
314	PUEBLO VERDE	SEBASTIAN JAURS	2012

315	PROYECTO MARIPOSA	SERGIO COSTANTINO	2012
316	BARQUITO DE PAPEL, EL DIARIO DE LA GENTE	SERGIO STOCCHERO	2012
317	CALLE DE LA MEMORIA	EL DESENCANTO SRL	2012
318	ESCUELA DE SORDOS	ADA FRONTINI	2012
319	MARCAS	A. MARTIN / A. HARTMANN	2012
320	EL LEGADO	ANDREA SCHELLEMBERG	2012
321	EL ROBO	CARLOS ASSEPH	2012
322	13 PUERTAS	DAVID RUBIO	2012
323	DESIERTO VERDE	ESTEFANIA COMMISSO	2012
324	BORRANDO A PAPÁ	GABRIEL BALANOVSKI	2012
325	SIMPLEMENTE OSVALDO BAYER	GZAIN JORGE GUSTAVO	2012
326	COMO LLEGAR A PIEDRA BUENA	MARINO ALEJANDRA	2012
327	BUSCADORES DE IDENTIDADES	MIGUEL MARIA RODRIGUEZ ARIAS	2012
328	EL CIELO OTRA VEZ	NOEMI LILIAN FUHRER	2012
329	EL CRAZY CHE	PABLO CHEHEBAR Y NICOLAS IACOUZZI	2012
330	NELLY OMAR CANTORA NACIONAL	SAPORITI TERESA	2012
331	EL MOSTRO	ALEJANDRO MILLAN PASTORI	2013
332	LOS RELOCALIZADOS	DARIO ARCELLA	2013
333	BAILANDO CON MARIA	DAVID RUBIO	2013
334	TRABAJADORES DE LA DANZA	JULIA MARTINEZ HEIMANN	2013
335	CARTAS DESDE LA REVOLUCIÓN	PABLO DANIEL SPATOLA	2013
336	DE TRAPITO A BACHILLER	JAVIER MARIA DI PASQUO GAL	2013
337	ROMULO	L. DIOS, G. SCAPUZZI Y G. VOLPI	2013
338	EL FRANCESITO	MIGUEL LUIS KOHAN	2013
339	EL JARDIN SECRETO	CRISTIAN COSTANTINI	2013
340	UNA CANCION COREANA	GUSTAVO TARRIO	2013
341	TIERRA DE LOS PADRES	PABLO JUAN JOSE RATTO	2013
342	JAÑAO	16:9 SRL Y ESTELA ROBERTA SANCHEZ	2013
343	EL ULTIMO QUILOMBO	A. MASLIAH Y MARIA C. GONZALEZ CASTRO	2013
344	I AM MAD	BALTAZAR TOKMAN	2013
345	UN DIA GRIS, UN DIA AZUL, IGUAL AL MAR	MELINA TERRIBILI Y GEMA JUAREZ ALLEN	2013
346	CANCION PERDIDA EN LA NIEVE	N. MARTINEZ Y F. D'EUFEMIA	2013
347	SOMBRA EN EL CUADRO	PAULA ZYNGIERMAN Y LEANDRO LISTORTI	2013
348	PALABRAS ROTAS	A.KRUJOPSKI Y N.MÜNZEL CAMAÑO	2013
349	NARVAJA, EL TROVADOR SIEMPRE VUELVE	ESNAOLA JUAN MARTIN	2013
350	MERELLO POR CARRERAS	MARIA VICTORIA CARRERAS	2013
351	MIS VECINOS	PABLO DELLAMEA	2013
352	MAPA	P. ZYNGIERMAN Y M. WEBER SANGUINETTI	2013
353	PUERTO PATICUA	SERGIO ACOSTA	2013
354	LAS GUERRAS CALCHAQUIES	VALDEZ MARTIN JESUS	2013
355	PIBE CHORRO	ANDREA TESTA	2013
356	SANTA SOJA	CRISTIAN ANDRADE Y CRHISTIAN FUMA	2013
357	ROCANROL EN EL PLANETA HIJO DE PUTA	DIMENT VALENTIN JAVIER	2013
358	DESPUES DE SARMIENTO	FRANCISCO MARQUEZ	2013
359	24 REVOLUCIONES POR SEGUNDO	MARCOS CABERO	2013
360	TANGO EN EL TASSO	MATIAS TAMBORENEA	2013
361	SUEÑO ANTARTICO	BERNARDO DAVID HEREDIA	2013
362	HAMDAN	MARTIN SOLÁ	2013
363	VICTORIA	JUAN VILLEGAS	2013
364	TORO (LA MISION ARGENTINA)	ADRIAN JAIME	2013
365	LAPIZ, PAPEL, CULO Y SILLA	ALEJANDRA ISLER	2013
366	CUARENTA BALAS	ERNESTO GUTIERREZ / DIONISIO CARDOZO	2013
367	LA COHERENCIA DEL CAOS	ANAHI LUZ FARFAN	2013
368	KILOMETRO CERO	MARIO LEVIN	2013
369	THALASSA, AUTORRETRATO DE JORGE ACHA	G. BERNSTEIN / C. GARCIA / A. SLAVUTZKY	2013
370	SALUD RURAL	DARIO DORIA	2013
371	LOS CUERPOS DOCILES	DIEGO GACHASSIN / MATIAS SCARVACI	2013
372	SANS SOUCI	EDUARDO ABRAHAM YEDLIN	2013
373	KOSICE	GABRIEL FISZMAN Y MARTIN RODRIGUEZ	2013
374	EL DIA NUEVO	GUSTAVO SALVADOR FONTAN	2013
375	L.O.N LA CIUDAD ES NUESTRA	JULIETA ROCCO	2013
376	SILO, LA LEYENDA	LEANDRO BARTOLETTI	2013
377	EL SABLE	NAHUEL MACHESICH	2013
378	LOS RECUERDOS FUTUROS	MANUEL ABRAMOVICH	2013
379	ARRIBEÑOS	MARCOS GUILLERMO RODRIGUEZ	2013
380	MI ABUELO PICO	MARIANO CORBACHO	2013

381	EVARISTO	MARIANO PETRECCA	2013
382	LA GUERRA POR EL M2	MARTIN CESPEDES	2013
383	PROYECTO 55	MIGUEL COLOMBO	2013
384	SEGUNDO SUBSUELO	N. MARTINEZ ZEMBORAIN / O. CASTRO	2013
385	GUIDOS MODELS	JULIETA SANS	2013
386	FAMILIA CANTORA	SERGIO CUCHO COSTANTINO	2013
387	VERGÜENZA Y RESPETO	TOMAS GOTLIP / NICOLAS HERZOG	2013
388	GRITA	YAGO BLANCO	2013
389	LAS CARTAS DE EMILIA	GUSTAVO POSTIGLIANO	2014
390	KM0	RODOLFO DURAN	2014
391	LA PARTE POR EL TODO	ROBERTO PERSANO	2014
392	ESE VUELO NO EXISTE	HORACIO ALMADA	2014
393	MI VIEJO, EL BEBE	MALENA D'ALESIO	2014
394	CARNACALIPSIS	FLY FILMS S.A.	2014
395	LOS ULTIMOS LAOSIANOS	IGNACIO JAVIER LUCCISANOS	2014
396	CARNE PROPIA	ALBERTO ROMERO	2014
397	EL PIRU, UN FRANCISCANO A CONTRAPELO	FABIO MARCELO ZURITA	2014
398	TU ERES LA ESTRELLA MAS LINDA	MARIA SOLEDAD LAICI	2014
399	ESCUELA VIDA	SILVINA ESTEVEZ	2014
400	DIABLO VIEJO	M. ARANCIBIA / M. SOL CIENFUENTES	2014
401	LA IMAGEN DEMENTE	I. MASLLORENS / G. GAONA	2014
402	APUNTES DE LA FRONTERA	ALDO JAVIER DIAZ	2014
403	COMPAÑIA DE MONTE	ARIEL ESTEBAN TCACH LUFRANO	2014
404	SOMBRA DEL PARANA	DANIELA BONAMINO	2014
405	INDOAMERICANO	DIEGO CARABELLI / L. GONZALEZ URSI	2014
406	RAIDOS	DIEGO MARCONE	2014
407	CRESPO	EDUARDO CRESPO	2014
408	EL SILENCIO DE LOS MARTES	EDUARDO SCHELLEMBERG	2014
409	LA HERENCIA	FEDERICO ROBLES	2014
410	PARIR	FLORENCIA MUJICA LAINEZ	2014
411	CATORCEROS	LEONARDO TEPER	2014
412	UN HOMBRE QUE NO SUPO ADONDE IR	GABRIEL ZARAGOZA	2014
413	LEGADO DEL MAR	GASTON JULIAN KLINGENFELD	2014
414	HISTORIAS DEL VIENTO	GISELA MONTENEGRO	2014
415	EXILIO DE MALVINAS	JORGE COLAS / CAROLINA FERNANDEZ	2014
416	LA FORESTAL	LAUTARO PERIN	2014
417	RIO MEKONG	LEONEL D'AGOSTINO	2014
418	CRIMEN DE LAS SALINAS	LUCAS DISTEFANO	2014
419	EL TROTSKISMO BÁRBARO	MARCEL GONNET	2014
420	HOGAR ESCUELA	MARCELA SLUKA	2014
421	ORIONE	MARIA VICTORIA BONINO	2014
422	LAS BALDOZAS DEL PATIO	MARCELO REST	2014
423	LA RAZON COMPLEJA	MAXIMILIANO QUINTERO	2014
424	LA LLUVIA ES TAMBIEN NO VERTE	MAYRA BOTTERO	2014
425	EL VIAJE DE ALBA	OMAR CARMELO NERI	2014
426	DOCUMENTACION DE UNA CIUDAD DE PROVINCIA	RODRIGO MORENO	2014
427	LA BONITA	FERNANDO ESCRIVÁ	2014
428	EL MAGO DE LOS VAGOS	PEDRO OTERO	2014
429	LEYENDAS DEL TREN PATAGONICO	SEBASTIAN DEUS	2014
430	PIRAY 18	SERGIO FABIAN ACOSTA	2014
431	VIENTOS DE ALBARDON	SILVIA INES CUMAN	2014
432	PALESTINOS: GO HOME	SILVIA MATURANA / PABLO N. ESPEJO	2014
433	QUÉ VES?	SOFIA VACCARO	2014
434	CROL	VERONICA SCHNECK	2014
435	CONECTADOS	RADIO UNICA SRL	2015
436	LA VIDA ES UNA MILONGA	ALDO JAVIER DIAZ	2015
437	LAS DOS ORILLAS DE LA CANCION	ANDRES MAYO	2015
438	SUEÑOS DE ARMENIA	CLAUDIO REMEDI	2015
439	SALVADORA	DAIANA ROSENFELD	2015
440	LA PIEL DURA	HERNAN FERNANDEZ	2015
441	ZEBRAS	JAVIER ZEBALLOS	2015
442	EL CUADRADO PERFECTO	PABLO BAGEDELLI	2015
443	EL CAMINO DEL PERRO	PABLO DOUDCHITZKY	2015
444	DIOS Y ESTADO	PATRICIO ESCOBAR	2015
445	4 ESTACIONES EN EL BAJO DE SANTA ROSA	BRAVA PRODUCCIONES SRL	2015
446	PUERTO ALMANZA, MAS ALLA DEL FIN	UNIV. NAC. DE TIERRA DEL FUEGO	2015

447	EL ARBOL NEGRO	DAMIAN COLUCCIO Y MAXIMO CIAMBELLA	2015
448	SOL EN UN PATIO VACIO	GUSTAVO FONTAN	2015
449	VIDA	MARIA EUGENIA LOMBARDI	2015
450	EYMI NEWENGI	MARIA SABAININI	2015
451	CAPERUCITA ROJA	MICHELLE JACQUES TORIGLIA	2015
452	KOLLONTAI, APUNTES DE RESISTEN	NICOLAS MENDEZ CASARIEGO	2015
453	FAMAILLA LA CIUDAD DE LAS REPLICAS	BELINA ZAVADISCA	2015
454	EXTRAMUROS	L.ZARETZKY, M.BOTTERO, G.CUETO, M.FRANCO	2015
455	LETRAS ENTRE LOS ESCOMBROS	ARIEL BORENSTEIN	2015
456	EL COMUNISMO DESPUES DEL COMUNISMO	FRANCISCO MARQUEZ	2015
457	LOS ARBOLES	MARIANO LUQUE	2015
458	RESPONSUM DDHH Y SISTEMA FINANCIERO	MARIANO GERBINO Y ANDRES CUERVO	2015
459	TANYA	NATALIA DE LA VEGA	2015
460	BARDOS DE LA PATAGONIA	SANTIAGO HADIDA	2015
461	CADA 30 HORAS	ALEJANDRA PERDOMO	2015
462	REQUIEM PARA UN FILM OLVIDADO	CECILIA FIEL	2015
463	EL PULSO DE UN PUERTO	EZEQUIEL YOFFE	2015
464	LADRILLOS CAPITALES	GUSTAVO LAISKER	2015
465	LA SIESTA DEL TIGRE	MARIA CONSTANZA SANZ PALACIOS	2015
466	LANTEC CHANA	MARINA ZEISING	2015
467	EL VECINO ALEMAN	MARTIN SLIFKIN	2015
468	LA JERUSALEM ARGENTINA	MELINA SERBER E IVAN CHERJOVSKY	2015
469	MONGER	NATALIA CORTESI	2015
470	LOS CHAMPALES	TOMAS ALEJANDRO DE LEONE	2015
471	EL DRAGON	MARCELO CHARRAS	2015
472	MI HISTORIA EN EL CINE	MARIA V. CHERNAJOVSKY Y C. MENIS	2015
473	LA CUARTA CORBATA	M. LEVIT Y M. SERRA DEFFERRARI	2015
474	EXPECTAMUS DOMINUN	SEBASTIAN DEUS	2015
475	UN PARAISO SOCIALISTA	CRISTIAN PAULS	2015
476	LOS TORRES BRODERS	DAVID RUBIO	2015
477	LOS LOCOS NO SE OCULTAN	FRANCISCO BOUZAS	2015
478	LADO B	SERGIO COSTANTINO	2015
479	JUNIN, LA CASA	CRISTIAN PAULS	2015
480	LIBRES, DOS O TRES NOCHES DE FIESTA	GERARDO CUROTTO	2015
481	ACHA ACHA CUCARACHA	MARIO PIAZZA	2015
482	IKIGAI LA SONRISA DE GARDEL	RICARDO PITERBAG	2015
483	MARTA Y MALENA	MALENA MOFFATT // BRUNO LOPEZ	2015
484	DISCO GUERRILLA	HERNAN MOYANO	2015
485	ENTREVIDAS	PABLO ALBERTO DOUDCHTZKY RAMOS	2015
486	NOMADAS. LA BUSQUEDA COMPARTIDA	AGUSTIN SAMPRON	2015
487	MIRALA (QUE LINDA VIENE)	ANA CAROLINA LOPEZ SCONDRAS	2015
488	LOS PROHIBIDOS EN EL PALACIO	ANA SCHELLEMBERG	2015
489	JUGAR MI JUEGO	ANDRES CANTO	2015
490	EL LANUS	CARLOS GINDZBERG	2015
491	LA VUELTA DE SAN PERON	CARLOS MULLER	2015
492	UN VIAJE PODEROSO	CARMELO OMAR NERI	2015
493	GALPON DE MASCARAS	MIGUEL BARATTA	2015
494	EL FUTURO PERFECTO	NELE WOHLATZ	2015
495	DIGO LA CORDILLERA	CIRO NESTOR NOVELLI	2015
496	PEPO VUELVE	CRISTIAN JURE Y JUAN IRIGOYEN	2015
497	PRIMER GRADO	DANIEL GUZMAN	2015
498	VICTIMAS DE TANGALANGA	DIEGO RECALDE	2015
499	PIRATAS DEL DELTA. MARICA ESPECTRO	ALEJANDRO JABLONSKIS	2015
500	LAS FACULTADES	ELOISA SOLAAS	2015
501	BAILAR LA SANGRE	ELOISA TARRUELLA	2015
502	CANDOMBEROS	ERNESTO CARLOS GUTIERREZ	2015
503	ACTRIZ	FABIAN FATTORE	2015
504	SOY LO QUE QUISE SER	MARIANA SCARONE / BETINA CASANOVA	2015
505	LA MUERTE DEL CINE	FERMIN ALVAREZ RIVERA	2015
506	REINAS DE CORAZONES	GUILLERMO BERGANDI	2015
507	A TODA MATERIA UN VERBO ESTA LIGADO	HENNEKENS SERGIO GUSTAVO	2015
508	AQUÍ Y AHORA	HERNAN KHOURIAN	2015
509	BAZAN FRIAS, DE LADRON A SANTO POPULAR	JUAN MASCARO	2015
510	E.L.M.A. RIO CARCARAÑA	LAUREANO MATIAS BECHI	2015
511	EL PUTO INOLVIDABLE	LUCAS SANTA ANA	2015
512	PAISAJES	LUCIANA FOGLIO Y LUJAN MONTES	2015

513	LA FE & LA REVOLUCION	LUIS ALBERTO CORTI	2015
514	FIESTA MAPU	LUIS REY Y EDUARDO SPAGNUOLO	2015
515	ENSAYO DE DESPEDIDA	MACARENA ALBALUSTRI	2015
516	TIERRA SIN MAL	MARIA CELESTE CASCO	2015
517	LA GRAN ORQUESTA	MARIA MARTHA AZAR	2015
518	DESPUES DEL SILENCIO	ANIBAL GARISTO / MARIA MORI	2015
519	UN CINE EN CONCRETO	MARIA LUZ RUCIELLO	2015
520	ABALOS, UNA HISTORIA DE CINCO HERMANOS	P. NOE, J. ABALOS	2015
521	HALMONI	DANIEL KIM	2015
522	EL EXPRESO IMAGINARIO	MIGUEL MATO	2015
523	MANUEL (EL HERMANO DE MIGUEL)	MARIANO MINESTRELLI	2015
524	YVONNE GUAZU	MARINA LAURA RUBINO	2015
525	EL ULTIMO VIAJE	MATHIEU ORCEL / AGUSTIN MUÑIZ	2015
526	CAPERUCITA ROJA	TATIANA MAZU	2015
527	TRASHUMANTES	MIGUEL ZEBALLOS	2015
528	GUERRERO DE NORTE Y SUR	MAURICIO HALEK	2015
529	VOLVER A HAMLET SIEMPRE	GUSTAVO ALONSO	2015
530	EL SEÑOR DE LOS DINOSAURIOS	PABLO LUCIANO ZITO	2015
531	NADA CULMINA EN LA VISPERA	SOMBRA CINE SRL	2015
532	ANTON PIRULERO	PATRICIO ESCOBAR	2015
533	SEGEY	PEDRO BARANDIARAN	2015
534	EL TRIPLE CRIMEN	RUBEN HORACIO PLATANEO	2015
535	DESMADRE	SABRINA FARJI	2015
536	EL JAZZ ES COMO LAS BANANAS	S. SAVARESE / C. MARRON MANTIÑAN	2015
537	LOS 90' LA DECADA IMPUNE	SEBASTIAN DEUS	2015
538	¿POR QUE A MI?	LEONARDO HUSSEN Y SEBASTIAN DEUS	2015
539	LA ZANJA DE ALSINA	SEBASTIAN RAUL DIAZ	2015
540	CUANDO SUENA MI ACORDEON	SERGIO ACOSTA	2015
541	LADO V	SERGIO COSTANTINO	2015
542	LA MEMORIA	VALENTINA LLORENS	2015

Anexo B - Proyectos financiados por *Vía Digital Documental* para
Desarrollo entre 2007 e 2015
(Resoluciones 1885/08, 1023/11, 982/13 e 1269/14)

Nº	PROYECTO	REALIZADOR / PRODUCTOR	AÑO
1	QOM	JUAN CARLOS ZAPATA	2008
2	SEMBRANDO CONFIANZA	ROBERTO OSCAR SOTO	2009
3	NICARAGUA, SUEÑO DE UNA GENERACION	R. PERSANO / S. NACIF CABRERA	2009
4	EPECUEN EN LOS OJOS DE LA MEMORIA	E. BURGARDT/MARIA J. COLOMBO	2009
5	LAS ASPAS DEL MOLINO	ESPINOZA GARCIA DANIEL	2009
6	MUNDO LOCUTORIO	CASTRO VALENCIA DANIELA	2009
7	ANTE LA LEY	E. JELICE/P. KLAPPENBACH	2009
8	PALLIRIS	L. UNAMUNO/M. BYSTROWICZ	2009
9	FOTOS DE FAMILIA	EUGUENIA IZQUIERDO	2009
10	RAÍCES	DANIEL FRANCEZON	2009
11	SENTENCIA: ABORTO CLANDESTINO	CAROLINA REYNOSO	2009
12	DONDE EMPIEZA LA VIDA Y TERMINA LA MUERTE	M. TABARROZZI Y J. VILLAPOL	2010
13	LAS TRES VIDAS DE MI PADRE	MARCELO SPATARO CAZAUX	2010
14	OPERACIÓN MÉXICO	FRANCISCO MATIOZZI	2010
15	EL TROTSKISMO BARBARO	MARCEL GONNET	2010
16	LA PERLA	PABLO BAUR - YANINA GERMAN	2010
17	CATÁLOGO	IGNACIO RAUL DIMATTIA	2010
18	MALKA	WALTER TEJBLUM	2011
19	DIABLO VIEJO	MAXIMILIANO MONZON	2011
20	14	ALEJANDRO LINGENTI	2011
21	ACHA ACHA CUCARACHA	MARIO PIAZZA	2011
22	EL ORIGEN DEL PUDOR	DIEGO FIDALGO	2011
23	SIN FUEGO NO HAY CANDOMBRE	M. SIMONCINI / S. MASIP	2011
24	¿QUÉ VES?	SOFIA VACCARO	2011
25	LAS BALDOZAS DEL PATIO	MARCELO REST	2011
26	LA FORESTAL	LAUTARO GABRIEL PERIN	2011
27	LA RAZON COMPLEJA	MAXIMILIANO QUINTERO	2011
28	EL FRANCÉSITO	MIGUEL LUIS KOHAN	2011
29	EL MAGO DE LOS VAGOS	ROXANA RAMOS	2011
30	LA CONSTRUCCIÓN DEL ENEMIGO	GABRIELA JAIME	2011
31	EL POMBERO	DANIELA BONAMINO	2011
32	MATERNIDADES CLANDESTINAS	ROBERTO PERSANO	2011
33	LA CIUDAD DEL PECADO	CLAUDIO BARTEL	2011
34	VIENTOS DE ALBARDON	SILVIA INES CUMAN	2011
35	EL FIN DEL PERIODISMO	CLAUDIA ACUÑA	2011
36	JDR - JUEGOS DE ROL	ANDRES MARTINEZ CANTÓ	2011
37	EL JUICIO	997 FILMS	2011
38	INDOAMERICANO	D. CARABELLI / L. GONZALEZ U.	2012
39	LA HERENCIA	FEDERICO ROBLES	2012
40	PALESTINOS: GO HOME	SILVIA MATURANA	2012
41	LA CAJA AUN RESUENA	T. HOROWICZ / M. P. FERNANDEZ	2012
42	EL CUADRADO PERFECTO	PABLO BAGEDELLI	2012
43	EL VIAJE DE ALBA	NESTOR KOHAN / OMAR NERI	2012
44	APUNTES DE LA FRONTERA	JAVIER DIAZ	2012
45	SAIGON 8	CLAUDIO BARTEL	2012
46	SU VERSION	JUAN PEREYRA	2012
47	LOS INSTIGADORES	FRANCISCO E. GUTIERREZ	2012
48	LA PELICULA PERDIDA	NURIA ARNAUD	2012
49	LA BONITA	ROXANA RAMOS	2012
50	EL (IM)POSIBLE OLVIDO	ANDRES HABEGGER	2012
51	EXILIO DE MALVINA	J. COLAS / C. FERNANDEZ	2012
52	CAMAS CALIENTES	MATIAS TAMBORENEA	2012
53	EL CASO GLASMAN	PAULO TARAMASCO	2012

54	MI UNICA FE	M. GONNET Y A. PASCOE	2012
55	LA IMAGEN DEMENTE	AGUSTIN GAGLIARDI	2012
56	AJEDREZ DE UNA PASION	M. SAIDON Y M. L. KESSELMAN	2012
57	LA SHOA YA TIENE BISNIETOS	NASTASSJA BISCHITZ	2012
58	LA LLUVIA ES TAMBIEN NO VERTE	MAYRA BOTTERO	2012
59	LOS PIBES DE LA ESTACION	F. RIO FLORES Y K. FUENTES	2012
60	PARIR	FLORENCIA MUJICA	2012
61	LA CIUDAD DEL PECADO	BARTEL CLAUDIO	2012
62	MI ULTIMO FRACASO	KANG CECILIA	2012
63	IDEAL LIBERTARIO	SANDRA GODOY	2012
64	EL MILAGRO DE MONTE GRANDE	NICOLAS IACOUZZI	2012
65	LEGADO DEL MAR	GASTON JULIAN KLINGENFELD	2012
66	CROL	VERONICA SCHNECK	2012
67	CATORCEROS	LEONARDO TEPER	2012
68	LA BONITA	ROXANA RAMOS	2012
69	RETAZOS DEL CHE	HORACIO CHRISTMAS PUGH	2012
70	CRESPO	EDUARDO CRESPO	2012
71	LOS NOMBRES PROPIOS	DOMINGUEZ FERNANDO	2012
72	HISTORIAS DEL VIENTO	GISELA MONTENEGRO	2013
73	UN HOMBRE QUE NO SUPO ADONDE IR	GABRIEL ZARAGOZA	2013
74	KIWXI EL MISIONERO DESNUDO	EVA LAURIA	2013
75	RAIDOS	D. MARCONE / A. TRIGO	2013
76	SOKOL, EL ALE	NATALIA HERRERA	2013
77	VIDA INTIMA	MARIA LOMBARDI	2013
78	TALLER PROTEGIDO NO 19	EZEQUIEL MONTEROS	2013
79	RODOLFO MEDEROS, RAICES Y ALAS	MABEL MAIO	2013
80	EL PULSO DE UN PUERTO	EZEQUIEL YOFFE	2013
81	EL DIQUE	SERGIO GOYA	2013
82	AJEDREZ, UNA PASION	MARIA KESSELMAN	2013
83	EL MONSTRUO DE EGAÑA	ANDRÉS CUERVO	2013
84	LOS CHAMPALES	TOMAS DE LEONE	2013
85	65 AÑOS LIBRES	GERARDO CUROTTO	2013
86	EL INFORME DE SANTIAGO	CECILIA MILJIKER	2014
87	LOS ARBOLES	MARIANO LUQUE	2014
88	CAPELLOT#SERIOT	NICOLAS PITTALUGA	2014
89	NATURAE MEDICATRIX	PABLO ANDRES PUCCI	2014
90	LOS INVISIBLES	IGNACIO BUSQUIER	2014
91	UN PARAISO SOCIALISTA	CRISTIAN PAULS	2014
92	NANO Y CANDELA	JORGE ALEJANDRO GZAIN	2014
93	LA CRUZ, LA ESPADA Y EL DÓLAR	MARCOS PASTOR	2014
94	CONECTADOS	DALMIRO SAENZ	2014
95	BARDOS DE LA PATAGONIA	SANTIAGO HADIDA	2014
96	CHARANGO ARGENTINO	GERMAN LOZA	2014
97	UNA LUZ PARA TERESA	M. LEON QUINTERO	2014
98	MOCOROA, UNA HISTORIA	GASTON DANIEL LEGGIO	2014
99	RESPONSUM	M. GERBINO Y A. CUERVO	2014
100	EL OFICIO DE VIVIR	FERMIN ALVAREZ RIVERA	2014
101	LAS VOCES DE PABLO	GONZALO MURUA LOZADA	2015
102	LOS POETAS	VICENTE BASILI	2015
103	CUANDO SEA GRANDE	DARIO DORIA	2015
104	CERRO QUEMADO	INSOMNIA FILMS SH	2015
105	GAUCHITO GIL, EL SER CORRENTINO	RAFAEL DEL CASTILLO	2015
106	LAURA Y MARCIAL	DANIEL SAMYN	2015
107	PROHIBIDO NO ESTAR LOCO	FERNANDO FIGUEIRO	2015
108	LA ESCUELA MONTE	EZEQUIEL YOFFE	2015
109	LA ULTIMA PIRUETA	GABRIEL ROSAS	2015
110	PASO INTERRUMPIDO	EZQUIEL MONTEROS	2015
111	FEMICIDIO	MARA AVILA	2015
112	BAILANDO LA TARANTELA	S. VAN DAM SACCHI	2015
113	EL JUEGO DE ASCENSION	GUIDO PRAGER	2015
114	DOCUMENTAL DE INVIERNO	CANDELA MARIANA VEY	2015
115	RECONQUISTA	A. MARTINEZ Y S. PODESTA	2015
116	RAICES ROTAS	LEONARDO CAUTERUCCIO	2015
117	ASI BAILA MI PERU	EZEQUIEL YOFFE	2015

Anexo C - Proyectos financiados por *Vía Digital Documental* para Pós-produção entre 2007 e 2015
(Resoluções 1885/08, 1023/11, 982/13 e 1269/14)

Nº	PROJETO	REALIZADOR / PRODUTOR	ANO
1	EL YUGO	JAVIER DI PASCUO	2009
2	CUENTO CHINO CLASISTA Y COMBATIVO	SALVIA JOSE OSCAR	2009
3	EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA	LABORDE MAITE	2009
4	GURISES AL ABORDAJE: PAPELERAS	DIMAS GAMES	2009
5	LA CARACAS	ABARCA VALENZUELA ALEXIS	2009
6	TITO EL NAVEGANTE	MARTINEZ CARLOS EDUARDO	2009
7	BUEN PASTOR, HISTORIA DE UNA FUGA	JUAN MARISTANY	2009
8	ENSAYO, FRAGMENTOS DE SARAH KANE	MARCOS PASTOR	2009
9	¿QUIÉN DIJO MIEDO!?	PABLO DANIEL SPATOLA	2010
10	NAZION	ERNESTO ARDITO	2010
11	EL HOMBRE DE LOS GUANTES	PATRICIO AGUSTI	2010
12	CUBA SANTA	ALEJANDRA GUZZO	2011
13	MASA MADRE	MARIANA INES ARES	2011
14	BICENTENARIO	SANTIAGO ASEF	2011
15	CESAR LOPEZ CLARO	LUIS CAZES	2011
16	VACACIONES CON FIDEL	TRISTAN NOBILIA	2011
17	LA PARTE AUTOMATICA	IVO AICHENBAUM	2011
18	EL COPAMIENTO	M. PEREZ / M. BRITOS	2011
19	FAMAILLA, TUCUMAN	EZEQUIEL MONTEROS	2012
20	BEIRUT BUENOS AIRES BEIRUT	HERNAN BELON	2012
21	TOTEM	FRANCA GONZALEZ	2012
22	EKPYROSIS	AGUSTIN LAURNAGARAY	2012
23	UAHAT	DEMIAN SANTANDER	2012
24	EL VALS DE LOS INUTILES	NATALIA DE LA VEGA	2012
25	SALVAR AL NIÑO	BERNARDO KONONOVICH	2012
26	LA CAJA DE ARRIBA DEL ROPERO	BERNARDO BLANCO	2012
27	LA PIEL DE LA MEMORIA	JAVIER OLIVERA	2012
28	LA GENTE DEL RIO	APARO Y BENCHIMOL	2012
29	ORIGEN CHAPA	AXEL MONSU	2012
30	GENTE COMUN	FERNANDO KORSTANJE	2012
31	AWKA LIWEN	MARIANO AIELLO	2013
32	LA MUSICA CALLADA	WALTER TIEPELMANN	2013
33	FASCINACIÓN	EDUADRO SANCHEZ	2013
34	CABEZA DE RATON	IVO AICHENBAUM	2013
35	COMO DIOS NOS TRAJO	JUAN PABLO BITONDO	2013
36	ELLA SE LO BUSCO	LUIS MARIA REY	2013
37	HUICHOLÉS	VILCHEZ HERNAN	2013
38	LOS MONSTRUOS	J. M. RODRIGUEZ SCHMIDT	2013
39	LOS ADIOSES (DES ADIEUX)	FRANCA GONZALEZ	2013
40	NIDO URBANO	MARIA CECILIA MANGHI	2014
41	NOSOTRAS - ELLAS	JUAN CARLOS MARISTANY	2014
42	LOS BRAZOS ABIERTOS	MANUEL ABRAMOVICH	2014
43	UN TIGRE ARRIBA DE LA MESA	N. A. BORRONI Y J. M. VARELA	2014
44	LA MEMORIA, OTRA HISTORIA DEL PARAISO	GUSTAVO MARANGONI	2014
45	EL MUNDO DE FAUSTO	F. ESCUDERO SALI	2014
46	TIERRA DE PATAGONES	JULIAN AZULAY	2014
47	EYMI NEWENGI	MARIA SAB AidINI	2015
48	LLEGAR A ALASKA	ANA LAMONICA	2015
49	CASA MORENA	MIGUEL GOYA	2015
50	GUACHOS DE LA CALLE	GONZALO MONTIEL	2015
51	AGARENSE COMO PUEDAN	JAVIER ROMER	2015
52	LA CRIA	ALCIDES ARAYA	2015
53	LAS VOCES DE SOCAVON	J. DELFINI Y M. VAZQUEZ VARELA	2015

Anexo D - Coleção de Documentários INCAA / DVD INCAA Doc

(Resoluções 1669/10, 2720/12, 1378/14 e 3966/15)

Nº	TITULO	REALIZADOR / PRODUTOR
1	LINIERS, EL TRAZO SIMPLE DE LAS COSAS	FRANCA GONZALEZ
2	EL AMBULANTE	ADRIANA YURCOVICH
3	ORQUESTA ROJA	NICOLAS HERZOG
4	BUEN DIA, DIA	SERGIO COSTANTINO
5	LOS RESISTENTES	EL PERRO EN LA LUNA SRL
6	BUENOS AIRES, LA LINEA INVISIBLE	SERGIO BELLOTTI
7	CUENTO CHINO CLASISTA Y COMBATIVO	PEPE SALVIA
8	SOFIA	HERNAN BELON Y JOANA D'ALESSIO
9	GORRI	EL DESENCANTO SRL
10	CHAPADMALAL	GEMA JUAREZ ALEN
11	PARADOR RETIRO	JORGE LEANDRO COLAS
12	EL VIAJE DE AVELINO	MC PRODUCCIONES
13	CRIADA	JUAN CARLOS MARISTANY
14	LOS JOVENES MUERTOS	LEANDRO LISTORTI
15	TOSCO, UN GRITO DE PIEDRA	ADRIAN JAIME
16	LA PALABRA EMPEÑADA	MARCELO CÉSPEDES
17	RICARDO BECHER, RECTA FINAL	TOMÁS GOTLIB
18	AMATEUR	NÉSTOR FRENKEL
19	AU3- AUTOPISTA CENTRAL	IARA UHALDE
20	ENSAYOS, FRAGMENTOS DE SARAH KANE	MARCOS PASTOR
21	MAYTLAND	MAGOYA FILMS S.A.
22	HACERME FERIAANTE	MAGOYA FILMS S.A.
23	EL ALMAFUERTE	ANDRÉS MARTÍNEZ CANTÓ
24	EL PROVOCADOR	SILIVIA MATURANA/PABLO ESPEJO
25	SOI CUMBIO	NICOLAS AVRUIJ/ CAMPO CINE
26	LAS MUCHACHAS	ALEJANDRA MARINO
27	EL RESCACIELO LATINO	SEBASTIÁN SCHINDEL
28	ALUMBRANDO LA OSCURIDAD	MÓNICA GAZPINO Y FERMÍN RIVERA
29	CEREMONIAS DE BARRO	NICOLAS DIGIUSTO
30	MOSCONI, CAMINOS DE LA RESISTENCIA Y LA DIGNIDAD	LORENA RIPOSATTI
31	UN REY PARA LA PATAGONIA	LUCAS TURTURRO
32	ELEGIA DE ABRIL	GUILLERMO PINELES/INSOMNIA FILMS
33	EL POLONIO	ANIBAL EZEQUIEL GARISTO
34	TITO EL NAVEGANTE	CARLOS MARTINEZ
35	BUEN PASTOR, UNA FUGA DE MUJERES	JUAN CARLOS MARISTANY
36	YATASTO	JUAN CARLOS MARISTANY
37	LA FORMA EXACTA DE LAS ISLAS	DANIEL CASABÉ
38	MORRINHA	BARAKA CINE
39	MARADONA MEDICO DE SELVA	MARTIN SERRA Y CRUZ DEL SUR
40	HACHAZOS	MC PRODUCCIONES
41	SMO EL BATALLON OLVIDADO	MARCELO GOYENECHÉ
42	FOTOS DE FAMILIA	ELIDA EICHENBERGER
43	MOACIR	TOMAS GOTLIP
44	HUELLAS	MIGUEL COLOMBO
45	CEFERINO MAPUCHE, LA HORA DEL SANTO	RUNA FILMS S.R.L.
46	TIERRA DE LOS PADRES	NICOLAS PRIVIDERA
47	LOS BOYS	NADIA MARTINEZ
48	REY MILO	FEDERICO BAREIRO
49	LA MULTITUD EX AUSENTE	MARTIN MORTOLA OESTERHELD
50	TIEMPO MUERTO	HABITACION 1520 MAX- DUBOIS
51	CIVILES Y MILITARES	MIGUEL RODRIGUEZ ARIAS
52	LUNAS CAUTIVAS	MARCIA PARADISO
53	CIRQUERA	TAMARA APTER

54	LA CASA	GUSTAVO FONTAN
55	CASAS, LA MAQUINA PARA VIVIR	MARINA PESSAH
56	BEIRUT, BUENOS AIRES, BEIRUT	HERNAN BELON
57	RAWSON	LUCIANO ZITO
58	TV UTOPIA	SEBASTIAN DEUS
59	PUTOS PERONISTAS	ROSALIA ORTIZ DE ZARATE
60	EL ARBOL DE LA MURALLA	TOMAS GOTLIP
62	7 SALAMANCAS	MARCOS PASTOR
63	EL ETNOGRAFO EX QATÚ	PABLO REY
64	REFUGIADOS EN SU TIERRA	FERNANDO MOLINA NICOLAS BIETTI
65	ANTE LA LEY	EMILIANO JELICIE
66	MADAME BATERFLAI	CARINA SAMA
67	UN DIA GRIS, UN DIA AZUL IGUAL AL MAR	GEMA JUAREZ ALLEN
68	EN OBRA	DAMIAN FINVARB, ARIEL BORENSTEIN
69	MONTENEGRO	JORGE GAGGERO
70	LA GENTE DEL RIO	PABLO APARO
72	LA CARACAS	ANDRÉS CEDRÓN
73	CLAUDIA	PATRICIO ESCOBAR
74	KARTUN	VIRGINIA LAURICELLA
75	KAJIANTEYA	DANIEL SAMYN
76	MAL DEL VIENTO	XIMENA GONZALEZ
77	EL PROVINCIAL, RECORRIDO DE UN TREN SIN VIAS	DANIEL GUZMAN
78	IMÁGENES PAGANAS	SERGIO COSTANTINO
79	CALLES DE LA MEMORIA	EL DESENCANTO SRL
80	LA TOMA	16M SRL
81	YO ABORTO, TU ABORTAS, TODOS CALLAMOS	SANTIAGO NACIF CABRERA
82	BARQUITO DE PAPEL	SERGIO STOCCHERO
83	TOTEM	FRANCA GONZALEZ
84	AL FIN DEL MUNDO	FRANCA GONZALEZ
85	NAZION	ERNESTO ARDITO
86	OBSERVANDO AL OBSERVADOR	NADIA JACKY
87	AIRE DE CHACARERA	NADIA JACKY
88	EL PROBLEMA DE LOS MUERTOS ES QUE SON IMPUNTUALES	NADIA JACKY
90	BLACKIE, UNA VIDA EN BLANCO Y NEGRO	ALBERTO PONCE
91	ALUNIZAR	ELOISA TARRUELLA
92	BRONCES EN ISLA VERDE	ADRIANA YURCOVICH
93	QUE VES?	SOFIA VACCARO
94	RECONSTRUYENDO A CYRANO	EDUERDO DE LA SERNA
95	PROYECTO MARIPOSA	SERGIO COSTANTINO
97	LOS ADIOSES	FRANCA GONZALEZ
98	A VUELO DE PAJARITO	MATILDE MICHANIE
100	BEATRIZ PORTINARI	MARÍA A. MASSA Y FERNANDO KRAPP
101	TIERRA ABRASADA	GUSTAVO SIRI
102	RAMÓN AYALA	MARCOS LOPEZ
103	NACIDOS VIVOS	ALEJANDRA PERDOMO
104	TUNTEYH EX DINENTI	MARINA RUBINO
105	¿QUÉ DEMOCRACIA?	PATRICIO ESCOBAR
106	SONATA EN SÍ MENOR	PATRICIO ESCOBAR
108	SOY RINGO	JOSÉ LUIS NACCI
110	AMANCIO WILLIAMS, CASA SOBRE EL ARROYO	ALEXIS ABARCA
112	SERÉ MILLONES	CARMELO NERI
113	AÑOS DE CALLE	LAUREANO GUTIERREZ
115	EL CIELO OTRA VEZ	NOEMÍ FUHRER
116	SIMÓN HIJO DEL PUEBLO	SANTIAGO ALFIZ
117	UN ENEMIGO FORMIDABLE	LUCAS MARCHEGGIANO
119	PARA LOS POBRES, PIEDRAS	MATHIEU ORCEL
120	EL ÚLTIMO PASAJERO	MATHIEU ORCEL
121	PUERTO PATICUÁ	SERGIO ACOSTA
123	DI SANDRO - EL CRONISTA DE GOBIERNO	MARCELO SCHAPCES
124	EL NIDO URBANO	CECILIA MANGHI
125	MUJERES CON PELOTAS	GABRIEL BALANOVSKY
126	CABEZA DE RATÓN	IVO AICHENBAUM
128	LA PARTE AUTOMÁTICA	IVO AICHENBAUM
129	EL RETORNO DE DON LUIS	SEBASTIÁN DEUS
130	SORDO	MARÍA VACAS
132	EL OBJETO DE MI AMOR	ELOISA TARRUELLA

133	DESPUÉS DE SARMIENTO	FRANCISCO MARQUEZ
134	VERGÜENZA Y RESPETO	TOMÁS GOTLIB
136	LA CEREMONIA	DARÍO ARCELLA
139	LAS ENFERMERAS DE EVITA	MARCELO GOYENECHÉ
140	FAMILIA CANTORA, LOS PACHECO	SEGIO COSTANTINO
141	ICAROS	GEORGINA BARREIRO
142	CASTORES, LA INVASIÓN DEL FIN DEL MUNDO	PABLO CHEHEBAR
143	LA BALLENA VA LLENA	MARCELO CÉSPEDES
144	LOS CUERPOS DÓCILES	DIEGO GACHASSIN
146	ESCUELA DE SORDOS	ADA FRONTINI
149	ANTONIO PUIGJANÉ, EL PIRU, UN FRANCISCANO	FABIO ZURITA
150	ELLOS TE ELIGEN	MARIO LEVIT
151	PIRAY 18	SERGIO ACOSTA
155	NOSOTROS, ELLOS Y YO	NICOLÁS AVRUIJ
156	LIEBIG	CHRISTIAN ERCOLANO
157	SOY TAMBOR	MÓNICA SIMONCINI
158	LA MISIÓN ARGENTINA	ADRIÁN JAIME
159	LA INOCENCIA	EDUARDO DE LA SERNA
160	SUCIO Y DESPROLIJO: EL HEAVY METAL EN ARGENTINA	LUCAS LOT CALABRÓ
163	PALESTINOS GO HOME	SILVIA MATURANA