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

HADIJA CHALUPE DA SILVA

OS FILMES REALIZADOS EM COPRODUÇÃO
LIMITES E EXPANSÕES DOS ACORDOS TRANSNACIONAIS

Niterói, RJ
abril/2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Hadija Chalupe da.

Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões dos acordos transnacionais / Hadija Chalupe da Silva. – 2014.
309 f.
Orientador: Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.
Bibliografia: f. 271-276.

1. Cinema brasileiro. 2. Produção de cinema. 3. Cooperação internacional. I. Silva, Antonio Carlos (Tunico) Amancio da. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

HADIJA CHALUPE DA SILVA

OS FILMES REALIZADOS EM COPRODUÇÃO
LIMITES E EXPANSÕES DOS ACORDOS TRANSNACIONAIS

2014

Área de Concentração:

Comunicação Social. Linha de Pesquisa:

Estudos do Cinema e do Audiovisual

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Doutor. Área de Concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientador: Prof Dr. Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Niterói, RJ

abril/2014

HADIJA CHALUPE DA SILVA

OS FILMES REALIZADOS EM COPRODUÇÃO
LIMITES E EXPANSÕES DOS ACORDOS TRANSNACIONAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Comunicação.

Niterói, 30 de abril de 2014.

Banca Examinadora

_____
Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF)

_____
Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

_____
Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF)

_____
Prof. Dr.Arthur Autran (UFSCar)

_____
Prof. Dr. Luiz Augusto Rezende Filho (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Colocar o ponto final em um trabalho nunca foi tão penoso. Não por conta do processo de desenvolvimento do doutorado em si, com os perrengues da pesquisa e os dramas do amadurecimento acadêmico. O pesar está em em reduzir em único ponto esses muitos anos de vida.

São tantas situações, pessoas, caminhos e possibilidades que é natural nesse momento de final de ciclo, nos questionarmos do porquê de nossas escolhas. E quando olho para tras, a sensação mais vívida que tenho do inicio da jornada, não foi o momento de alegria ao ver a lista de doutorandos aprovados. Mas sim, o sentimento evocado pela lembrança da imagem daquela criança de calça azul e camiseta branca, subindo as escadas, de mãos dadas com a irmã Joaninha.

Prometo não ser melosa nos agradecimentos, mas essa imagem respresenta a gratidão eterna que terei pelos meus pais (Neife e Anastácio). Pelos sacrifícios feitos nesses anos, desde noites mal dormidas para ter pão de queijo quentinho no café da manhã (já que saco vazio não para em pé e não pensa), até o "aperto dos cintos" para manter o investimento na nossa educação.

Dedico este trabalho, em especial, aos meus avós. Pelo apoio espiritual proporcionado pelos memória dos que já se foram e através das conversas e compartilhamento de experiências com Dr. Amin, que apesar de suas convicções, meu avô sempre esteve aberto para tentar entender e redescobrir o que era cinema por conta de suas netas. Sempre que eu retornava para visitá-lo, ele tinha uma notícia nova para me mostrar que estava tentando entender do assunto. Da importância de Nelson Pereira dos Santos, ao entrar na Academia Brasileira de Letras, do recorte de jornal guardado sobre filmes e entrevistas com diretores, até o tempo que ele dedicou sentado em sua varanda para ler e tentar entender o primeiro livro por sua neta.

Agradeço a minha irmã, por nunca ter me deixado perder o estilo e por me seguir pra onde quer que eu vá e me acudir em qualquer momento que eu necessitasse.

Obrigada a minha Família, primos(as), tios(as) de Itapevi à São José dos Campos, pelos churrascos, risadas e rodas de viola.

Brindo à minha família do coração, os amigos conquistados nessa jornada que fazem parte da minha calçada da fama: estrelas, caraduás, enxames , moscas, rocamboles, uffianos, ufscarlenses, corujas de Bonsucesso... obrigada pelo colo, ombro e amor compartilhado nesses anos.

Esta pesquisa não teria sido possível sem a constante troca ideias com meus amigos pesquisadores e professores iniciados nos espaços cartesianos da academia, e estendidos para a essencial boemia.

Durante o processo foi indispensável a disponibilidade dos realizadores (Lúcia Murat, Sara Silveira, Paula Pripas e Rodrigo Diaz Diaz) na concessão de entrevistas e no compartilhamento dos dados de duas produções. Agradeço também o apoio da Cinemateca Brasileira e na ANCINE, através de pessoas prontas a nos auxiliar como a Diretora Vera Zaverucha, do ouvidor Valério N. Vieira e do Assessor Internacional, Eduardo Valente. Além de Rodrigo Camargo, Camila Bastos, Amanda Costa e Carla Sobrosa.

Além disso agradeço o suporte institucional dado pela CAPES e pelo PPGCom, através da concessão da bolsa e o apoio institucional da UNISUAM na figura da coordenadora Adriane Figueirola.

Sou grata aos meus alunos, que apesar do dia a dia de loucura das salas de aula, a troca de conhecimentos, os risos e o crescimento de vocês foram fundamentais para eu saber que estava trilhando o caminho certo.

Serei eternamente grata ao meu mestre e conselheiro Tunico Amancio. Pela paciência, carinho, por me emprestar sua família quando sentia falta da minha e por ter acreditado em minhas capacidades, quando eu mesmo havia duvidado dela.

Agradeço a tão estimada banca constituída por intelectuais que tiveram inenarrável importância (através do afeto e do conhecimento) em minha trajetória como pesquisadora. Cada um deles (Arthur Autran, Fernando Morais, João Luiz Vieira, Luiz Rezende e Maurício de Bragança) representam cada momento percorrido caminho, da UFSCar à UFF, de São Paulo ao Rio de Janeiro e de aluna à professora.

Por fim termino esta sessão agradecendo ao meu porto seguro, Giu Jorge... Amote.

SIGLAS

Entidades

Agência Nacional do Cinema (ANCINE)
Assessoria Internacional (AInt.)
Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC)
Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)
Centro Cultura Banco do Brasil (CCBB)
Centro Técnico Audiovisual (CTAv)
Certificado de Produto Brasileiro (CPB)
Conferência de Autoridades Audiovisuais Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI)
Conferência de Autoridades Audiovisuais da Ibero-américa (CAACI)
Conselho Nacional do Cinema (Concine),
Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine)
Divisão de Atos Internacionais (DAI)
Divisão de Promoção do Audiovisual (DAV)
Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME)
Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF)
Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINE)
Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC)
Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE)
Instituto de Cine e Audiovisual do Uruguai (ICAU)
Instituto do Cinema e do Audiovisual de Portugal (ICA).
Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuais (INCAA)
Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)
Instituto Nacional do Cinema (INC)
Instrução Normativa (IN)
Korean Film Council (KOFIC)
Medida Provisória (MP)
Ministério da Cultura (MinC);
Ministério das Relações exteriores/Itamaraty (MRE)
Ministério de Bens e Atividades Culturais –Direção Geral do Cinema (MiBAC)
Museu da Imagem e do Som (MIS)
Presidência da República (PR)

Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine)

Radiotelevisione Italiana (RAI)

Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALIC)

Secretaria da Cultura (SeC)

Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual (SDAv).

Secretaria do Audiovisual (SAv)

União Europeia (UE)

Zweites Deutsches Fernsehen -ZDF

Países

Alemanha (DE)

Argentina (AR)

Bélgica (BE) e

Canadá (CA)

Chile (CL)

Colômbia (CO)

Coréia do Sul (KR)

Costa Rica(CR)

Cuba (CU)

Equador (EC)

Eslováquia (SK)

Espanha (ES),

Estados Unidos (EU)

França (FR)

Grã-Bretanha (GB)

Grécia (GR)

Holanda (NL)

Hungria (HU)

Índia (IN)

Indonésia (ID)

Itália (IT),

Japão (JP)

México (MX)

Panamá (PA)

Paraguai (PY)

Peru (PE)

Polônia (PL)

Portugal (PT)

República Dominicana (DO)

Suécia (SE)

Suíça (CH)

Uruguai (UY)

Venezuela (VE)

SUMÁRIO

RESUMO 10
ABSTRACT 11

INTRODUÇÃO 12

1. GLOBALIZAÇÃO DOS MERCADOS – abertura dos mercados e o fluxo de capital internacional 26
   1.1. Cinema e globalização – a contradição 27
   1.2. As perspectivas no campo cinematográfico – cinema e globalização faces da mesma moeda 31
   1.3. Afinal, o que seria a globalização? 35
   1.4. Centralidade ou multiplicidade – o papel do Estado na globalização 38
   1.5. Globalização somente uma questão econômica? 41
   1.6. Globalização e as relações de consumo 45
   1.7. O tempo e o espaço na técnica 49
   1.8. Fluxos cinematográficos 53

2. OS PARADOXOS DA INTERNACIONALIZAÇÃO DO CAPITAL – regionalismo e liberalismo da economia como faces da mesma moeda 57
   2.1. Abertura dos mercados nacionais 57
   2.2. Regionalismo – os acordos de cooperação internacional 65
      2.2.1 Os acordos de cooperação internacional na América Latina 67

3. COPRODUÇÃO INTERNACIONAL – breve histórico 76
   3.1. Afinal, o que seria um filme brasileiro? 76
      3.1.1. ANCINE e o Certificado de Produto Brasileiro 86
   3.2. As políticas públicas para a promoção do filme brasileiro no exterior 97
      3.2.1. Instituto Nacional do Cinema – INC 97
         3.2.1.1. O INC e a promoção do cinema brasileiro no exterior 127
      3.2.2. EMBRAFILME, Roberto Farias e o Mercado Comum de Cinema .. 134

4. COPRODUÇÃO INTERNACIONAL – o mercado contemporâneo brasileiro 145
4.1. Gestão sustentável – os programas de difusão e fomento à coprodução internacionais 145
4.1.1. Bom manejo, ou manejo audiovisual sustentável – conceituação. 146
4.2. O que configura uma coprodução internacional 151
4.2.1. Estatuto legal - acordos internacionais 169
4.2.1.1. Acordos bilaterais 175
4.2.1.2. Acordos multilaterais 186
4.2.2. Apoio institucional 193
4.2.2.1. Auxílio direto - Protocolos de cooperação 193
4.2.2.2. Auxílio direto - Assessoria Internacional (AInt./ ANCINE) e o apoio à participação em eventos internacionais 199
4.2.2.3. Auxílio indireto - Programa IBERMEDIA 214
4.2.2.4. Auxílio Indireto - Recam e MERCOSUL Audiovisual 219
4.2.2.5. Itamaraty e a promoção do audiovisual nacional 224
4.2.3. Sistema de relações pessoais – interesse das produtoras 235
4.2.3.1. Festivais e Mostras Internacionais 238
4.2.3.2. *Talent campus* 240
4.3. Coproduções brasileiras realizadas entre 1995 a 2012 248

CONSIDERAÇÕES FINAIS 265

REFERENCIAS
Bibliográficas 271
Webgráficas 275
Entrevistas 276
Bibliografia consultada 276

ANEXOS 277

RESUMO

Este trabalho de pesquisa faz uma analise de quais são as particularidades da realização de filmes nacionais quando produzidos através de acordos entre produtoras de distintos países, na chamada coprodução internacional. O objetivo deste trabalho foi investigar quais são as novas configurações do espaço audiovisual brasileiro, para tanto propusemos o conceito, Manejo audiovisual sustentável, ou Bom manejo audiovisual, que remete a necessidade de criarmos formas de realização que retroalimentem a cadeia cinematográfica. Num primeiro momento apresentamos que esta modalidade de produção audiovisual é resultado das mudanças advindas da globalização/mundialização. Apresentaremos como as nações organizaram suas economias e políticas em consequência dessa abertura dos mercados e do crescimento do fluxo de capital internacional focando suas consequências na organização do espaço audiovisual. Investigamos quais as especificidades desses acordos transnacionais e porque a globalização de capitais será defendida, por profissionais e pesquisadores, como um dos meios de sustentabilidade da produção e difusão de filmes brasileiros. Por fim, apresentaremos, a partir da criação de um panorama fílmico, que a arquitetura da coprodução internacional será estruturada a partir de três eixos: Estatuto legal, apoio institucional e o estabelecimento de um sistema de relações pessoais.

ABSTRACT

This research is an analysis of what are the peculiarities of the production of national films when realized through agreements between producers from different countries, the so-called international coproduction. The objective of this study was to investigate which are the new settings of the Brazilian audiovisual scenario, so we proposed to the concept Sustainable Audiovisual Handling or "good audiovisual handling", refers to the need to create means of production to feed the film chain. At first we present this type of audiovisual production as a result of changes arising from globalization. We will present how nations organized their economies and policies accordingly to the market opening and the growth of international capital flows focusing its consequences in the organization of audiovisual space. We investigate the specifics of these transnational agreements and why globalization of capital is defended by professionals and researchers as one of the ways to sustainable production and diffusion of Brazilian films. Finally, we will present, from the creation of a filmic overview, the architecture of the international coproduction will be structured in three main areas: Legal status, institutional support and the establishment of a system of personal relationships.

INTRODUÇÃO

Ao analisarmos a situação do mercado cinematográfico contemporâneo brasileiro, mesmo com algumas incertezas e oscilações do setor, podemos afirmar que ele se encontra em fase de expansão.

A ocupação do cinema nacional em seu mercado e suas reais condições de produção e circulação sempre serão temas de debates entre profissionais e pesquisadores. Alguns podem afirmar que as políticas planejadas para o setor audiovisual (principalmente cinematográfico) não foram efetivas ou constantes ao longo dos anos, ou que não existe uma política pública direcionada para o setor, mas não podemos deixar de afirmar que os procedimentos que foram colocados em prática a partir dos anos 2000 foram determinantes para definir nossa atual situação.

Pouco antes já havia sinais que indicavam uma possível recuperação e um crescimento do setor audiovisual latino-americano. Segundo informações colhidas durante o debate realizado sobre a indústria audiovisual do Mercosul, produzido pelo GT Nuevos Mapas de la identidad y políticas de la cultura en la integración regional[1] "el fortalecimiento de un espacio audiovisual latino-americano, está intimamente ligado a la producción y al consumo audiovisual a nível mundial en progressivo crescimento." (Cardoso, et. al, 1997: s/p)

Os mecanismos para a viabilização da realização e veiculação de filmes brasileiros ainda são assegurados pelas leis de incentivo. No entanto, percebemos que algumas empresas passaram a ampliar o campo de ação e a estabelecer diretrizes multifacetadas para manter sua sustentabilidade. Algumas delas procuram diversificar e dedicar suas atividades através do investimento em outras modalidades da produção audiovisual, como: vídeos publicitários e institucionais, programas para TV, celular, internet.

Outra medida encontrada pelas produtoras para tornar exequível e minimamente lucrativa a produção de longas-metragens foi a realização de filmes através da associação entre uma ou mais organizações. As empresas envolvidas nestes acordos poderão ser outras produtoras, que dividirão as tarefas de produção[2] em equidade ou firmarão contratos

[1] Grupo de trabalho desenvolvido na II Reunión de Antropología del Mercosur "Fronteras culturales y ciudadania", realizada entre 11 e 14 de novembro de 1997.

[2] Aqui as empresas produtoras irão coordenar as diferentes demandas existentes para a concepção do filme, como: captação de recursos (monetários e não monetários), contratação de equipe técnica e de elenco, elaboração de roteiro e planejamento das filmagens até a execução de todos os procedimentos de acabamento do produto final.

que estabelecerão os limites patrimoniais e trabalhistas do acordo, fatores determinantes para a divisão acionária do filme.

> En los últimos años se ha verificado una creciente importancia económica, cultural y educativa de los medios audiovisuales, al punto que variados autores afirman hoy que es imposible sostener estratégicamente una identidad cultural sin la producción de imágenes en movimiento. Tal afirmación adquiere mayor relevancia cuando constatamos que en la actualidad, el lenguaje audiovisual es la experiencia cultural fundamental en vastos sectores de la población mundial con todo lo que ello esté significando. (Cardoso, et. al, 1997: s/p)

Com o advento das novas configurações políticas, tecnológicas, econômicas e, principalmente, culturais, dadas a partir do que conhecemos como globalização, notamos o crescimento de uma modalidade de produção conhecida como *coprodução internacional*, que se consolida na realização de obras audiovisuais entre organizações de distintas nacionalidades.

Para o pesquisador Octavio Getino (2007: 32), essa forma conjunta de desenvolvimento criativo e produtivo foi uma das alternativas empregadas por empresários e realizadores cinematográficos latino-americanos para confrontar as limitações de seus mercados locais.

> Os processos globais – e as imagens que os representam – vêm sendo construídos pela circulação mais fluída de *capitais, bens e mensagens*, mas também de *pessoas* que se deslocam entre países e culturas (...) Ao dizer que não se trata de movimentos de capitais, bens e mensagens, penso no desarraigamento dos imigrantes, na dor dos exilados, na tensão entre os bens possuídos e os prometidos pelas mensagens publicitárias; em suma, nas cisões dramáticas das pessoas que não vivem onde nasceram. **(**Canclini 2003: p. 58)

Identificamos esta prática de produção no Brasil dentro das novas ações executadas no âmbito das transições ocorridas a partir da Retomada. Como o crescimento de filmes no mercado interno não significou um aumento proporcional de espectadores nem dos espaços disponíveis para exibição desses filmes, os produtores encontraram no território internacional o espaço propício para a ampliação da difusão da produção brasileira. Esse desenvolvimento favoreceu as obras cinematográficas em dois pontos:

- Criação: garantia de novos canais de financiamento, crescimento das fontes de fomento para o desenvolvimento e realização de novos filmes e aumento de empresas interessadas em investir em novas produções;
- Exibição: ampliação do espaço de circulação das produções, multiplicando o número de territórios e janelas em que o filme pode ser exibido.

Os governos envolvidos nesta cooperação econômica e cultural têm o enorme desafio de realizar ações que regulamentem o ambiente cinematográfico de seus territórios concomitantemente aos interesses internacionais.

Investir na coprodução internacional significa estimular, promover o progresso e o desenvolvimento e não pode estar ligado somente a uma visão financeira dos incentivos. Regular esse espaço é também ampliar e fortalecer os dispositivos legislativos que regulamentem os diferentes elos da cadeia produtiva. É atingir uma interação equilibrada entre os vários agentes.

> Se as construções imaginárias possibilitam a existência das sociedades locais e nacionais, elas também contribuem para a arquitetura da globalização. As sociedades se abrem para a importação e exportação de bens materiais, que passam de um país para o outro, e também para a circulação de mensagens coproduzidas em vários países, expressando, no plano do simbólico, processos de cooperação e intercâmbio. (Canclini 2003: 30)

Dessa forma, gostaríamos de pensar em que medida poderemos identificar o filme como produto do processo de cooperação e intercâmbio transnacional, que são transformados "em emblemas de um imaginário supranacional." (Canclini 2003: 30).

Para efeito de análise e por razões metodológicas, focamos a pesquisa no que iremos denominar como *modalidade de produção*. Isto é, a coprodução internacional é uma maneira, dentre várias outras formas, de viabilizar a realização de filmes nacionais. Outro ponto importante de ser destacado é o fato de que os programas de incentivo direcionados para esta modalidade de realização devem ser entendidos como procedimentos vinculados a certa política pública para o setor. Ou seja, ela só é eficaz ao ser combinada com outros esforços que integram o plano estratégico de realização e difusão da obra audiovisual.

Dentro dessa modalidade, investigamos como são articuladas as distintas fases de realização (Produção, Distribuição e Exibição) e como cada uma se relaciona com os diversos agentes que atuam no campo audiovisual: instituição, tecnologia, mercado, patrimônio, formação profissional e direitos autorais[3].

[3] Para maiores informações recomendamos a leitura da obra: BARONE, João Guilherme. Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

Além disso, salientamos o fato de que mesmo identificando a coprodução em outras plataformas de produção do audiovisual, iremos direcionar nossas atenções para as *coproduções internacionais cinematográficas*, ou seja, para as produções de longas-metragens realizadas para sua primeira exibição nas salas de cinema.

Como esta pesquisa foi desenvolvida com o desejo de dar continuidade às desenvolvidas em anos anteriores[4], o projeto "Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões dos acordos transnacionais" teve como objetivos:

- investigar como estão sendo articuladas as realizações cinematográficas de longas-metragens nacionais produzidos através de acordos de coprodução internacionais;
- verificar como essas produções estão inseridas no plano das trocas simbólicas, que foram impulsionadas pelas transformações político-econômicas e sociais sofridas pela globalização.

Nossa questão central consiste em compreender como são articuladas e negociadas as produções de filmes brasileiros realizados em conjunto com produtoras estrangeiras, refletindo, principalmente, sobre qual é o impacto de sua circulação no mercado nacional e internacional.

De forma a ampliar o escopo de nossa pesquisa, pudemos formular inicialmente a seguinte hipótese:

- a realização e circulação desses bens culturais coproduzidos internacionalmente expressam (e carregam) o paradoxo da globalização, pois, ao mesmo tempo em que notamos um aumento na oferta de filmes no mercado brasileiro e estrangeiro, veremos que alguns desses acordos servirão para reforçar a posição de monopólio de alguns países nos mercados de cinematografias mais frágeis (exemplo: filmes latino-americanos de fala espanhola realizados em coprodução com a Espanha).

Podemos identificar esse tipo de (co)realização (produto do processo de cooperação e intercâmbio transnacional) como expressão e liberação dos bens materiais e simbólicos das rígidas dependências nacionais, além de aproximar o espectador da

[4] CHALUPE da Silva, Hadija. A distribuição do filme brasileiro: Estudo de caso: Narradores de Javé, de Eliane Caffé (Monografia), UFSCar, 2004.
CHALUPE da Silva, Hadija. A distribuição do filme Nacional: considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005 (Dissertação), UFF, 2009.

experiência de vivenciar múltiplas culturas e sensações. Como apontou Canclini, "a época globalizada [e suas manifestações culturais] é esta em que, além de nos relacionarmos efetivamente com muitas sociedades, podemos situar nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo." (Canclini, 2003, 30) [grifo nosso].

No que tange os processos de criação e realização, pudemos confrontar as seguintes hipóteses:

- o risco do negócio é desequilibrado, no que diz respeito ao investimento de capitais e à divisão das receitas. Há pouco envolvimento de cada uma das empresas na etapa da outra, o que também acarreta um maior controle artístico de uma das produtoras na realização do filme. Esses problemas são o reflexo das distâncias territoriais (e linguísticas) e das distinções dos aspectos legais e burocráticos de cada país. Esses empecilhos nos levam às demais suposições listadas abaixo;
- possíveis evasões de divisa e problemas com as alfândegas dos países envolvidos na coprodução, o que acarretará a obstrução da livre circulação do filme, apesar de ambas as empresas serem detentores dos direitos patrimoniais da obra;
- divisão desigual das receitas provenientes dos territórios em que o filme será exibido. As produtoras devem atentar às repartições das porcentagens de retorno das receitas, pois cada praça de exibição irá se comportar de uma maneira. Por exemplo, a arrecadação de bilheteria no território brasileiro é relativamente maior que na praça da uruguaia, mas pode arrecadar menos que a arrecadação do território europeu;
- não viabilização de projetos devido a divergências normativas na legislação de direitos autorais;
- formulação errônea de orçamento e do plano de produção devido às distinções trabalhistas dos países envolvidos, causando a inviabilidade do projeto e sua não conclusão caso o orçamento seja realizado abaixo do previsto;
- alta burocratização do processo de realização do filme, que causa um aumento do tempo e do custo de produção;
- confronto (prejudicial) entre as representações culturais, intensificando os estereótipos.

Esses problemas acontecem em diferentes graus, pois dependem do modo como cada empresa produtora firmou seu contrato de cooperação. Esses contratos fazem parte dos acordos de cooperação comercial (bilaterais ou multilaterais) firmados entre os governos dos diferentes países e por isso muitas vezes não conseguem atender às diversas dimensões da produção cultural.

Ao mesmo tempo, notamos que a coprodução internacional foi o espaço necessário para a realização, o avanço e a absorção da produção cinematográfica brasileira. Isso porque o filme, neste caso, teve mais de uma nacionalidade, o que possibilitou o aumento do número de territórios (e de janelas) em que pode ser exibido e, consequentemente, elevou o retorno econômico da produção.

Para atender às necessidades das diretrizes dos acordos de coprodução, os diretores devem construir seus filmes conforme as "cotas" de representação profissional de cada país, ou seja, o filme ao ser desenvolvido deve conter uma quantidade mínima (determinada pela legislação) de equipe técnica e artística de cada país envolvido na coprodução. Dessa forma, o filme pode receber a "dupla cidadania" e ser comercializado nesses países coprodutores como uma obra nacional naquele local. Essas determinações irão influenciar desde as escolhas criativas (escolha de *mise en scène*, das personagens, dos diálogos), até as escolhas administrativas (escolha da equipe técnica, laboratórios, empresas de locação de equipamentos). Ao mesmo tempo, as alterações das narrativas com o intuito de buscar a universalização dos temas retratados e das representações sociais nas telas podem resultar em uma descontextualização cultural do filme.

Justificamos esse estudo a partir da necessidade de um melhor conhecimento dos mecanismos que regem a realização e constituição da *coprodução internacional* de filmes brasileiros, na tentamos de compreender como a realização desses acordos multilaterais de produção e difusão de filmes foi se estabelecendo ao longo dos últimos quinze anos.

Nosso interesse consiste na investigação de quais foram os fatores que proporcionaram o crescimento das produções realizadas em comunhão entre distintos países. Assim, como Domínguez e Sánchez, partimos da premissa histórica de que a conjuntura descrita abaixo deu bases para o desenvolvimento progressivo dos processos de integração e de cooperação regional (2006: 73):

1. <u>implementação de empresas transnacionais</u>: com a entrada dessas empresas no mercado, houve uma reorganização das formas de atuação das indústrias culturais baseada em sua expansão através das tecnologias digitais;

2. redução da autonomia do Estado-nação: acarretou a ausência de políticas públicas, principalmente para as info-tele-comunicações com o advento da liberação desenfreada do mercado;
3. consolidação dos acordos de livre comércio: a abertura das barreiras nacionais favoreceu o processo de desterritorialização do capital.

Observaremos que, no processo de coprodução, essas parcerias não vão se limitar à integração entre produtoras[5], podendo ser estabelecidas entre distribuidoras, exibidores, laboratórios e até mesmo com empresas de outros segmentos dedicados à exibição de produtos audiovisuais, como é o caso de parcerias estabelecidas com a televisão (aberta e por assinatura).

Essas transformações não aconteceram da noite para o dia, são fruto da construção de uma política protecionista para o setor. Nesse momento, as atenções (no que diz respeito ao cinema) não estão mais voltadas para as questões internas, já que, pretensamente, esse espaço está sendo conquistado. Os desejos de expansão estão direcionados para além de nossas fronteiras.

Como afirma Getino (2007: 17), para entendermos, hoje, as relações de produção (e difusão) das obras cinematográficas, temos que tentar suprir as lacunas no âmbito dos estudos dos sistemas produtivos e os modos de operação dos mercados locais ou externos:

> Um balanço preliminar do panorama cinematográfico latino-americano permite ratificar que o maior problema enfrentado é o financiamento. Este aparece condicionado substancialmente à necessidade de dispor de um mercado adequado para reciclar rapidamente os investimentos e desenvolver uma produção sustentável, capaz de se desprender gradualmente da tutela governamental e de se inserir cada vez mais nas expectativas socioculturais – hábitos e consumos – de cada comunidade. (GETINO, 2007: 32)

O que o pesquisador evoca neste trecho é a problemática da tutela do Estado sobre a economia cinematográfica. Isso porque o problema da produção (em alguns países da América Latina) está encaminhado (ou só será resolvido) através da ação direta do Estado com a criação de políticas públicas para a cultura. Como exemplo máximo dessa situação, temos o Brasil com as leis de incentivo pela renúncia fiscal, projeto de política cultural que transfere o poder de decisão dos projetos que devem ser patrocinados/financiados para as mãos das empresas "investidoras" num processo realizado em troca da dedução de parte do

[5] Empresas produtoras são responsáveis por toda a parte "criativa" do filme, são elas que detêm a responsabilidade de transformar uma ideia em um conjunto de sons e imagens articulados em uma narrativa.

imposto de renda. No momento de sua criação notamos que esse mecanismo foi fundamental para a reestruturação do setor. No entanto, a não revisão e incremento de novos planos e estratégias (principalmente nos demais setores como distribuição e exibição) causou um cenário de dependência e de um ambiente carente de alternativas diferenciadas de viabilização da produção e circulação desses bens culturais.

Dessa maneira, gostaríamos de voltar nossas atenções para as condições e discussões que antecederam esse momento. Quando propomos a discussão sobre as condições burocráticas e criativas de uma coprodução internacional, a primeira característica que nos vem à mente é aquela ligada à nacionalidade do filme. No entanto, a partir da nova ordem proposta com a globalização, notaremos que o terreno de disputa simbólica não será reduzido às questões ligadas à territorialidade. Dessa maneira, retomamos o que Brittos (2005:2) expõe:

> A origem geográfica do bem cultural em circulação é um dado a ser considerado, diante de sua relação com as identidades culturais, em sentido amplo, e pelo que representa de resultados micro e macro econômicos, mas não é o único elemento a ser analisado. Como a dominação não é exclusiva de forças exteriores, pois estas processualidades reproduzem-se vertical e horizontalmente, não há, por parte das produções nacionais, uma carga informativa com superioridade de princípios ou uma efetividade de comprometimento democrático, assim como quanto aos bens simbólicos e importados. (2005:2)

Contemporaneamente, vemos o crescimento dos espaços de intercâmbio e dos acordos de integração (Mercosul, União Europeia, parcerias bilaterais) entre diversos países. Segundo Bolaño et.al. essa relação faz parte das políticas nacionais dos governos, que abriram espaço para o estabelecimento de "vínculos mais estreitos em termos de políticas culturais" (2006: 22). Os autores identificam que os programas voltados para os projetos audiovisuais (principalmente o cinema) têm destaque nas políticas planejadas para o setor. No entanto, reforçam que esse crescimento não se deu, somente, pelos "aspectos simbólicos e de construção de identidades, mas principalmente porque se converteram em um importante fator econômico e social." (2006: 22)

Para o ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil "a política cultural internacional transforma-se em um dos principais elementos de enfrentamento de assimetrias internacionais (...)Trata-se, enfim, de uma luta constante para que a democracia se realize num plano mais efetivamente cultural e abrigue melhores condições de acesso a conteúdos culturais e modelos de proteção da diversidade cultural." (2007: 52)

Dessa forma, com este estudo, reforçamos a importância das políticas públicas voltadas para comunicação e informação propostas pelos governos, principalmente na América Latina, pois, como afirma Bento, "os meios de comunicação são ferramentas primordiais para as políticas de identidade, que por sua vez irão assegurar a construção e manutenção de um espaço público forte e representativo" (2007: 1).

Pretendemos demonstrar como esta "nova" modalidade de negócio foi estabelecida com o intento de potencializar o desenvolvimento (divisão de despesas de produção e aumento de canais de financiamento) e a inserção da obra fílmica nas diversas janelas de exibição e nos diversos territórios nacionais. Devemos ter em mente que as coproduções internacionais não são novas práticas de relacionamento de produção (por isso o uso de aspas), mas foram métodos de negócios tradicionais que foram resgatados e revisitados a partir das novas diretrizes do mercado global. Segundo Brittos:

> Para construir-se e firmar-se uma liderança no exterior, é importante um mercado interno forte, que permita entradas elevadas de recursos, indispensável para cobrir os altos custos de realização. Os custos devem ser pagos dentro do país de produção, como forma dos preços praticados internacionalmente serem competitivos. (Brittos, 2005: 14)

Outro ponto que gostaríamos de examinar são as razões políticas de cada país ao estimular o crescimento das coproduções internacionais. Veremos que na América Latina a maioria dos acordos foi estabelecida entre antigas colônias e suas metrópoles (Espanha e Portugal). No caso das parcerias brasileiras, entre os anos de 1995 a 2005, dos 55 filmes produzidos em coprodução, 21 delas foram firmadas com Portugal. No entanto, para os realizadores hispano-americanos, essa relação de parceria deve ser analisada com ponderação, pois o discurso de ampliação das janelas de exibição para o produto latino-americano irá disfarçar a real razão política do acordo. Rafael Zalvidia, representante peruano do Ibermedia, comenta que esses acordos tiveram como intuito fomentar as relações entre a Espanha e suas ex-colônias, com o fim de intensificar a presença do filme espanhol nesses países. "Os espanhóis souberam encontrar um local para distribuir seus filmes fora de seu território, souberam capitalizar sua localização linguística e geográfica na América Latina" (Javier Protzel, diretor do Conacine, Perú)[6].

[6] Esses depoimentos foram retirados do documentário *Latin America in co-production* de Libia Villazana (UK/Peru, 2007). Mais informações em: http://www.libiavillazana.com/index-4.html, acesso em: 30/03/2014.

Para melhor compreensão dessa pesquisa e entendimento do processo de coprodução internacional, dividimos este trabalho em quatro capítulos distintos, divididos da seguinte forma:

1. Globalização dos mercados – abertura dos mercados e o fluxo de capital internacional;
2. Os paradoxos da internacionalização do capital – regionalismo e liberalismo da economia como faces da mesma moeda;
3. Coprodução internacional – histórico;
4. Coprodução internacional – o mercado contemporâneo brasileiro;

No primeiro capítulo, voltaremos nossas atenções para o principal conceito que abrange o processo de coprodução internacional, a globalização. Nosso desejo nesse capitulo é entender tanto as características político-econômicas como as características simbólicas que envolvem o termo. Analisamos os elementos que envolvem essa nova perspectiva mundial (diversidade, integração, multiplicidade, hibridização, homogeneização, fluxos) e suas consequências, tanto no cotidiano social como no político, além de sua relação com o capitalismo, o consumo e os atuais diálogos entre as economias internacionais, principalmente no que diz respeito à produção e circulação dos bens culturais.

Dedicamos o segundo capítulo para o estudo dos fatores históricos que envolveram o processo de internacionalização das economias mundiais. Evidenciamos os fatores que distinguem a contemporaneidade como um momento envolto em questões paradoxais. Isso porque, ao mesmo tempo em que vemos um intenso processo de abertura dos mercados nacionais ao capital internacional, nos deparamos com o avanço e crescimento de acordos internacionais para a consolidação de blocos econômicos, formando o que conhecemos como regionalismo. Daremos especial atenção ao acordo firmado entre os países da América Latina, o Mercado Comum do Sul (Mercosul) e para sua Reunião Especializada criada especialmente para cuidar dos assuntos que permeiam o audiovisual latino-americano (Recam).

Devido à necessidade de entender o ambiente cinematográfico nacional, direcionamos nosso terceiro capítulo para os fatos que compõem a historiografia do cinema brasileiro, principalmente as políticas voltadas para produção e circulação de filmes realizados em coprodução internacional. Iniciamos o capítulo analisando as legislações que ao longo dos anos definiram as características necessárias para um filme ser considerado

brasileiro. Posteriormente, voltamos nossas atenções para as primeiras políticas de promoção do cinema nacional em terreno estrangeiro, através das atividades do Instituto Nacional do Cinema (INC). O item seguinte diz respeito às ações executadas pela Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), voltadas para o incentivo à criação de filmes em coprodução internacional. No entanto, por razões metodológicas, focamos nossa análise somente em um evento específico organizado pelo diretor-geral da Embrafilme na época, Roberto Farias. Trata-se do I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, organizado em 1978, com o intuito de instituir um sistema de Mercado Comum de Filmes entre os países de língua portuguesa e espanhola. Enfatizamos o fato de que este foi um dos eventos estratégicos mais importantes para o estabelecimento de uma política voltada para a economia do cinema. O visionário diretor pensou e propôs as bases de um acordo internacional que seria retomado 30 anos depois, com a consolidação do MERCOSUL e da CAACI.

No capítulo quatro, analisaremos as novas configurações de espaço audiovisual brasileiro. No início do capítulo indagamos sobre a organização da arquitetura do campo cinematográfico contemporâneo no Brasil, com foco especial nas ações voltadas para o estímulo e ampliação de projetos realizados em coprodução internacional. Inicialmente apresentando o conceito "Bom manejo audiovisual", ou "Manejo audiovisual sustentável", desenvolvido durante esta pesquisa. Esse termo foi construído com o desejo de privilegiar um modo de produção, ou seja, aquele que pensa sua realização de maneira estratégica, em que a produção e a difusão da obra estão intrinsecamente ligadas desde o inicio do ato criativo. Voltaremos nossa atenção para como se configura uma coprodução internacional e quais os benefícios da sua realização. Verificamos que para a concepção de uma obra audiovisual, a partir da sociedade estabelecida entre produtoras brasileiras e estrangeiras, acontece por conta da integração e existência de três eixos: um estatuto legal, o apoio institucional e organização de um sistema de relações pessoais, definidos neste trabalho como *networking*. Com base na identificação desses elos organizamos o capítulo em três itens dedicados a explicitar a organização e importância de cada eixo para a coprodução internacional. O primeiro, dedica-se à análise dos Atos diplomáticos, bilaterais e multilaterais, formalizados entre o Brasil e demais países. Devido ao crescimento do número de filmes realizados a partir dessa modalidade de produção, verificamos que esses acordos foram firmados com o desejo de normatizar e harmonizar as legislações dos países envolvidos. No segundo item, delineamos quais foram as ações e programas, de fomento e incentivo, formulados pelos órgãos e instituições governamentais. Neste momento

dedicamos nossa atenção aos Protocolos de cooperação assinados entre a ANCINE e os órgãos similares dos demais países; descrevemos as ações da Assessoria Internacional da ANCINE e apresentamos as ações dos Programas IBERMEDIA, Recam e MERCOSUL Audiovisual. O último eixo apresenta os Festivais e Mostras Internacionais como o espaço estratégico e primordial para a construção de vínculos produtivos entre produtores de distintintos países e cinematografias. Apresentamos esses eventos como um celeiro de produção e visibilidade dos filmes, aliando a análise dos programas da ANCINE e do Itamaraty dedicados ao auxílio à participação e integração das empresas nacionais com as estrangeiras. Posteriormente finalizamos o capítulo quatro com a apresentação de um panorama das produções realizadas entre os anos de 1995 a 2012.

Os dados foram coletados a partir de pesquisa realizada nos bancos de dados do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA), na Cinemateca brasileira, no site do Programa IBERMEDIA e da CAACI e nos sites das instituições governamentais dedicadas à regulamentação do setor cinematográfico dos demais países, como o INCAA (AR) e o ICAU (UY) , no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Além disso, foram realizadas entrevistas com o Assessor Internacional da ANCINE, Eduardo Valente, com a produtora Sara Silveira, da empresa Dezenove Som e Imagens, com a diretora e produtora Lúcia Murat, da Taiga Filmes e com os realizadores Paula Primas e Rodrigo Dias Dias da produtora Filmes de Abril.

Ao nosso objetivo de investigar como foram formuladas as políticas públicas culturais dedicadas a incentivar e fomentar realização audiovisual, Manoel Rangel, presidente da Ancine, acrescenta, ao observar que as ações do governo brasileiro estão voltadas para criar oportunidade e suporte de produção para os realizadores, ou seja, essas políticas objetivam propiciar "os caminhos pelos quais o esforço dos produtores toma corpo. Criar um caminho para que o esforço empreendedor se realize em acordos e encontre parcerias sólidas, para buscar mais amplamente a circulação internacional dos nossos produtos."[7]

No mercado cinematográfico brasileiro, essas sociedades de produção transnacionais poderão se manifestar de três formas. A primeira, através das coproduções estabelecidas com base no artigo 3º da lei do audiovisual, pela associação com empresas

[7] Debate realizado dia 28 de setembro de 2008 no Seminário de coprodução internacional.
O encontro teve como objetivos avaliar casos de coprodução internacional em cinema e televisão para subsidiar novas ações públicas no setor e estimular a ação internacional de produtores brasileiros. O evento foi realizado em parceria entre o Ministério da Cultura, Ancine e Ministério das Relações Exteriores. Mais informações em: http://blogs.cultura.gov.br/co-producao/about/

estrangeiras com as quais o Brasil possua acordo de coprodução, em consonância com as mesmas ou com empresas de outros países, com os quais o país não mantenha acordo de coprodução, mas que tenham preenchido os requisitos legais e que sejam reconhecidas pelo órgão responsável local.

Nosso intento consiste em traçar um panorama de como as políticas públicas culturais de incentivo à produção e difusão do cinema brasileiro estão sendo articuladas e formuladas na modalidade de realização conhecida como coprodução internacional. Como afirma Olarte:

> los contenidos audiovisuales tienen un carácter público que contribuye a la difusión de la identidad colectiva y a la diversidad, lo que les da una dimensión social que está por encima de la de oros bienes y servicios. (*apud* Domínguez *et. a*l, 2006: 74)

O início dos anos dois mil foi marcado pela retomada das produções nacionais. Ainda que o número de espectadores não tenha atingido seu patamar ideal, viu-se, a cada ano, o crescimento gradativo (e diversificado) das produções brasileiras em telas nacionais. O cenário da economia cinematográfica mundial também mudou. Os palácios de cinema deram lugar aos multiplexes, as janelas de apreciação do filme se multiplicaram, logo, a receita se dividiu. A tecnologia mudou com a promessa de barateamento de custos de produção e exibição, mas o que ainda se vê é a necessidade de grandes investimentos monetários e a concentração da produção nas mãos das empresas transnacionais.

Além disso, o próprio ambiente político-econômico das nações mudou, o capital se internacionalizou. Com foco na expansão do mercado ou no desenvolvimento das nações, notamos que, contemporaneamente, os governos viram no mercado internacional a possibilidade de fortificar seu mercado interno.

Com a abertura das fronteiras nacionais, nasce a oportunidade de impulsionar a circulação dos produtos brasileiros, tanto em nosso próprio mercado, quanto a partir da expansão e multiplicação de territórios de exibição.

Não obstante, o cinema acompanhou as mudanças das economias nacionais. Após restabelecer sua difusão no mercado interno, as produtoras brasileiras passaram a vislumbrar no mercado externo a possibilidade de ampliar o espaço de circulação e de arrecadação de seus filmes. No entanto, para que os acordos entre produtoras brasileiras e estrangeiras possam acontecer em sua completude, ainda é necessário que haja o apoio dos órgãos públicos responsáveis pela regulamentação e fomento do setor.

Mesmo com o aparente crescimento de filmes realizados a partir de parcerias internacionais, percebemos que as políticas públicas (no que diz respeito às medidas de regulamentação) dedicadas à integração de cada país envolvido na chamada coprodução internacional, ainda estão em fase embrionária de desenvolvimento.

Até o momento, para governo e realizadores, essa foi uma das maneiras encontradas para dar suporte às políticas de incentivo à realização e difusão de filmes – através do argumento de que esse modo de produção aumentará o intercâmbio com as outras cinematografias mais ou menos próximas e renovará nossa compreensão sobre as particularidades de ambos os mercados.

Dessa forma, nos capítulos que seguirão, pretendemos analisar como a política externa brasileira está sendo articulada para dar suporte aos agentes envolvidos na produção e circulação de filmes no exterior e quais são os preceitos e discursos defendidos pelo governo nesse momento de internacionalização das economias.

1. GLOBALIZAÇÃO DOS MERCADOS – abertura dos mercados e fluxo de capital internacional

O mercado e a economia cinematográfica brasileira sofreram mudanças drásticas em sua organização nos últimos 20 anos. Passamos de um ambiente que beirava a nulidade da produção e de investimentos, para um momento de expansão das formas de financiamento, realização e circulação de filmes nacionais.

Esse ambiente de crescimento só foi possível a partir da reestruturação da estratégia da política nacional, do desenvolvimento das tecnologias digitais, da flexibilização das estruturas político-econômicas e do crescimento dos fluxos e da internacionalização dos capitais.

Para Cardoso *et. al*. a produção audiovisual se converteu em um importante polo industrial em nível mundial, visto produzir bens e serviços de alto valor agregado, e gerar trabalho de alta qualificação e desenvolvimento de negócios em mercados altamente competitivos e globalizados (1997: s/p).

Esse fato é consequência da "consolidação da cultura como um campo econômico" (Ramos; Bueno, 2001: 10). Essa situação se configurou "no final do século XX", em que a criação e difusão cultural se converteram em um "dos principais domínios da economia mundializada." (Ramos; Bueno, 2001: 10)

Para que essa situação se configurasse, foi fundamental para essas novas práticas de produção a formulação de novas diretrizes. Conforme afirmaram Ramos e Bueno, esse processo envolveu a criação de "políticas públicas culturais, alterações nas legislações, criação de novos mecanismos fiscais e, sobretudo, a aplicação de um volume de capitais considerável." (2001: 10)

Identificamos dentro dessa contextualização nosso objeto de estudo, os filmes realizados em coprodução internacional, como um dos resultados do avanço e desenvolvimento do mercado cinematográfico em bases transnacionais. Mesmo sem conquistar o mercado interno em sua completude, as cinematografias nacionais, extrapolaram suas fronteiras e encontraram na cooperação internacional um espaço para promover suas produções.

Desse modo, neste primeiro capítulo, identificamos a necessidade de revisitar os conceitos que envolvem o processo da globalização tanto em suas bases culturais como político-econômicas.

Gostaríamos de esclarecer que optamos por utilizar o termo "processo", porque dá conta da não limitação das características e efeitos desse acontecimento que é contínuo. Ele nos proporciona a dimensão de algo não consolidado, da não estagnação e da constante mutação.

1.1.Cinema e globalização – a contradição

Por estar inserida dentro do que conhecemos como indústrias culturais, a atividade cinematográfica possui em sua essência o conceito da contradição como elemento estruturante da criação dos produtos culturais. A própria constituição do termo evoca a oposição de forma complementar. O substantivo *produto* faz referência ao mercado, à troca de bens monetários, ou seja, o capital estará vinculado à obra, tanto pela necessidade de produção, como pelo resultado de sua comercialização. Já o adjetivo *cultural*, traz as especificidades simbólicas, de identidade e de representação desse tipo de obra, pois ela não atenderá as mesmas regras e aos princípios de comercialização dos bens duráveis (veículos, eletrodomésticos, eletrônicos, dentre outros).

Fato emblemático que bem caracteriza essa situação, descrito pelos mais diversos pesquisadores, ocorreu no ano de 1993, na reunião do GATT (Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio) em Bruxelas – momento em que "117 países aprovaram a maior liberação econômica da história" (Canclini, 2008:142). No entanto, a área de maior divergência entre as nações era a do audiovisual, em que os EUA exigiam a livre circulação de seus produtos. Ao final das negociações, este foi o único item que não fez parte dos acordos, pois:

> Nos debates motivados pelas negociações do GATT, as associações de trabalhadores do cinema europeu tentavam defender seu emprego, mas também argumentavam que os filmes não são unicamente um bem comercial. Constituem um investimento poderoso de registro e autoafirmação da língua e da cultura próprias, da difusão para além das fronteiras. (Canclini, 2008:142)

O posicionamento em defesa das distintas manifestações culturais foi defendido tanto pelos países menos desenvolvidos (Brasil, Argentina e Índia), quanto pela Europa (Domínguez; Sánchez, 2006: 74), mais especificamente pelos franceses, que defendiam o conceito de "exceção cultural". Que "seria uma forma de legitimar a intervenção regulatória e financeira dos poderes públicos com o fim de corrigir distorções

internacionais da economia de mercado no campo da cultura e da comunicação." (Frau-Meigs apud Bento, 2007: 2)

Essa suposta incoerência (a união de características mercadológicas e culturais) faz parte dos paradigmas surgidos a partir do estabelecimento do capitalismo não só como ordem econômica das nações, mas como característica norteadora das relações político-sociais dos países, que emergem com a modernidade. O cinema será a expressão representativa desse momento, como afirmam Lipovetsky e Serroy: "nascido na época moderna, com uma técnica moderna (registrar o movimento pela imagem e fazê-lo ver a um público), o cinema é uma arte congenitamente moderna." (2009: 33). Ou seja, ao mesmo tempo em que é inserido na história como a Sétima Arte, seu processo de criação e circulação está organicamente ligado às necessidades comerciais dos mercados nacionais e internacionais.

Cada filme realizado não se resume somente a recriar um mundo fantástico nas telas, ele também explicita as mudanças tecnológicas, as necessidades comerciais e as mudanças que as economias sofreram ao longo da história. Para Lipovetsky e Serroy, esse paradoxo está presente desde sua invenção:

> Os irmãos Lumière quando inventam, são industriais, não artistas, e o que eles primeiro filmam traduz isso: uma saída de fábrica. É a técnica que inventa a arte, não a arte que cria a técnica. É o que diz Panofsky, ao observar que o cinema é a única arte que se desenvolveu "em condições contrárias às artes precedentes (...) foi uma invenção técnica que provocou a descoberta e o funcionamento de uma nova arte" (2009: 34)

O que ocorre é que a produção de uma obra cinematográfica, assim como outras mídias massivas, principalmente aquelas que trabalham com a expressão audiovisual, não estão presas somente às questões de representação cultural, ou de produção artística. A esse tipo de realização, por se tratar de um produto cultural, vinculam-se características da administração empresarial, da negociação de um produto em que sua comercialização gere visibilidade e lucros para seu agente produtor.

Para Gilberto Gil[8], contemporaneamente, as discussões que envolvem a cultura deixaram de ser pautadas estritamente para as questões no campo da manifestação, distinção ou representação de uma nação. Ela passou a ser vista como um dos principais fatores de crescimento e desenvolvimento econômico dos países. Para ele, esse cenário se consolidou através do desenvolvimento da "convergência tecnológica", impulsionada com

[8] Ministro da Cultura entre 2003 e 2008 durante a gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

o surgimento da tecnologia digital, que aguçou as "possibilidades de acesso, trabalho e intercâmbio que a cultura carrega consigo" e, principalmente, potencializou "novas formas de circulação monetária e novos modelos econômicos" (Gil, 2007:52).

No entanto, apesar de estar cada vez mais evidente a "dimensão econômica" da cultura[9] (Gil, 2007:52) e sua inserção nas pautas dos governos, verificamos que o montante direcionado ao setor ainda figura entre os menores percentuais dos investimentos da União.

> Hoje, a agenda da cultura encontra uma interface com o debate econômico internacional. Essa interface se intensifica quando o debate econômico migra para a discussão sobre as formas de contrato, propriedade intelectual e direito autoral, identificando a reposição de velhas assimetrias e de um comércio injusto com os países em desenvolvimento. (Gil, 2007:50)

Essas são características pertinentes ao "avanço do capitalismo" e sua inevitável intervenção no modo de produção cultural (Coutinho, 2004: 316). Para Denis de Moraes, esse fator se concretizou no "alicerce do capitalismo atual", ou seja, o processo de "conversão da cultura em economia e da economia em cultura" (2009:69).

No entanto, para Brittos, a questão não se encontra na transformação dos papéis destes elementos organicamente distintos. Para o autor, a problemática reside na consolidação de um "padrão de produção", visto que a padronização evoca:

> uma forma hegemônica de desenvolver produtos culturais, que envolve elevados investimentos econômicos, mas também experiência no fazer, controle do conjunto de processos de produção e distribuição, reunião de equipamentos adequados e presença de profissionais adequados. (2005: 12)

Fatores que minimizam a potência do produto cultural como elemento fundamental para a diversificação e integração dos povos e a democratização das expressões culturais.

Historicamente, podemos situar esse fato no contexto da "segunda metade do século XX", em que a produção cultural passa a estar subordinada às questões mercadológicas (Canclini, 2008:41). Fredric Jameson nos esclarece com a afirmação de que se trata de um momento de intensa

> (...) 'desdiferenciação', na qual as antigas fronteiras entre a produção econômica e a vida cultural estão desaparecendo. Cultura é negócio, e produtos são feitos para o mercado (...) Cultura de massa não é mais um conjunto de comédias de rádio, musicais e romances de Hollywood. É uma produção muito mais sofisticada de ideias, mensagens e lembranças de antigos trabalhos e textos. Mas

[9] No Ano de 2003, as atividades culturais foram responsáveis pela movimentação de 7% do PIB brasileiro, dados do BIRD (Banco Mundial) – Atualizar esses valores.

> a padronização está ainda presente em formas subliminares. Na lógica da 'coisificação', a intenção final é transformar objetos de todos os tipos em mercadorias. Se esses objetos são estrelas de cinema, sentimento ou experiência política não importa. (Jameson apud Moraes, 2009:69)

Podemos afirmar que o avanço da lógica mercantil e, contemporaneamente, a lógica neoliberal, resultou ao longo dos anos numa reorganização nas formas de produção, viabilização e consumo das obras audiovisuais, através de "um ordenamento global que desterritorializa seus conteúdos e suas formas de consumo" (Canclini, 2008:41). Michael Löwy afirma que as consequências do capitalismo neoliberal para a produção cultural não se concretizaram somente no ato de transformar a cultura em mercadoria, mas a produção e recepção da obra se estandardizaram, ou seja, passaram por um processo de padronização que ofuscou as heterogeneidades culturais. Para o autor, a lógica do neoliberalismo esvaziou "os produtos culturais", pois o processo de "mercantilização é perfeitamente indiferente ao valor cultural intrínseco (...) é a rentabilidade de suas mercadorias, a conquista de maiores partes de mercado, a acumulação do capital" (2004: 374).

Temos que ter em mente que grande parte dessas trocas culturais irradia de um centro para os países periféricos. As palavras, sons e imagens são mediadas, pelo que Gil define como "centro de um sistema"[10] e difundidas através dos meios de comunicação de massa,

> que constituem hoje um espaço fundamental na esfera pública de expressão, debate e formação de pensamento, estão cada vez mais absorvidas por grandes conglomerados transnacionais que oligopolizam a produção e distribuição dos bens culturais massivos. Existe um incrível potencial de interação entre as mais diversas culturas do mundo, mas esse potencial é arrefecido pelas lógicas de distribuição das mercadorias culturais. (Gil, 2007: 54)

Mas este ambiente é cheio de contradições, pois ao mesmo tempo em que o avanço do capitalismo proporcionou um ambiente em que notamos a cooptação das produções culturais a serviço das necessidades mercadológicas, a globalização foi responsável pela transferência da cultura para "um lugar singular e estratégico do debate global." (Gil, 2007:49). Dessa maneira, notamos que o avanço tecnológico informacional proporcionou novas formas de produção e consumo dos bens culturais e comunicacionais.

Denis de Moraes, ao analisar as políticas de comunicação nos governos progressistas da América Latina, explicita que, apesar de ser intensa a ação dos oligopólios internacionais nesses países, pode se afirmar ser

[10] Concentrado no eixo Estados Unidos-Europa-Japão.

> impossível conceber o campo midiático como um todo harmonioso e homogêneo, pois está atravessado por sentidos e contrassentidos, imposições e refugos, aberturas e obstruções. Daí a existência de entrechoques de concepções que enfrentam e se justapõem em diferentes circunstâncias históricas. (...) Simultaneamente, existem pontos de resistências aos discursos hegemônicos que abrem horizontes de enfrentamentos de pontos de vista. A começar pelos meios alternativos de comunicação, que se contrapõem aos modelos, crivos e controles midiáticos e se dispõem ao trabalho de crítica e disseminação de ideias que visam levar a consciência social e a participação política. (2009:47 - 48)

Dessa forma, para podermos compreender o crescimento da economia cinematográfica e como ela está se reestruturando na contemporaneidade, notamos a necessidade de voltarmos nosso olhar para o ambiente político e econômico que propiciou o estabelecimento desse mercado.

As mudanças no cenário mundial estão acontecendo cada vez mais rapidamente, talvez porque um dos efeitos impulsionadores do desenvolvimento da globalização tenham sido as mudanças da "geopolítica do mundo". Como Gil afirma,

> sobre a cartografia dos mapas nacionais, hoje vemos com mais lucidez emergir uma paisagem global composta de vasta diversidade cultural, de milhares, talvez milhões de sistemas culturais diversos, nem todos coincidentes com as paisagens nacionais (Gil, 2007: 49).

É dentro desse contexto que identificamos as coproduções internacionais cinematográficas e direcionamos nossa pesquisa, ou seja, para este produto cultural que evidencia as características de integração e distinção das manifestações culturais. Obras fílmicas resultantes da consolidação das relações capitalistas e do processo de globalização, que representam e materializam essa nova geopolítica simbólica das representações nacionais.

1.2.As perspectivas no campo cinematográfico - cinema e globalização: faces da mesma moeda

O cinema, desde sua origem, é uma forma de expressão que materializa a interconexão de distintas culturas. Ele coloca em evidência os fluxos de ideias e o movimento de pessoas sobre os distintos territórios, apresentando nas telas suas características de integração e de distinção. Dadas essas características, nos aproximamos

da afirmação de Jorge Sánchez[11], quando defende que "si un fenómeno ha preparado el terreno de la globalización, ése ha sido el cine." (2006: 72)

Segundo Martin Roberts, as constantes transformações (tecnológicas e econômicas) constituem o cerne da invenção do cinema e sua trajetória histórica "se confunde, desde o início com os processos globais". Esse processo resultou no que Lipovetsky e Serroy conceituaram como "tela global", ou seja, "o estado do cinema-mundo no momento da globalização econômica e da internacionalização dos investimentos financeiros"(2009: 24).

Notaremos que, na cinematografia, esta interação com diferentes localidades, informações e culturas está em evidência tanto na técnica (produção, financiamento da produção, distribuição), quanto na composição artística (linguagem, narrativa, temática, construção de personagens).

Vemos a emergência de um tipo de produção caracterizada como "cinema mundial" ou "cinema global", e Martin Roberts complementa:

> Ainda que as indústrias cinematográficas, em muitas partes do mundo, permaneçam com intenso caráter nacional, a atividade comercial de produção e de consumo cinematográfico é, também, de natureza transnacional, como bem sabe todo o africano que cresceu vendo filmes de faroeste, musicais indianos, filmes de artes marciais (2010: 19).

Quando se tenta entender como se dá a relação de parceria e produção entre empresas de diferentes nacionalidades para realização de um filme observa-se, num primeiro momento, que esse modo de criação audiovisual está inserido dentro do que Featherstone denomina como *fluxos culturais*:

> (...) os fluxos de informação, conhecimento, dinheiro, mercadorias, pessoas e imagens têm se intensificado, a ponto de ter-se desgastado o senso de distância espacial, que separava e isolava as pessoas da necessidade de levar em conta todas as demais pessoas que constituem aquilo que passou a ser conhecido como humanidade. Com efeito, todos nós estamos no quintal uns dos outros. Assim, uma consequência paradoxal do processo de globalização, a percepção da finitude e da ausência de limites do planeta e da humanidade, não é produzir homogeneidade, e sim familiarizar-nos com a maior diversidade, com grande amplitude das culturas locais (Featherstone, 1997: 123).

Canclini (2004) observa que, nos últimos anos, o modo como a globalização é interpretada sofreu algumas modificações. Segundo ele, passamos de uma etapa em que se fazia dela um sinônimo de homogeneização, para outra que acentua as relações pela diversidade, criando novas diferenças ou novas desigualdades. Hoje, a globalização é um

[11] Diretor do Festival de Cine de Guadalajara. Mais informações em: www.cinelatinoamericano.cult.cu/cineasta.aspx?cod=202

conjunto de processos de convergência e competição econômica, financeira, comunicacional e migratória, em que, para o teórico, a interdependência dos países é acentuada, gerando novos fluxos e estruturas supranacionais.

> A globalização pode ser vista como um conjunto de estratégias para realizar a hegemonia de conglomerados industriais, corporações financeiras, *majors* do cinema e da televisão, da música e da informática, para apropriar-se dos recursos naturais e culturais, do trabalho e do ócio e do dinheiro dos países pobres subordinando-os à exploração concentrada com que esses atores reordenam o mundo na segunda metade do século XX (Canclini, 2003: 29).

Dessa maneira, podemos notar que, a partir da globalização, o crescimento das produções culturais (neste caso, representado pelas obras cinematográficas) resultou também na "multiplicação dos campos de produção em diferentes regiões do planeta, que redundou na desterritorialização da indústria cultural" (Ramos; Bueno, 2001: 11).

Uma pesquisa desenvolvida pela Cepal[12] (apud Cardoso, et. al., 1997) destaca que a importância estratégica das indústrias culturais resulta em três contextos: (1) a contribuição para o dinamismo geral da economia moderna; (2) o acesso eficiente ao conhecimento e à informação; e (3) o estímulo e o desestímulo das culturas nacionais.

Para Bolaño; Dominguez e Santos, "as indústrias culturais desempenham um papel determinante na configuração dos 'imaginários mundializados', o que torna a análise da cultura inseparável daquela das políticas de comunicação" (2006: 22).

> Em decorrência da influência desses dois fatores – o desenvolvimento do sistema de comunicação mundo e a desterritorialização da indústria cultural – tem-se uma expansão sem precedentes do universo da cultura, que termina transformando o setor numa das principais economias da sociedade globalizada. Essa mudança quantitativa implicou outras transformações de caráter qualitativo, trazendo redefinições ao papel da cultura num contexto social que se globaliza marcado por um crescimento acelerado da população do mundo (Ramos; Bueno, 2001: 11).

Já para Brittos, as obras produzidas na lógica da indústria cultural, independente de serem produtos nacionais ou estrangeiros, "trazem a cultura global como principal marca, expandindo a forma mercadoria e a incorporação ao consumo"(2005: 2).

Segundo Ramos e Bueno, a circulação internacional dessas obras era um benefício utilizado somente pelas produções estadunidenses, no entanto com a expansão do capital e com o desenvolvimento das tecnologias info-comunicacionais, houve a formação de "fluxos que constituem o espaço cultural globalizado em que vivemos". E complementam

[12] Comissão Econômica para América Latina e Caribe.

mencionando que esse "sistema de fluxos impõe uma dinâmica nova à realidade contemporânea e, através dele, os componentes se misturam aleatoriamente numa sequência sem princípio e nem fim, que está em constante transformação" (2001: 11).

No entanto, temos que ter em mente que esse "livre fluxo" de informações e ideias não necessariamente se converteu em "liberdade de informação" ou "diversidade cultural", pois, segundo Brittos, a circulação do conteúdo é restrita às "lógicas privadas, agendas restritas", o "acesso ao consumo é pago" havendo uma "limitação no processo de recepção" e a circulação da informação "depende do poder econômico superior dos que podem participar com maior capacidade qualitativa e quantitativa" (2005: 3).

Por esse motivo e devido ao que Brittos define como "disparidade do fluxo info-comunicacional" (2005: 4), é indispensável a ação do Estado no que diz respeito à regulamentação do setor e à formulação de políticas públicas voltadas para a produção e a democratização da cultura e da informação.

> Esta democratização deve ser processada como controle social, viabilizando através de políticas públicas que desconcentrem a propriedade midiática e abram meios às demandas da sociedade civil. Isto passa por marcos regulatórios, que, reconhecendo o fosso econômico no seio das populações e a diversidade cultural que as demarca, permitam acompanhamento, avaliação crítica e fiscalização dos conteúdos das firmas comunicacionais (Brittos, 2005: 5).

Dessa maneira, no próximo item, voltaremos nossa pesquisa para as características que proporcionaram o estabelecimento e a ampliação do que se costuma definir como globalização. Num primeiro momento, tentaremos situar o conceito dentro das bases econômicas, já que os primeiros estudos do fenômeno foram voltados para as políticas empresariais que direcionavam a expansão dos negócios através da internacionalização do capital. Posteriormente, delinearemos as mudanças históricas ocorridas no final do século XX, marcadas pelo estabelecimento das políticas nacionais definidas pela lógica neoliberal e pelo crescimento das alianças entre blocos de países, consolidadas nos tratados bilaterais e multilaterais. E, para finalizar, traçaremos brevemente o que muda simbolicamente e culturalmente para a produção de cinema a partir da emergência da globalização.

Com todas essas mudanças promovidas não somente a partir da globalização, mas das tecnologias informacionais e dos fluxos de capitais, nosso desejo, nestas páginas, é tentar compreender como as políticas cinematográficas estão se estruturando no mercado brasileiro de produção audiovisual.

Notamos que, mesmo com o aparente declínio econômico, a atividade

cinematográfica, mundialmente, ainda é tida como um campo de intensa disputa política e simbólica, tornando-se uma ferramenta estratégica para o fortalecimento das culturas nacionais. Em decorrência de diversas crises (políticas e econômicas), os Estados passaram a compreender a relevância das imagens no processo de reestruturação das políticas nacionais e do resgate das identidades culturais dos países. Para Cardoso *et. al*., existe a convicção de que um país sem imagens próprias não existe no espaço cultural contemporâneo, e por esse motivo houve a necessidade de estabelecer pautas mínimas para a produção, difusão e recepção dos bens audiovisuais no espaço cultural mundial (1997: s/p).

Como nosso objetivo nesta pesquisa é investigar as produções cinematográficas realizadas em parceria com produtoras internacionais (coproduções internacionais), nossas atenções serão voltadas para a compreensão de como são articulados os paradoxos da produção de uma obra nacional realizada/fomentada a partir de capitais estrangeiros. Ou seja, ao mesmo tempo em que o cinema é estratégico para o fortalecimento da cultura nacional, é produzido a partir da integração de capitais de diferentes nacionalidades.

Faz-se necessário, desse modo, entender o processo da globalização tanto em suas bases político-econômicas quanto em suas implicações simbólicas – compreender como os fluxos de capitais interferem no fluxo de identidade e na busca da organicidade das representações nas produções. As questões que tocam as cinematografias não podem mais ser analisadas desconectadas da realidade dos mercados transnacionais, já que são "parte integrante do debate sobre as tensões entre liberdade de mercado, qualidade cultural e modos de vida específicos" (Canclini, 2008:144).

No entanto, frisamos que a pretensão com esta pesquisa é propor análises profundas das coproduções em bases produtiva/administrativa, caracterizadas pela articulação política e econômica (nas bases de produção e de regulamentação do mercado de produção audiovisual brasileiro) para o estabelecimento de um mercado cinematográfico fortificado.

1.3.Afinal, o que seria a globalização?

Podemos definir, em linhas gerais, o processo de globalização como um fenômeno (político, econômico e social) de aproximação e quebra das fronteiras nacionais. Diversos pesquisadores como (Santos 2006), Bauman (1999), Hall (2002), Yúdice (2006), Ortiz (1997) e Canclini (2003; 2004; 2007), de diferentes, áreas já se debruçaram sobre sua

significação e, a partir deles, percebemos dificuldades em propor para o termo um conceito fechado e único. Essa dificuldade se dá em virtude de o signo globalização carregar em sua significação conceitos (por vezes contraditórios) como: hibridização, homogeneização, universalização, localidade, fluidez, volatilidade, oscilação, centralidade e descentralidade. Podemos compará-lo à consistência de uma gelatina ou massa flexível que será modelada de acordo com as disputas simbólicas de cada momento histórico.

Essa flexibilidade e maleabilidade do conceito ficam evidentes na formação do termo globalização, pois a derivação sufixal (*-ização*) adicionada ao radical com função de adjetivo (*global*) irá descrever "um processo e não um estado de coisas" (OECD, 2001:161). Dessa forma, podemos afirmar que a própria definição da palavra carrega em sua formação o signo da transmutação constante.

Se voltarmos nossa atenção para os fenômenos econômicos que impulsionaram esse processo, segundo Souza (2006), nos depararemos com três eventos principais: (1) desenvolvimento dos mercados de capitais a partir da década de 80, "estimulados pela desregulamentação dos mercados financeiros e pelo aparecimento das novas tecnologias"; (2) expansão da ação das multinacionais; e (3) a consciência da população quanto às questões ambientais. Ainda para Souza, "Estes três fenômenos estão na origem do sentimento de que os poderes públicos não podem controlar o funcionamento da economia e dos mercados, num mundo onde reina a incerteza, a instabilidade real ou latente" (2006: 9). Por esse motivo, o processo da globalização, devido a sua "grande interdependência nas relações internacionais" (Souza, 2006: 13), foi veiculado por muito tempo como sinônimo da difusão dos ideais do neoliberalismo econômico.

Sob o viés da governança política, notamos que a globalização permitiu um "crescimento (e reforma) de estruturas de organizações institucionalizadas". Houve a criação de "redes de mobilização política", com o intuito de "vigiar e regular atividades" consideradas de interesse "supranacional". Esses interesses vinculam-se a questões que transcendem as problemáticas tidas como estritamente nacionais como: "internacionalização da segurança", vinculada à defesa dos direitos humanos; regulação dos mercados financeiros (de acordo com as regras estabelecidas pelo FMI, Banco Mundial) e pela defesa dos direitos das minorias. Tais instituições internacionais (como a ONU) sugerem o estabelecimento de uma "governança mundial" (Souza, 2006:18).

Enquanto vemos o crescimento destas instituições internacionais, no plano dos governos nacionais, notamos que a única atribuição permitida aos Estados são as ações voltadas para a manutenção de um "'orçamento equilibrado', policiando e controlando as

pressões locais por intervenções estatais mais vigorosas na direção dos negócios e em defesa da população, face às consequências mais sinistras da anarquia de mercado" (Bauman, 1998:74). Ou, como o pesquisador Souza afirma:

> A existência de Estados imaturos, incompletos ou marginalizados, a resistência dos poderes do passado, ainda que não ultrapassados, assim como os crescentes problemas sociais e econômicos, decorrentes de uma conjuntura global desfavorável, não têm contribuído para aprofundar esta via. A globalização abre novas perspectivas e oportunidades, mas acarreta também problemas e dificuldades em particular, desigualdade econômica, que têm reforçado os movimentos de contestação a um processo que dizem ser injusto e estar a serviço dos países capitalistas industrializados. Parte do processo mais amplo da globalização, a transição para o modelo democrático e, acima de tudo, a sua implementação efetiva, têm questionado a própria dimensão democrática da mundialização (2006:19) .

Segundo Vilas, a autonomia dos Estados e o dinamismo proposto pela globalização financeira sempre serão alvos de tensão e disputas de poder. Primeiro, porque o Estado moderno (numa ótica weberiana) é a unidade suprema de decisão da população que ocupa um território, ou seja, há clara delimitação territorial do poder estatal. Já o capitalismo é caracterizado pelo dinamismo, movimento que transpõe as fronteiras impostas pela territorialidade (2000:29).

Outro fenômeno que corroborou para o estabelecimento de Estados "marginalizados e incompletos" foi a expansão e o fortalecimento dos conglomerados transnacionais. Isso por conta da face neoliberal da expansão da globalização, vinculada ao consumo capitalista. Ou seja, contemporaneamente, o cotidiano irá se estruturar "menos pela lógica dos Estados do que pela dos mercados", em que a produção de identidades será marcada pela relação das sociedades com a "produção industrial de cultura, comunicação tecnológica e do consumo diferido e segmentado dos bens" (Canclini, 2008:46).

No entanto, temos que ter em conta que é a intervenção política do Estado que dá o suporte para o desenvolvimento econômico dos países. "O 'Estado mínimo' não existe em abstrato, mas em função de objetivos, metas e estratégias de acumulação e desenvolvimento. Esses objetivos, metas e estratégias definem as capacidades de gestão estatal e delimitam os alcances efetivos de sua maior ou menor autonomia em relação a outros atores" (Vilas, 2000:44).

Nesse sentido, para o pesquisador Denis de Moraes, a informação será o elemento básico para a manutenção do modo de produção capitalista:

> Em tal contexto, a informação credencia-se como recurso básico de geração, produção e cobiça do insumo para a obtenção de mais-valia decisória que impulsiona a acumulação. Não é casual a lucratividade obtida por agências de notícias transnacionais. Elas coletam, selecionam e fornecem, a peso de ouro, uma quantidade ininterrupta de informações especializadas que ajudam a instruir as intervenções imediatas de *traders*, corretores e analistas (Moraes, 2009:61).

A globalização financeira proporcionou um ambiente de desestabilização do poder decisório das mãos dos Estados, em que "os governos estabelecem controles sobre os fluxos de capital segundo critérios de conveniência política e econômica" (Dalcero, 1997: 133). A diminuição da capacidade de regulamentar e regular seus mercados é resultado da consolidação do neoliberalismo, que proporcionou a internacionalização do capital (principalmente dos investimentos bancários). Dessa forma, o poder decisório transfere-se para quem possuir maior capital monetário, já que, segundo Dalcero, "a dependência monetária é o uso do poder monetário na exploração de relações assimétricas entre Estados" (1997:134).

1.4. Centralidade ou multiplicidade – o papel do Estado na globalização

Ao fazer referência à Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (ODCE), Souza afirma que a globalização se manifestou de diferentes maneiras através da história. Seus efeitos irradiaram através do globo e se formou um ambiente em que foram instauradas "verdadeiras redes planetárias" impulsionadas pelo "progresso da tecnologia e dos serviços". Dessa forma, "os Estados tornaram-se cada vez mais interdependentes, prisioneiros do 'sistema mundo'" (Souza, 2006: 9).

Já para Santos, a globalização é consequência do progresso científico e informacional que "permitiram que o acontecer do mundo fosse conhecido por toda parte" (Santos, 2004: 28).

No entanto, temos que atentar para o fato de que essa integração mundial está muito mais ligada ao plano da promessa ou das expectativas de cada Estado. Ela não consegue acontecer em sua completude, pois nem todos os países partilham dos mesmos desejos políticos, ou conseguem fazer parte do jogo econômico.

> Mas nesta nova época dita de globalização não há propriamente um mercado global, embora vejamos assim nomeado nos jornais. A inteligência dita global fica com as instituições internacionais – Nações Unidas, Banco Mundial, FMI, igrejas globais –, mas que tampouco são completamente globais. (...) Eles

> escolhem as frações do mundo em que desejam atuar e as fragmentam ainda mais (Santos, 2004: 29).

Para Lemos, os governos, ao aderirem às regras determinadas pelas organizações internacionais, têm como objetivo alcançar estratégias internacionais de "boa governança". Dessa forma, eles tentam alcançar uma proximidade para ter voz decisória junto aos mesmos órgãos e fundos internacionais. No entanto, vemos que a grande maioria dos países está envolvida "numa relação de poder assimétrica, e o que se entende por parceria e boa governança é na verdade a indução/imposição de um certo tipo de política dentro dos marcos da reforma neoliberal" (2008:86).

Para alguns pesquisadores, com esse deslocamento do centro de decisão, dentro do sistema globalizado, também se inicia o processo de esvaziamento do poder decisório das mãos do Estado, como afirma Vincent Cable, "Num mundo em que o capital não tem domicílio fixo e os fluxos financeiros estão bem além do controle dos governos nacionais, muitas alavancas da política econômica não mais funcionam" (*apud* Bauman, 1998:64). A fluidez do capital proporciona um espaço para que a administração empresarial escolha ou substitua os territórios de investimento "sem perda de eficiência, rentabilidade e competitividade do local" (Vilas, 2000:36).

A escolha do Estado mínimo através da adesão ao neoliberalismo afeta todas as esferas políticas, inclusive a cultural. Por exemplo, dentro da historiografia do cinema brasileiro, vemos essa escolha refletida do fechamento (das atividades) da Embrafilme. A extinção desta e de outras autarquias estava alinhada com o novo plano estratégico político nacional da não intervenção do Estado na economia, salvo em áreas estratégicas e de segurança nacional.[13] Com a abertura do país ao capital internacional, emergem duas situações no mercado audiovisual: a retração do número de empresas produtoras (as que não encerraram suas atividades voltaram suas produções para o mercado publicitário) e o crescimento desenfreado de organizações estrangeiras dedicadas à distribuição e exibição de filmes.

Ao discorrer sobre o poder decisório dos Estados, Brittos nos elucida que a "globalização contemporânea" afetou "o poder de decisão terminativo dos Estados-nação, pois ações externas implicam internamente com mais intensidade e os passos estatais apresentam maior repercussão internacional, recomendando observação e, não raro, discussão além-fronteiras" (2005: 8).

[13] Para mais informações vide CHALUPE DA SILVA, 2010, p. 32 - 46 e SERAFIM, 2007.

Contudo, outro grupo de teóricos reforça que é importante notarmos que, mesmo havendo a identificação de uma economia mundial "integrada", que impulsiona o crescimento da transação de capital fora das bases territoriais das nações, a globalização financeira não deve tirar dos Estados a autonomia para regulamentar suas economias, já que se trata de um "campo privilegiado para o exercício das relações de poder" (Dalcero, 1997, 131), visto ser "inegável que o tipo de relação entre Estado e mercados, nos cenários contemporâneos, torna oportuno novas situações e obriga a uma redefinição das capacidades estatais e dos alcances de sua gestão" (Vilas, 2000:39).

No entanto, na prática, tem-se outro cenário. Ao analisarmos os efeitos da globalização nas lideranças políticas dos países da América Latina, notamos que as regras dos fluxos econômicos ainda são determinadas pelos países que detêm maior poderio econômico, como esclarece Canclini:

> É inegável que, nas últimas décadas, a intensificação das relações econômicas e culturais com os Estados Unidos impulsiona um modelo de sociedade no qual muitas funções do Estado desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania (2008: 13).

Vilas reforça o posicionamento do autor citado acima, a afirmar que "os Estados de maior poder gravitam pesadamente através de suas agências governamentais no desenho de políticas de outros Estados" (2000: 40). No entanto, é importante elucidar que "as condições de adaptação dos processos exógenos e a margem de manobra frente às relações do poder internacional são frágeis nos Estados com economias fortemente endividadas, ou com sociedades muito fragmentadas ou polarizadas" (2000:40).

Na tentativa de elucidar melhor essas mudanças, Moraes nos apresenta as transformações que ocorreram com o Estado Moderno e posteriormente o que acontece contemporaneamente. Segundo o autor, o primeiro surge com o domínio de três monopólios: o jurídico, "somente o Estado cria lei aplicável a todos os cidadãos de seu território"; o excedente econômico da gestão privada "só o Estado pode taxar"; e, a coerção, "uso legítimo da força física" (Moraes, 2004: 322). Com o processo de globalização, esses três poderes passam a ser limitados, cerceados ou "monitorados estritamente por 'autoridades supranacionais' – credores sem rosto e entidades multilaterais reguladoras ou chanceladoras como o BM, o FMI e a OMC". Nesse mesmo

ambiente, também despontam áreas ou zonas "onde o Estado não tem ou tem pouca autoridade, presença ou efetividade", as chamadas "*no-go zones*" (Moraes, 2004: 322).[14]

1.5. Globalização: somente uma questão de econômica?

Os elementos que evocam ou caracterizam a interrelação e circularidade, estão vinculados com fenômenos e conceitos iminentes da contemporaneidade, como pós-modernidade, globalização e mundialização. Discutir esses temas é central nas pesquisas atuais, pois são conceitos que invadiram todas as esferas: dos estudos, às mentes; das administrações empresariais às mídias comunicacionais.

O pesquisador Renato Ortiz[15] propõe uma reflexão (e confrontação) acerca dos termos *globalização* e *pós-modernidade*. Para ele, os dois conceitos, apesar de estarem intimamente vinculados historicamente, "evoluíram em registros diferentes". Para Ortiz, as discussões sobre o que seria a pós-modernidade tiveram início nas Artes e possuíam uma "dimensão filosófica abrindo-se para o horizonte da crítica da Razão, os impasses da liberdade, os limites do universalismo num mundo no qual o particular se redefine". Privilegiavam a diferença e a diversidade – valores contrários a uma "proposta de 'massa' racional" e a "monotonia" da "linguagem homogênea" (Ortiz, 2011: s/n). Nas palavras de Ortiz: "se para uma corrente de pensamento preza-se o singular, para outra é a extensão do globo terrestre que merece atenção" (2011: s/p).

Já os estudos voltados para a *globalização* têm origem na economia e na administração; tentam compreender "os mecanismos de um mercado de bens de consumo que tinham adquirido uma feição mundial"; geralmente o conceito "se volta para a dimensão do elemento comum", da homogeneização, do padrão dos gostos (Ortiz, 2011: s/n).

Mas esses conceitos não são opostos, já que ambos propõem transformações e rupturas, principalmente, no campo das relações sociais: "ambas as tendências pensam na mudança" (Ortiz, 2011: s/p). Enquanto os teóricos da primeira defendiam a ruptura completa com o momento que a antecedia, "o termo 'pós' não deixa margem a dúvidas, ele se refere a um 'antes' e um 'depois'" (Ortiz, 2011: s/p). A ruptura identificada pelos

[14] No entanto, é importante destacarmos que o campo cultural é o espaço de distinção para o Estado conseguir manter seu papel de gestor de políticas nacionais.
[15] Conferência realizada durante sua apresentação no Congresso IASA, realizado na UFF em julho de 2011.

pesquisadores que investigavam a globalização mantinha uma relação maior sobre as mudanças econômicas que os países e os mercados estavam passando, "a passagem de um fordismo para o capitalismo flexível" que acabaram por influenciar "mudança nas atitudes de consumo em escala mundial" (Ortiz, 2011: s/p). E, contemporaneamente, o avanço das tecnologias (digitais e informacionais) ajudou a ampliar e aprofundar a cobertura geográfica do capital.

Por muito tempo o entendimento do que significava o fenômeno da globalização foi mediado pelo olhar da economia, que a compreende "como o processo de conversão de economias nacionais, distintas, numa economia mundial integrada" (OCDE).[16]

Essa definição fica mais explícita na visão de Dalcero, quando distingue o atual momento político-econômico como o da "globalização financeira", um momento que tem como característica principal a volatilidade e o "fluxo de capitais privados" (1997: 132).

> Naquele outro período [início do século XX], a maior parte dos capitais migravam apenas no sentido bilateral e na forma de empréstimos, garantidos por títulos públicos emitidos pelos países industrializados. A partir da década de 60, esse cenário sofreu uma mudança qualitativa. Como salienta Eric Hobsbawm, o surgimento do eurodólar representa a primeira vez na história em que um grande volume de uma determinada moeda passava a ser transacionada fora da base territorial e do controle da sua respectiva autoridade monetária. (Dalcero, 1997,132) [grifo nosso]

O capital passa a ser negociado fora dos territórios e perde o vínculo com a nacionalidade, já que esses acordos serão modulados fora de um "domicílio fixo" (Cable *apud* Bauman, 1998:64). As negociações perdem a materialidade, passam a ser forças ocultas (e voláteis). Ou, como Wright afirma: "as forças modeladoras do caráter transnacional são em boa parte anônimas e, portanto, difíceis de identificar. Não formam um sistema ou ordem unificados. São um aglomerado de sistemas manipulados por atores em grande parte 'invisíveis'." (*apud* Bauman, 1998:65)

No campo da cultura, vemos que o espaço de disputa não se limitará às "questões geográficas". Essa desterritorialidade pode paradoxalmente tanto representar a diversidade e o ponto de interconexão de distintas culturas, como os "dramas e desequilíbrios" da difusão "info-comunicacional". Isso porque, segundo Brittos, "trata-se de uma cultura global comprometida com o capitalismo, em seu macroprocesso de reprodução, nem que para isso tenha que se apropriar de referentes de outras culturas" (2005: 12).

[16] Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico In: http://www.oecd.org/pages/0,3417,es_36288966_36288120_1_1_1_1_1,00.html, acesso: 10/03/2012

É importante destacarmos que a intensificação das operações sobre o nosso objeto, coprodução internacional, só foi possível em função das mudanças conduzidas pela intensificação do fluxo de capitais. Com a organização do mercado cinematográfico mundial a partir de um centro hegemônico (representado simbolicamente por Hollywood), a alternativa encontrada pelas demais cinematografias foi a diversificação dos meios de produção através do investimento internacional.

Para Ramos e Bueno, esse momento de extrapolação das fronteiras nacionais, está intrínseco ao papel das manifestações culturais, que se interconectam e expandem as relações mundiais, e complementa:

> Com a globalização, as imagens e os conteúdos culturais passam a circular e interagir em escala planetária, transformando o espaço da cultura de massa (compreendida como ampliação do público) e da indústria cultural num domínio da diversidade de formatos e padrões para serem veiculadas. No entanto, estes padrões vêm se revelado cada vez mais flexíveis, com um grande potencial para incorporar inovações (Ramos; Bueno, 2001: 12).

Por esse motivo, para Ortiz (2011: s/p), definir o termo globalização sempre foi difuso e complexo. Por conta da amplitude das irradiações da palavra – suas características tocam em todas as esferas mundiais, desde questões políticas, econômicas e sociais às expressões culturais, por isso há dissenso sobre sua acepção. Barbiero e Chaloult consideram que a dificuldade reside no fato de que para se "compreender o processo de globalização", há a necessidade de se "compreender o comportamento das diferentes matrizes culturais" e "como estas reagem àquela" (2001: 24). O relacionamento (ou o tocar) dessas diferentes matrizes resulta no que os pesquisadores definiram como multiculturalidade, que Canclini defende como o elemento "indissociável dos movimentos globalizadores" (2008:11).

Mas, para Bauman, essa inconstância das características da globalização é a essência de sua existência e de suas consequências. Para o sociólogo, "o significado mais profundo transmitido pela ideia da globalização é o do caráter indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão dos assuntos mundiais; a ausência de um centro, de um painel de controle, de uma comissão diretora, de um gabinete administrativo" (Bauman, 1999: 67).

Em linhas gerais, podemos definir *globalização* como o ato de integração dos países em escala mundial, um fenômeno que incorpora elementos que teoricamente

estavam dispersos (meios de comunicação, política, economia, culturas) e instaura um processo de partilha e circulação de informações e de capitais.

O processo de descentramento (do sujeito ou das culturas nacionais) e a posterior reordenação da ordem social são característicos do processo de globalização. Nesta pesquisa, optamos por trabalhar com o conceito de Canclini de globalização, definindo-a como um conjunto de ações, "um processo de fracionamento articulado do mundo e de recomposição de suas partes." Para o pesquisador, não se trata se um "simples processo de homogeneização, mas de reordenamento das diferenças e igualdades, sem suprimi-las" (2008:11).

Essas são características fundamentais para o entendimento de como se configura nosso objeto de estudo, as coproduções internacionais. O processo de realização compartilhado entre empresas de distintos países só pode ser entendido a partir da quebra das fronteiras nacionais e da intensificação da circulação dos mitos e das culturas. Além disso, notamos que a realização da obra audiovisual se evidenciou a partir da globalização dos investimentos, ou seja, as necessidades de produção serão regidas pelo imperativo do capital, que é desterritorializado.

A globalização tal como conhecemos hoje foi marcada por um momento de intensas mudanças históricas. A partir do final da Guerra Fria, nos deparamos com um ambiente de "profundas alterações no cenário mundial resultantes do fim do sistema bipolar e da afirmação de um mundo cada vez mais permeável às mutações no sistema internacional, questionando processos e sugerindo alternativas" (Souza, 2006:6).

Nesse momento, vemos um reordenamento das relações internacionais, em que Brittos pontua como um momento de transição das razões das trocas existentes entre os distintos países. E afirma que, "durante a Guerra Fria, o livre fluxo propunha primordialmente a adesão da cidadania, enquanto hoje implica especialmente ampliação de negócios" (2005: 2).

Com o fim da divisão do mundo em dois polos, diversos governos passaram por um intenso processo de mudanças. Essas transformações ocorridas ao final dos anos 80 aconteceram em dois setores estruturais dos governos: economia (foi marcado pela adesão de alguns países ao sistema capitalista) e política (o início do processo de democratização com o desmantelamento dos governos ditatoriais). Essas mudanças fizeram parte da vontade dos governos (principalmente os latino-americanos e do leste europeu) em participar do "processo de desenvolvimento econômico internacional como fator de progresso e desenvolvimento das economias" (Souza, 2006:15).

Essas mudanças definem uma nova conjuntura não só nas macro esferas governamentais (política e economia), mas também refletem uma nova configuração nas esferas sociais e culturais. Por esse motivo, esses fatos são fundamentais para o entendimento de como se configurou a atividade cinematográfica no Brasil e para a percepção de quais condições proporcionaram a aproximação de realizadores de distintos países para a realização de um bem comum.

1.6. Globalização e relações de consumo

Notamos que esse reordenamento das estruturas econômicas evoca outro fenômeno intimamente vinculado ao processo globalizatório: o capitalismo (forma de administração das economias baseado na alta produtividade e lucratividade). A interdependência desses dois eventos é tão intensa que para alguns autores eles se tornam quase que sinônimos. A relação fica mais evidente durante a década de 90, com o término da divisão mundial entre capitalistas e socialistas, com o crescimento e a popularização das tecnologias informacionais digitais e com a consolidação do modelo liberal de administração das economias nacionais (Souza, 2006: 9).

Dessa forma, para Souza, a globalização nada mais será do que a transformação do capitalismo industrial, para um modelo baseado na "internacionalização das firmas e capitais" (Souza, 2006: 9). O autor ainda complementa:

> Falar sobre globalização é evocar a dominação do sistema capitalista sobre o espaço mundial, fenômeno que se inscreve numa tendência de submissão progressiva de todos os espaços físicos e sociais à lei do capital, à lei da acumulação contínua que é a finalidade suprema do sistema capitalista (2006:9).

Esse processo de subordinação dos países em desenvolvimento econômico, em relação aos países que detêm o poder de decisão das instituições internacionais descritas anteriormente por Santos, é visto pelos pesquisadores como um processo de manutenção da hegemonia. Para Canclini, essa relação de submissão nada mais é do que a manutenção ou "reordenação em uma posição periférica e dependente dentro de um sistema mundial de intercâmbios desiguais e disseminados" (2008:13).

O jogo de poderes efetivado através da tensão política entre os países poderá se concretizar tanto nas regras cambiais e de comércio internacional, quanto nas

manifestações simbólicas de cada cultura. Para o pesquisador Denis de Moraes, esse processo:

> Além de congregar as bases materiais econômicas, a hegemonia tem a ver com entrechoques de percepções e valores, no contexto concreto da luta de classes. Não é, portanto, uma construção monolítica, e sim o resultado das medições de forças entre blocos e classes, traduzindo formas variáveis de conservação ou reversão do domínio material e imaterial que atravessam o campo midiático, sendo por ele influenciadas (Moraes, 2009:19).

A globalização assegurou o fluxo de ideias (através de histórias e situações que fazem parte de um imaginário comum) e de capitais (com a disseminação de marcas e empresas com a atuação de multi e transnacionais). No campo cinematográfico, essas reconfigurações não influenciaram somente a estética dessas obras, mas também tornaram universais o *modus operanti* (hegemônico) de se realizar uma obra audiovisual.

Devemos notar aqui a mudança do substantivo que define a ação de captar e exibir imagens em movimento, de filme para audiovisual. Isso porque as mudanças tecnológicas também possuem um papel fundamental no reordenamento da estrutura do mercado cinematográfico. O aparecimento de novas mídias (consequentemente de novas janelas) fez com que a função do cinema fosse dividida com outros formatos. O cinema passou a compartilhar sua atividade com outros meios. Deixou de ser único e passou a ser parte integrante de um campo conhecido como audiovisual.

Para a atividade cinematográfica, essa multiplicidade de telas significa (em tese) um crescimento da receita dos filmes e o prolongamento de sua vida útil. Mas, na prática, este fato só é possível para aquelas obras que possuem um planejamento prévio desta "ocupação". Na lógica do mercado globalizado, a obra fílmica deve transcender a exibição nas salas de cinema, pois uma maior exposição deveria proporcionar o aumento da arrecadação. A equipe responsável pelo filme deve executar (desde sua concepção) uma obra que se adapte a cada ambiente (janela e território), assim como um camaleão que se reinventa a cada cenário. Dentro do esquema de produção hegemônico (estruturado pela lógica industrial), a realização de um filme só poderá ser concretizada se as possibilidades de sucesso (ou lucro) estiverem garantidas. Dessa forma, as produções que fugirem dessa lógica, perecerão.

Por isso a importância da atuação do governo, através de políticas públicas (de fomento e regulação do mercado) para a estruturação das cinematografias emergentes.

Essas ações possuem o papel de neutralizar as diferenças acirradas pelo processo de globalização dos capitais.

Nesse contexto de fluxos de capitais, identificamos o consumo como a concretização do "domínio material e imaterial" proposto por Moraes. O ato de consumir, no contexto de globalização transcende o fato de adquirir um produto ou serviço. Como característica imanente do capitalismo, as sociedades passam a ser reordenadas pelo imperativo do consumo. Não será mais somente a relação de gosto e aquisição que serão reorganizadas, mas também as práticas sociais.

A acumulação desenfreada e o monopólio financeiro são as principais características do capitalismo. Portanto, para se estabelecer hegemonicamente como o principal sistema de ordenamento das economias nacionais, ele precisa estar em constante processo de atualização e reforma de suas possibilidades de acúmulo de capital. Moraes, ao citar Harvey, pontua que a inovação (principalmente tecnológica) e a saturação do mercado (através do monopólio dos mercados) são as características-chave para o estabelecimento das bases capitalistas.

> O modo de produção capitalista necessita azeitar sempre sua capacidade inovadora e reativar permanentemente a cadeia de valor que reforça a acumulação de capital. Harvey (2003:165-167) sublinha a ênfase permanente do capitalismo na obtenção do "rendimento monopólico", implica o controle da singularidade, da exclusividade e das qualidades de um determinado objeto, de modo a assegurar receitas permanentes e ampliadas. Para preservar poderes monopólicos, as corporações recorrem a duas manobras principais: "Uma ampla centralização do capital, que busca o domínio por meio do poder financeiro, economias de escala e posição de mercado, e a ávida proteção das vantagens tecnológicas (...), por meio de direitos de patente, leis de licenciamento e direitos de propriedade intelectual" (Harvey, 2004:85). Significa concentrar nas mesmas mãos todas as etapas e consequências rentáveis dos processos tecnoprodutivos, com vistas a garantir o maior domínio possível sobre a cadeia de fabricação, processamento, comercialização e distribuição dos produtos e serviços. (Moraes, 2009:75)

Para Canclini, o consumo será um espaço "que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades" (2008:14). A velocidade e a efemeridade das atitudes da sociedade em relação ao consumo têm a ver, em grande parte, com as mudanças tecnológicas. Segundo Moraes, "cada novo bem ou serviço ambiciona monopolizar a última geração, para estar à frente, suplantar o concorrente e amealhar dividendos lucrativos" (Moraes, 2009:59).

Tanto em termos financeiros e de investimentos de capitais, quanto no que diz respeito ao poder decisório das questões ditas globais, verificamos que o capital ainda está concentrado nos governos da Europa e dos EUA:

> Os mercados globais estão fora da regulação e do controle, ainda que o alcance atual e os objetivos da governabilidade econômica sejam limitados pelos divergentes das grandes potências e pelas doutrinas econômicas que prevalecem entre suas elites. (Barbiero; Chaloult, 2001: 25).

No campo das expressões criativas não é diferente, como mencionamos anteriormente. Há um cenário marcado pela manutenção dessa relação hegemônica, tanto no plano simbólico (linguagens, narrativas, representação estática), como produtivo (organização dos mercados, administração e circulação dos investimentos). Por esse motivo, identificamos na constituição do cinema e da produção audiovisual um meio naturalmente imbuído de disputas. Ao longo de sua historiografia, identificamos a existência de inúmeros movimentos constituídos sob a égide do questionamento do *status quo* hegemônico (representado ideologicamente pela cinematografia norte-americana produzida em Hollywood), como *Nouvele Vague*, *Nuevo Cine*, *Cinema Novo, Neo Realismo Italiano*, *Dogma 95*, entre outros. O ponto em comum entre eles era o desejo de contestação de certa hierarquia, mas principalmente a resistência periférica de suas economias criativas.

Contudo, contemporaneamente, vemos que essa resistência será ressignificada, já que as fronteiras nacionais estão cada vez mais difusas, a ocupação do mercado audiovisual mundial irá se concretizar através da integração e associação de empresas de distintos países para realização de um conteúdo fílmico (ou audiovisual) comum, o que conhecemos como coprodução internacional.

Assim como afirma o pesquisador Denis de Moraes, a relação de poder exercida por esses países não se dá somente no campo econômico. Para ele, a produção de informação (produção de conteúdo jornalístico, cinematográfico, televisivo e de entretenimento) será utilizada como ferramenta de manutenção da difusão das ideologias que mantêm esses países no poder.

> A informação assumiu a dianteira como fonte alimentadora de engrenagens indispensáveis à hegemonia do capital. O controle da informação, estocada, processada, em andamento ou atualização, situa-se no vértice de estruturas de dominação, e não apenas no âmbito econômico-financeiro, pois está correlacionado também à dimensão geopolítica. Ex-colaborador de Bill Clinton e hoje presidente de uma consultoria de negócios globais, David Rothkopf não

> hesita em afirmar que para os Estados Unidos, o "objetivo central de uma política externa na era da informação deve ser o de ganhar a batalha dos fluxos de informação mundial, dominando as suas ondas, da mesma forma como a Grã-Bretanha reinava antigamente sobre os mares" (Moraes, 2009:61).

Entretanto, apesar de identificar a globalização (contemporaneamente) como sendo "americanocêntrica" – devido, em grande parte, ao domínio que os EUA exercem na produção de conteúdo tecnológico e informacional – , Souza afirma que:

> (...) nenhum Estado, incluindo os Estados Unidos, está imune aos efeitos da globalização, a qual, a longo prazo, irá reduzir a intensidade do domínio americano. Em suma, nada no mundo pode ser feito sem os Estados Unidos, mas há muito pouco que os Estados Unidos possam fazer sozinhos (Dominique Moisi). A interdependência constitui, efetivamente, uma variável determinante e crescente do mundo globalizado (2006: 10-11).

Não podemos negar que contemporaneamente estamos vivendo sob o imperativo das relações transnacionais, já que "a globalização implica ideia de uma compressão do tempo, as diferentes partes do planeta são atravessadas pelo seu fluxo" (Ortiz, 2011: s/p).

Ela provoca intensas mudanças no jogo das políticas nacionais e afeta amplamente tanto as esferas administrativas quanto ideológicas. Transforma "suas condições, consequências e atores, que, por sua vez, expandem o horizonte de ação – sentidos, valores, constituição de sujeitos e de identidades, alianças e antagonismos – e interpelam as categorias com que habitualmente são pensados seus principais problemas, dilemas e desafios" (Gómez *apud* Barbiero; Chaloult, 2001: 24-25).

1.7.O tempo e o espaço na técnica

A globalização e seus paradoxos (Canclini 2003: 19) possibilitaram, através desse ambiente de profusão de novas tecnologias, criar novos espaços de circulação da produção e elementos para o desenvolvimento de um maior intercâmbio transnacional. Não podemos esquecer que "globalização é também o horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais, isto é, por governos e empresas dos países dependentes, por produtores de cinema e televisão, artistas e intelectuais, que desejam inserir seus produtos em mercados mais amplos" **(**Canclini 2003: 29). No entanto, devemos ter o discernimento sobre quem são os reais beneficiários dessa integração e cooperação produtiva plurinacional.

> A globalização tampouco pode ser considerada um paradigma político, ou cultural, pois não constitui o único modo possível do desenvolvimento. A globalização, mais do que uma ordem social ou um processo único, é resultado de múltiplos movimentos, em parte contraditórios, com resultados abertos, que implicam diversas conexões "local-global", "local-local" (Mato, 1996). Os conhecimentos disponíveis sobre a globalização constituem um conjunto de *narrativas* obtidas por meio de aproximações parciais, em muitos pontos divergentes (Canclini 2003: 43).

A partir desses elementos, identificamos a necessidade de um olhar direcionado para as grandes questões nacionais, as quais estão cada vez mais articuladas com as questões universais, através de uma produção cultural que consiga distinguir no interior do patrimônio cultural internacional, o que é válido e não-válido como representação de sua unidade cultural.

As relações socioculturais e político-econômicas, na contemporaneidade, são determinadas pela globalização e pela mundialização. Mas o que de fato isso significa na conjuntura de um país e no imaginário social? Como cada segmento da sociedade encara essa nova relação homem-mundo e quais consequências e reflexos trazem para as manifestações culturais? De que forma essas manifestações e transições políticas e sociais irão se apresentar, principalmente no que diz respeito à (re)estruturação do mercado audiovisual nacional?

Estas relações são regidas pela "quebra" das fronteiras temporais e espaciais e pela tensão entre o local e o internacional: entre a diversidade e a homogeneidade, entre os conectados e os desconectados da rede de informação mundial, características do que se convencionou chamar globalização.

Podemos identificar, já no século XVI (com as grandes navegações e o mercantilismo), indícios do processo desse fluxo de capitais. Mas é a partir do século XIX, com a revolução industrial, a expansão das ferrovias e o desenvolvimento do capitalismo que as características da integração internacional ficaram mais evidentes.

Segundo Vilas, esses novos desenvolvimentos técnicos e científicos (energia elétrica, o telégrafo e as novas técnicas de organização do trabalho) proporcionaram condições para o desenvolvimento industrial em larga escala, o que ampliou a expansão nacional e internacional do capital, tornando-o predominantemente transterritorial (2000:33-34).

Essas transformações, que deram impulso para o surgimento de uma sociedade global, só foram possíveis a partir da Modernidade,

> caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação (Gunning, 2004: 33).

Como consequência dessas transformações, podemos afirmar que os efeitos da modernidade se materializaram através da técnica, uma vez que as mudanças que ocorreram na sociedade estavam diretamente ligadas à criação de aparatos ou mecanismos que passaram a controlar e distorcer a noção de tempo e de espaço.

> Nas sociedades modernas, as relações sociais são deslocadas dos contextos territoriais de integração e se reestruturam por meio de extensões indefinidas de tempo-espaço. (...) uma mudança dessa natureza só pode se concretizar no seio de uma sociedade cujo sistema técnico permite um controle do espaço e do tempo. (Ortiz, 1994: 45)

Um dos principais ícones da mobilidade do espaço e do tempo foi a expansão e interligação das malhas ferroviárias entre os diferentes países. Para Charney e R. Schwartz, elas eliminaram "as barreiras tradicionais de espaço e distância à medida que se forjou uma intimidade física com o tempo, o espaço e o movimento" (2004: 22).

Ortiz vai um pouco além. Para ele, a ferrovia não quebra somente as distâncias, ela transformou a forma de compreensão espacial e temporal. E afirma:

> O trem revoluciona a concepção de espaço e de tempo. Por um artifício de aceleração, ele 'devora' o espaço. (...) A duração de um deslocamento é função da técnica de circulação; o que é destruído não é o espaço geral, mas o espaço intermediário do trajeto (1994: 47).

Conforme afirma Bauman, o progresso tecnológico (principalmente nos meios de transporte) foi primordial para impulsionar as mudanças durante a modernidade. O pesquisador aponta que a invenção de novos meios de transporte e a "disponibilidade de meios de viagem rápidos" foram o estopim "do processo tipicamente moderno de erosão e solapamento das 'totalidades' sociais e culturais localmente arraigadas" (Bauman, 1998:21).

Mas a importância e funcionalidade dos meios de transporte não findaram somente no ato de deslocar pessoas para diferentes localidades (num espaço de tempo reduzido). Eles foram de fundamental importância no transporte da informação.

> Desenvolveram-se de forma consistente meios técnicos que também permitiram à informação viajar independentemente dos seus portadores físicos – e independentemente também dos objetos sobre os quais informavam: meios que

> libertaram os "significantes" do controle dos "significados". A separação dos movimentos da informação em relação aos movimentos dos seus portadores e objetos permitiu por sua vez a diferenciação de suas velocidades; o movimento da informação ganhava velocidade num ritmo muito mais rápido que a viagem dos corpos ou a mudança da situação a qual se informava (Bauman, 1998: 21-22).

Se a globalização se materializa através da técnica, como mencionamos acima, as mudanças tecnológicas ocorridas ao longo dos anos tiveram a função de proporcionar diferentes formas dos indivíduos experienciarem a relação entre o espaço e tempo. Barbiero e Chaloult (fazendo referência a Giddens) mencionam que analisar a globalização e seus efeitos seria voltar as atenções para o modo como "a vida social é ordenada através do tempo e do espaço" (2001:23). Esse ordenamento se concretizará em escala mundial.

A tecnologia (na medida em que é a mediadora da relação das distâncias e das temporalidades) será o instrumento que proporcionará às sociedades a sensação de alongamento e encurtamento através do globo. Como destaca Giddens, a "globalização se refere essencialmente a este processo de alongamento, na medida em que as modalidades de conexão entre diferentes regiões ou contextos sociais se enredam através da superfície da Terra como um todo" (*apud* Barbiero; Chaloult, 2001:23).

Para Bauman, a distância será o efeito chave da globalização, ela é "mais do que um dado objetivo, impessoal, físico". Para o sociólogo, "a distância é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida". A partir dessa definição, todas as outras características da globalização serão consequências desse deslocamento, ou seja, "efeitos secundários dessa velocidade" (Bauman, 1998: 19).

Ao analisarem a "nova ordem econômica internacional", Barbiero e Chalout retomam o conceito de "espaços-tempo mundial", de Boaventura de Souza Santos (1997)[17] para ratificar a importância do fenômeno da globalização e do crescimento das interações transnacionais, nas relações sociais. Salientam que, antes de ser um processo de integração econômica, aquele será "a intensificação das relações sociais em escala mundial", ao proporcionar o compartilhamento de distintas localidades e culturas, tornando suas experiências comuns.

[17] Para Santos as relações sociais se manifestam em quatro eixos distintos, conceituados pelo autor como "espaço-tempo estruturais", são eles: o espaço-tempo doméstico, o espaço-tempo da produção, o espaço-tempo da cidadania e o espaço tempo mundial. Este último, por conta da globalização, contemporaneamente terá maior peso nas relações sociais. (Santos, *apud* Barbiero e Chaloult, 2001:23)
SANTOS, Boaventura de Souza. Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1997. 348 p.

O que fica evidente neste momento é o fato de que as características mais importantes da modernidade (e posteriormente da globalização) não são somente a fluidez e a rapidez de deslocamento de informações e pessoas, mas sim o descentramento, a não linearidade da percepção e a circulação das informações. Como Ortiz complementa, o "trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem" (1994: 48). Ou seja, "a separação do espaço e do tempo permite o 'desencaixe' das relações sociais. (...) A circulação é o elo que os põe em comunicação. (...) O 'desencaixe' é possível enquanto mobilidade dentro desta rede de interconexões" (Ortiz, 1994: 48).

A modernidade foi essencialmente urbana, pois nasceu no seio do desenvolvimento tecnológico das cidades, como afirmam Charney e R. Schwartz: "A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que propiciou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo" (2004: 19-20).

Esse movimento contínuo de indivíduos e de capitais foi o elemento fundador das transformações econômicas e sociais do período, fazendo com que a "circulação" se tornasse o "elemento estruturante da modernidade emergente. (...) Sua mobilidade impulsiona a circulação das mercadorias, dos objetos e das pessoas" (Ortiz, 1994: 48).

Com isso, Ortiz irá defender que o processo de integração e circulação de ideias, corpos e capitais (que denominamos atualmente como globalização) são a expansão das características da modernidade em escalas mundiais, processo que o pesquisador conceituou como "modernidade-mundo".

O mesmo autor defende a "emergência de uma sociedade global", ou seja, os efeitos da globalização não irão se restringir a grupos, nações ou economias. Ela ultrapassa todas as fronteiras e seus efeitos podem ser vistos nos modos de expressão, na vestimenta, nas relações de consumo, nas emergências das necessidades ecológicas e, principalmente, nas políticas governamentais (Ortiz, 1994: 7).

1.8. Fluxos cinematográficos

As relações contemporâneas naturalmente evocam as características da partilha global de conhecimento, fazendo com que o fluxo de imagens e de capitais seja naturalizado em nosso cotidiano.

A cultura global não consegue se manter estática e precisa se reinventar a todo

momento. Podemos, então, pensar na realização transnacional como um tipo de produção que oscilará numa relação dialética entre o global e o local, podendo também ser considerada uma ferramenta de reconstrução da cinematografia local, ao expandir as fronteiras de concepção, execução e difusão da obra.

No interior desse processo, verificamos que o cinema (devido a seu discurso estar diretamente ligado às relações de representação) será uma das expressões que materializará e difundirá essas práticas nas telas.

O audiovisual traz a possibilidade de reorganização da vida em sociedade. Para Cardoso *et. al.* (1997: s/p), esse tipo de manifestação cultural evoca características intrínsecas as mudanças sociais postas na contemporaneidade, como: multiplicidade, fragmentação, simultaneidade e a visualidade efêmera. Os autores ainda complementam ao afirmar que as "identidades múltiples y cambiantes de los diferentes grupos sociales son creadas, retroalimentadas y modificadas a partir del consumo audiovisual." (Cardoso et. al. 1997: s/p)

Por esse motivo reconhecemos a coprodução internacional como a expressão máxima da globalização, pois a transnacionalidade não está caracterizada somente nas imagens como representação, ela está vinculada às questões legais ao processo de realização, e difusão dessas obras.

Além da diversificação e ampliação dos lucros, o filme realizado em coprodução apresenta em tela a tensão entre distintas culturas que deixa evidente tanto as potenciais diferenças, quanto a relação mantida entre elas.

Esse processo de interrelação entre duas ou mais culturas (e/ou identidades) é caracterizado por Moura como interculturalidade. Para ele, ao contrário dos termos hibridismo e multiculturalismo que reproduzem a ideia de um "discurso único homogêneo" (Moura, 2010: 49), o intercultural (entre culturas) evoca o discurso heterogêneo, "determina sempre uma fronteira e uma tensão 'entre' duas ou mais culturas (...) um processo que marca uma tensão dos diferentes" (2010: 48 - 49). Moura ainda defende que o cinema intercultural pode ser visto como um "agente coletivo de enunciação", devido a sua característica de exposição relacional entre distintas identidades, pois coloca a "cultura do Outro à prova e como passível de troca" e de representação (2010: 50).

Dessa maneira, gostaríamos de refletir sobre a coprodução internacional como um dos reflexos da produção transnacional de bens culturais. O intuito dessa pesquisa não é só pensar as práticas cinematográficas como uma das formas de integração e interdependência

dos capitais e economias nacionais, mas também compreender como esses filmes foram realizados para se tornar o reflexo do fluxo das novas ordens sociais na tela.

> A globalização que acirra a concorrência internacional e desestrutura a produção cultural endógena, favorece a expansão das indústrias culturais com capacidade de homogeneizar e ao mesmo tempo contemplar de forma articulada as diversidades setoriais regionais. Destrói ou enfraquece os produtores pouco eficientes e concede às culturas periféricas a possibilidade de se encapsularem em suas tradições locais. Em uns poucos casos, dá a essas culturas a possibilidade de estilizar-se e difundir sua música, suas festas e sua gastronomia por meio dessas empresas transnacionais (Canclini, 2003: 22).

Os filmes realizados em coprodução proliferam com a globalização e com a expansão do capital. Dessa maneira, podemos afirmar que a globalização não está engajada somente no discurso, mas vinculada à forma de produção.

> A economia da cultura é uma das que se expandem no capitalismo globalizado, crescendo em ritmo superior à evolução do PIB mundial. (...) é o setor da economia que mais cresce no mundo, pois gera, em média, melhores salários, mais empregos e, ainda – o que considero mais importante – inclusão social com cidadania plena (Gil, 2007: 58).

Identificamos a coprodução internacional nesse momento de recolocação das atividades cinematográficas como uma consequência dos "acordos de integração intergovernamentais" (Canclini, 2003: 20) que tiveram início nos anos 90. Nesse período, as nações latino-americanas estavam reorganizando suas economias para atrair investimentos externos, a fim de se tornarem mais competitivas no mercado global. Um modelo de realização essencial para dar sustentabilidade às políticas de incentivo à realização e difusão de filmes, pois aumentaria o intercâmbio com as outras cinematografias mais ou menos próximas e renovaria nossa compreensão sobre as particularidades de ambos os mercados (Canclini, 2003: 31).

> El respecto y la promoción de la diversidad cultural, el respecto y la promoción de cada cultura, no son objetivos exclusivamente europeos, sino valores comunes al mundo entero. Sin embargo, hace falta organizarse no sólo para preservar la capacidad creativa de cada sociedad sino también para promover intercambios entre los países y regiones. No existe diversidad cultural sin intercambio. Y esos intercambios deben estar mejor equilibrados (…) en África, en América Latina, en el Mediterráneo, en Asia y también en la Europa del /este las películas son difíciles de financiar y distribuir, incluso dentro de los mercados nacionales y no digamos a nivel internacional (…) Hace falta hacer más. (Reding[18] *apud* Domínguez at. Al, *2006: 76)*

[18] Discurso de Viviane Reding em 2003, na jornada dedicada ao cinema europeu, durante o Festival de Cannes. Na época era Comisaria de Educación y Cultura de la UE.

Num primeiro momento, a circulação de filmes nacionais no mercado estrangeiro foi incentivada como alternativa de fortalecimento do mercado interno brasileiro. Ao serem veiculados no exterior, os filmes conquistavam uma chancela que referendava ao filme qualidade e notoriedade para atração do público brasileiro. Passado esse momento, a produção de filmes passou a explorar outras formas de realização como a coprodução internacional.

Revisitar esse modelo de criação de filmes foi estabelecido com o intento de potencializar e multiplicar o desenvolvimento (divisão de despesas de produção e aumento de canais de financiamento) e a inserção da obra nas diversas janelas de exibição e nos diversos territórios nacionais.

A produção de filmes brasileiros em parceria com empresas de diferentes nacionalidades está inserida dentro do que Yúdice (2005) denominará como "conveniência da cultura". Para ele, as políticas de incentivo à cultura serão direcionadas como "recurso para a melhoria sociopolítica e econômica" (Yúdice, 2004: 25) e para propor maior visibilidade ao país, fazendo com que seu envolvimento político cresça tanto nas esferas nacionais, quanto internacionais. Ou seja, a cultura (ou, nesse caso específico, a coprodução internacional) será utilizada como recurso de desenvolvimento produtivo das nações.

Através do relacionamento com outros países, a coprodução internacional de filmes pode ser inserida no âmbito das expressões culturais que tentaram de alguma forma transformar a atual estrutura globalizada. Elas nos direcionam a atentar para os novos espaços de intermediação cultural e para a "interconexão de imaginários" (Canclini, 2003: 28).

2. OS PARADOXOS DA INTERNACIONALIZAÇÃO DO CAPITAL – regionalismo e liberalismo[19] da economia como faces da mesma moeda

2.1.Abertura dos mercados nacionais

Depois de discorrermos sobre os efeitos consequentes das transformações ocorridas a partir da globalização, gostaríamos de voltar nossa reflexão para as mudanças político-econômicas que ocorreram nos países com o fim da segunda guerra mundial e se intensificaram ao final da guerra fria. Voltaremos nossas atenções para o processo de regionalização/regionalismo, resultantes dos acordos políticos da nova ordem mundial, principalmente aqueles ocorridos na América Latina, com especial atenção ao Mercosul[20].

Para podermos compreender o atual ambiente de desenvolvimento do mercado cinematográfico brasileiro, principalmente na modalidade de coprodução internacional, é fundamental termos conhecimento do contexto histórico que resultou esta condição de integração transnacional.

Um importante fato a ser destacado é a crescente circulação de bens e produtos e a contínua interconexão das tomadas de decisões políticas e dos processos econômicos entre as instituições (privadas e governamentais) em escala mundial (Vilas, 2000: 29).

Como mencionamos no capítulo anterior, esta situação é consequência do desenvolvimento tecnológico informacional, das transformações das relações de poder e da globalização financeira, ou seja, do desenvolvimento político-econômico do país através da abertura econômica ao capital estrangeiro.

Nesse cenário de liberação dos mercados, vemos o estabelecimento de duas tendências – a primeira, vinculada ao processo de internacionalização do capital privado, através do estabelecimento das multinacionais e a defesa da não intervenção do Estado na economia; já a segunda, voltada para o processo de fortalecimento das administrações governamentais, através da associação dos Estados estrangeiros, no chamado regionalismo. Como destaca Pecequilo:

> Depois do fim da Guerra fria, a maioria dos países, incluindo os EUA, a única superpotência restante, encontrava-se pressionada a ajustar sua agenda de política externa a um novo cenário que emergia sob o signo da cooperação e da

[19] Liberalismo aqui no título está sendo utilizado como sinônimo de abertura das barreiras nacionais.
[20] Mais informações na página administrada pelo Departamento do Mercosul (DMSUL) do Ministério das Relações Exteriores, In: http://www.mercosul.gov.br/, acesso: 07/07/2012; ou através do portal oficial administrado pela Secretaria do Mercosul, In: http://www.mercosur.int/, acesso: 07/07/2012.

> universalização dos regimes políticos liberais. As visões que embasavam estas avaliações eram relacionadas à criação de uma "Nova ordem mundial" sustentada na liderança dos EUA e na governança multilateral, na qual se destacava o papel mediador das Nações Unidas (ONU). (2008: 137)

O contexto do pós-guerra foi fundamental para o crescimento da internacionalização do capital. Com o final do combate, o território e a economia europeia estavam destruídos e precisavam se restabelecer. Esse fato possibilitou a abertura desses países ao investimento direto estrangeiro, "com o traço muito peculiar: a implantação de filiais de grandes firmas (...) em países diferentes de suas nações de origem", as multinacionais (Moraes, 2004: 317).

Esse processo desvirtuou o conceito de nacionalidade dessas empresas, pois ao adquirir um produto e/ou serviço produzido, a transação deixava de ser uma relação de exportação e importação. Ou seja, ao se instalar em outros territórios, operando sob as regras legislativas desses novos locais, a empresa passava por um processo de "nacionalização" de suas atividades.

As empresas norte-americanas souberam preencher bem a lacuna deixada pelos términos das guerras que ocorreram na Europa e se estabelecer no restante da América, devido ao não desenvolvimento econômico dos países latino-americanos. Segundo Moraes, "muitas das maiores empresas dos Estados Unidos tinham mais da metade de seu capital no exterior, e mais da metade dos seus rendimentos totais provinha do exterior" (2004: 317 - 318).

A entrada de empresas estrangeiras geralmente é favorecida pela não ocupação do espaço por corporações nacionais. Dentro do ambiente cinematográfico brasileiro, identificamos esse fato na instalação dessas sucursais internacionais em dois dos principais eixos da economia cinematográfica, na distribuição (com a entrada das chamadas *majors*) e na exibição (processo intensificado posteriormente nos anos 1990, a partir da entrada dos Multiplex no mercado brasileiro).

É importante problematizarmos a relação capital e nação, pois a partir da intensificação da volatilidade dos investimentos através da globalização, entramos numa lógica do capital desterritorializado. Nem mesmo os EUA escaparam desse processo, já que as negociações e investimentos se tornaram transnacionais. Por exemplo, atualmente nem as *majors*, firmas estadunidenses, que são a representação simbólica máxima da atuação de Hollywood no mundo, conseguiram manter a majoritariedade das ações com

capital norte-americano. Grande parte delas foi vendida para investidores internacionais, como Japão e Alemanha.[21]

Para que houvesse a expansão desse capital desterritorializado, era necessário que o Estado Moderno, enquanto autoridade responsável pela regulamentação, regulação e taxação das economias nacionais, se eximisse parcialmente de seu papel. A liberação do mercado ao fluxo indiscriminado de capitais e as "reformas orientadas pelo e para o mercado" (Moraes, 2004: 319) marcam as últimas décadas do século XX, com a consolidação das regras neoliberais. Nesse período, as políticas e as economias nacionais passaram por intensas mudanças: desregulamentação e "internacionalização dos mercados para bens e para finanças; relativo declínio da produção industrial e ascensão do setor de serviços; e, a passagem do fordismo para a chamada 'especialização flexível'" (Moraes, 2004: 320).

No entanto, a liberação do mercado através da redução das barreiras alfandegárias não equivale a ausência de regras ou "anarquia econômica", em que cada país agiria de forma independente. Os Estados deveriam regular suas economias a partir dos direcionamentos e normatizações estabelecidos a partir da Conferência de Brenton Woods (1944) e através do Acordo Geral sobre Tarifas Aduaneiras e Comércio - GATT (1947) (Barbiero; Chaloult, 2001) e (Costa, 2006).

Quando fazemos referência ao Estado e suas estratégias de governança, temos que ter em conta duas dimensões de sua atuação, uma política e outra de gestão. A primeira, diz respeito à dimensão institucional de representação das relações de poder e de legitimação do Estado enquanto autoridade nacional. Já a seguinte se consolida na administração pública, ou seja, na elaboração e concretização de políticas públicas de desenvolvimentos dos países (Vilas, 2000: 31).

Os efeitos da globalização impactaram mais diretamente a capacidade de gestão dos Estados. A nova ordem mundial alterou as relações de poder, inserindo novos atores no processo de tomada de decisões. O poder decisório dos Estados foi diluído – sua organização, função e o sentido de suas ações foram alterados – entre as instituições internacionais (ONU, OMC) e organizações privadas (Vilas, 2000: 31).

A criação da Organização das Nações Unidas (ONU) resultou numa profunda reorganização política e econômica dos governos, pois ela surgiu com uma proposta

[21] Mais informações sobre modificações acionárias das *majors* vide, CHALUPE DA SILVA, 2010: 65 – 71; GONZAGA DE LUCA, 2004; BRITZ, GONZAGA DE LUCA, SATURNINO BRAGA, 2012; LIPOVETSKY, SERROY, 2009; e, JUVIN, LIPOVETSKY, 2012.

"calcada numa concepção moderna do papel do Estado". Com o final dos combates mundiais, surge a necessidade de reorganização das relações entre os países, na busca da organização de "uma comunidade internacional" (Shotwell, *apud* Barbiero; Chaloult, 2001: 29).

Segundo Barbiero e Chaloult, a entidade foi criada com o objetivo de difundir e "garantir uma visão universalista e pluralista da ordem internacional" (2001: 29). Mas ressaltam que os ideais da ONU eram orientados pela matriz do liberalismo econômico[22].

> Os Aliados, ao formularem uma nova ordem econômica internacional, tinham como objetivo geral colocar o mundo fora do perigo da necessidade e da insegurança. O alcance desse objetivo passava por dois níveis. No primeiro, o Estado aparecia como o principal ator para garantir o progresso econômico e social; no segundo, buscava-se a criação de um sistema organizado de instituições econômicas internacionais, oriundas do sistema geral das Nações Unidas (Barbiero; Chaloult, 2001: 29).

Junto com as formulações de uma nova ordem econômica mundial, era necessário que os países encontrassem maneiras de conviver com suas distinções, tanto culturais quanto econômicas. Para tanto, notamos que o surgimento da ONU também foi um marco para a entrada da cultura "na pauta internacional como um elemento imprescindível ao convívio harmonioso e pacífico entre os Estados, povos e nações." (Gil, 2007: 59)

No Brasil, assim como nos demais países da América Latina, notamos que o processo de internacionalização aconteceu de maneira distinta ao longo dos anos. Durante as décadas de 1960 e 1970, período em que grande parte dos países estava sob governo de regimes ditatoriais, os governos basearam suas economias numa estratégia de substituição das importações (Magalhães, 2007: 50). Passamos por um processo de desenvolvimento político-econômico com características nacionalistas, através de barreiras à importação de bens estrangeiros.

No entanto, os países latino-americanos não possuíam o capital necessário para investir na modernização e implantação de indústrias nacionais. A solução encontrada foi a contratação de financiamento dos bancos internacionais. Por esse motivo, segundo Costa, "os Estados se endividavam externamente, buscando recursos para investimentos em educação e infraestrutura, principalmente nos setores de transporte, energia e comunicações" (2006: 61). Essas aquisições de capital foram feitas através de empréstimos

[22] Os autores Barbiero e Chaloult salientam que na época "existiam divergências entre os liberais da época. Alguns promulgavam o intervencionismo por parte do Estado, já outros defendiam o não intervencionismo." Mais informações em (Barbiero; Chaloult. O Mercosul e a Nova Ordem Econômica Internacional, 2001)

com os organismos internacionais, FMI (Fundo Monetário Internacional) e o BIRD (Banco Internacional para Reconstrução de Desenvolvimento) (Barbiero; Chaloult, 2001: 30).

Para Vilas, a crise da década de 1980 proporcionou um aprofundamento da expansão transterritorial das economias. O fim do bloco soviético quebrou as barreiras que retardavam a difusão desse novo desenvolvimento (2000:34), ou seja, (...) "abre-se a era da globalização reconhecida e assumida. Transnacionalização dos negócios, financeirização da riqueza, reformas estruturais que pretendem tirar do Estado o papel de coordenador dos fatos sociais para atribuí-los aos 'mercados'" (Moraes, 2004: 311).

Com o fim dos governos militares e com o início do processo de redemocratização dos países, temos a reorganização da abertura das fronteiras nacionais ao capital estrangeiro. Com o intuito de inserir o Brasil na nova ordem econômica mundial, o governo Collor inicia um intenso processo de privatização das empresas públicas brasileiras. Sob a égide da não intervenção do Estado na economia encerra as atividades de grande parte das autarquias públicas ligadas à regulamentação, fiscalização e normatização das atividades do país.

Com a assinatura do Consenso de Washington (1990), o Brasil alinha sua economia às regras estabelecidas pelo FMI. Com a implantação desse sistema no plano político, grande parte das empresas públicas foi privatizada, devido ao desgaste da máquina política, em nome da "transparência e eficácia da gestão" (Serafim *apud* Chalupe da Silva, 2010:43). Para Pecequilo, a "base destas opções era promover o realinhamento com os EUA e demais países desenvolvidos (...). Em contrapartida, os países em desenvolvimento receberiam reconhecimento político, concessões comerciais e ajuda financeira e tecnológica do eixo vertical[23]" (2008: 138)[24].

No entanto, o Brasil não conseguiu atingir os objetivos de desenvolvimento almejados. Houve um "aumento da vulnerabilidade devido ao aprofundamento das crises sociais e econômicas que emergiram nos anos 1980" (Pecequilo, 2008: 137). Somamos ainda os escândalos ligados à corrupção do governo, que culminaram no *impeachment* de Collor em 1992 (Pecequilo, 2008: 138).

[23] Os eixos verticais e horizontais remetem à característica da relação de integração e das associações conduzidas pelas políticas estrangeiras nacionais. O primeiro diz respeito às relações Norte-Sul, ou seja, acordos firmados entre países que possuem desigualdades econômicas intensas, como é o caso da relação Brasil/EUA. Já o segundo, remete às parcerias concretizadas no eixo Sul-Sul, entre países que compartilham a mesma situação de vulnerabilidade econômica e desenvolvimento. (Pecequilo, 2008)

[24] Como mencionamos anteriormente é nesse momento em que a indústria cinematográfica brasileira perde seus principais órgãos de fomento e regulação – a Embrafilme e o Concine.

Itamar Franco, então vice-presidente, assume a presidência. Sua curta gestão foi marcada pelo início da estabilização econômica do país, através da implementação do Plano Real (1994), idealizado e executado pelo Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso (Pecequilo, 2008: 139). Franco e seu sucessor na presidência (Fernando Henrique Cardoso, 1995 a 2002) dão continuidade ao plano político baseado nas premissas neoliberais, e através da integração internacional com os países do eixo vertical, especialmente com os EUA.

Segundo o diplomata Almeida, "essa relação era definida por FHC como essencial e cooperativa" (2004: 175), em que as "as prioridades econômicas estavam acima de tudo" (2004: 175), através do estímulo "à integração do Brasil no mundo globalizado" (2004: 178).

> Tendo aberto seu mercado ao comércio internacional e, sobretudo, tendo alcançado a estabilidade monetária, o Brasil tornou-se capaz de estabelecer uma relação inteiramente diferente com a economia internacional: uma relação que já não se baseia na ideia de ameaça, mas na ideia de desafio. (...) A maior abertura aos fluxos externos de bens, serviços, capital e tecnologia, contribuiu para uma reestruturação abrangente de nossa base produtiva (Cardoso, 2001:7).

No entanto, no governo FHC as relações internacionais e a diplomacia eram vistas como tendo "um papel acessório no processo de desenvolvimento" do Brasil (2004: 178). Já para seu sucessor a aproximação com outros países foi tomada como plano estratégico fundamental para o estabelecimento da soberania nacional. O presidente Luiz Inácio (Lula) da Silva, eleito em 2002 e 2006, "desejava promover uma política externa criativa (definida como 'ativa e altiva' por seu chanceler[25]), e acredita que ela tem um papel substantivo na conformação de um 'projeto nacional'" (Almeida, 2004: 178).

Com o relativo estabelecimento da economia interna brasileira, o Estado começa a ter um ambiente favorável para expandir suas atividades para outras searas. Dessa forma, as atenções se voltam para as ações direcionadas ao mercado internacional. A política externa passa a ser objeto de debates e questionamentos, segundo Pecequilo "opondo duas tendências: a hemisférica-bilateral e a global-multilateral". Um grupo na defesa de uma relação mais estreita com os EUA, e outro, interessado na separação dessa relação, direcionando os acordos para as associações com países emergentes e "menos desenvolvidos na África, Ásia, Oriente Médio e América do Sul." Conforme afirma Pecequilo, o governo Lula não se opôs a nenhuma das propostas, combinou ambas as

[25] Na época Ministro das Relações Exteriores, Celso Amorim.

ações. “A política externa do século XXI transforma e atualiza o passado ao mesclar equilibradamente as dimensões Norte-Sul e Sul-Sul” (2008:136).

Para Almeida, enquanto o governo anterior “parecia colocar as prioridades econômicas antes de tudo”, para ele a nova gestão assumia “suas prioridades políticas em primeiro lugar” (2004: 177). Não havendo oposição à abertura do mercado às necessidades da economia global, desde que o processo prezasse “pela plena preservação da soberania nacional.” A intenção era assegurar “uma maior presença do Brasil no mundo, garantir-lhe uma cadeira permanente na ONU e tomar sua voz ouvida nas decisões em torno dos grandes problemas da comunidade internacional” (Almeida, 2004: 178).

> No plano político, é evidente o projeto de reforçar a capacidade de “intervenção” do Brasil no mundo, a assunção declarada do desejo de ocupar uma cadeira permanente num Conselho de Segurança reformado e a oposição ao unilateralismo ou unipolaridade, com a defesa ativa do multilateralismo e de um maior equilíbrio nas relações internacionais. No plano econômico, trata-se de buscar maior cooperação e integração com países similares (outras potências médias) e vizinhos regionais (Almeida, 2004, 165).

A estratégia do governo Lula de fortalecimento tanto interno quanto externo da economia brasileira baseava-se na retomada e consolidação das diretrizes de integração do Mercosul, com vistas à retomada do “projeto de integração de toda América do Sul” (Amorim, 2009: 15). O resgate das negociações e o planejamento de novas ações garantiriam maior autonomia política aos países sul-americanos participantes do Acordo aduaneiro. Segundo o ministro Celso Amorim[26], “houve um esforço para fortalecer o Mercosul de mais de uma maneira. Reconhecemos as assimetrias; aos poucos, fomos criando um instrumento financeiro para ajuda aos países” (2009: 15).

Para o ex-ministro da cultura Gilberto Gil, durante a gestão do presidente Lula, o “Estado e seus órgãos” adquiriram a consciência da importância da cultura como um dos setores estratégicos para o desenvolvimento do país, devido “seu alto valor agregado” (2007: 51).

É importante destacar que essas ações não foram um movimento isolado do Brasil. Essas atitudes foram impulsionadas e estavam alinhadas com as resoluções formuladas pela UNESCO, na Convenção sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005. (Gil, 2007: 50)

[26] Celso Amorim, atual Ministro da Defesa da presidente Dilma Rousseff. Foi Ministro das Relações Exteriores entre os anos de 1993 a 1995 e 2003 a 2010, nos mandatos dos presidentes Itamar Franco e Luis Inácio Lula da Silva, respectivamente.

> O que a Convenção nos aponta é que esses valores culturais, tangíveis e intangíveis, vêm sendo cada vez mais desafiados pelo processo da globalização. A carga simbólica dos bens culturais revela a natureza especial desses bens e serviços porque, afinal, eles expressam o acúmulo de centenas de anos, o investimento de diversas gerações que depositaram em suas expressões o próprio significado da existência humana (Gil, 2007: 51).

Segundo Gil, as políticas públicas desse período foram orientadas "a partir de três diretrizes conceituais: (...) em suas dimensões simbólicas, econômicas e cidadãs" (2007: 53):

> A ideia de cultura como direito, economia e identidade, espreitada nas últimas décadas, deve mais do que nunca compor o ideário subjacente às propostas de reforma das instituições internacionais. Em vez de choque entre civilizações, a cultura deve ser vista como o barro flexível das relações globais, capaz de unir pela diversidade, distintas comunidades sociais, nações e, mesmo, hemisférios inteiros (Gil, 2007: 58).

Apresentamos nesse capítulo um cenário mais amplo da estrutura político-econômica brasileira ao longo dos últimos anos, principalmente a partir da transição dos governos ditatoriais, para as novas diretrizes de gestão que surgiram a partir da redemocratização do país. Vimos que a atual configuração econômica é resultado da escolha governamental pela abertura dos mercados nacionais com a adesão ao neoliberalismo.

Nesse cenário de estabilização da economia interna, abertura do mercado nacional brasileiro para o capital estrangeiro e aumento das relações internacionais para o estabelecimento da soberania nacional, houve a "retomada" de diversas atividades nacionais, com destaque nesta pesquisa para a retomada da produção e circulação do produto cinematográfico brasileiro.

A aparente estabilidade econômica interna refletiu nas ações voltadas para o fomento à produção de filmes nacionais. Com o estabelecimento de políticas públicas para a cultura, através da criação de legislação e de uma Agência de Regulação (Ancine) específica para o setor cinematográfico, a consequência direta foi a reocupação parcial de um espaço antes usurpado.

Quase 20 anos após a sanção da primeira lei específica para o cinema, passa a existir um ambiente crescente na criação de novas obras. Todavia, a curva da difusão e do rendimento dessas obras no mercado interno não atinge o patamar desejado, causando um ambiente de dependência de incentivos públicos e de descapitalização do setor.

Esse fato fez com que produtores e empreendedores do setor articulassem outras formas de viabilização e circulação dessas obras. Como em algumas produções o número de filmes comercializados em território nacional não resultou no crescimento da receita, foi natural que acontecesse o movimento de busca de novas alternativas, para retorno dos investimentos. Neste caso específico, uma das alternativas foi a ampliação do número de territórios e a extrapolação das fronteiras nacionais onde as obras seriam exibidas.

Dada essa expansão para o mercado internacional, há primeiro um movimento de ampliação da exibição dos filmes em Mostras e Festivais Internacionais, o que resultou na notoriedade internacional dessas produções e no interesse posterior de comercialização dos filmes em distintos países. Esse crescimento da circulação internacional também gerou a recuperação da modalidade de produção conhecida como coprodução internacional.

Na tentativa de suprir as ausências, ocupar as lacunas e, principalmente, ampliar o espaço de retorno financeiro dos filmes, produzir obras que pudessem integrar o imaginário das distintas culturas passou a ser uma alternativa a ser considerada pelas empresas produtoras.

Essa nova configuração nada mais é do que o reflexo do fortalecimento da economia e da política nacional. O mercado cinematográfico, como qualquer outra atividade econômica, vai apoiar suas ações nas diretrizes de gestão planificadas pelos Estados. Por essa razão, foi fundamental para esta pesquisa investigar como se configuram os tratados e acordos internacionais (bilaterais e multilaterais) que o Brasil firmou no intento de consolidar e fortalecer um mercado comum (ou bloco econômico), com as economias pares.

Dessa forma, nossa próxima discussão terá como foco o estabelecimento dos acordos de integração internacional, conhecidos como regionalismo, com especial atenção para o Mercado Comum do Sul – Mercosul.

2.2.Regionalismo – os acordos de cooperação internacional

O regionalismo, ou regionalização, também conhecido como tratados internacionais ou blocos econômicos, caracteriza-se pelo estabelecimento e institucionalização de acordos internacionais de países que tenham interesses políticos e econômicos comuns.

A proximidade territorial é um fator que facilita a concretização desses acordos, dada a aproximação cultural e histórica, como é o caso dos países da União Europeia (UE),

ou do Mercosul. No entanto, essas negociações não estão presas às amarras da territorialidade, pois o fator estratégico para a consolidação desses tratados está vinculado ao interesse de expansão econômico dos países que compõem a aliança.

Para Barbiero e Chaloult, "o regionalismo econômico internacional é (...) um dos traços mais marcantes da economia mundial do Pós-guerra" (2001: 25). A solução encontrada pelos Estados para o restabelecimento da legitimidade governamental, num ambiente de crise econômica e política, foi a efetivação das alianças internacionais e dos acordos de cooperação.

> A integração regional pode ser vista como uma passagem para uma nova estrutura organizacional dos Estados-nações, na qual novas formas de relacionamento interno e externo surgem formalizando um novo espaço comum – o espaço integrado. (Barbiero; Chaloult, 2001: 26)

Apesar da regionalização parecer um evento oposto ao processo da globalização – a primeira concentra suas forças para um centro comum, tornando-se "um movimento centrípeto e político", e a segunda irradia suas energias, num efeito "centrífugo"– eles não são "antagônicos (...) dado que a regionalização contribui na consolidação do jogo da concorrência, os dois processos tendem mais a se reforçar do que se contrapor" (Oman, *apud* Barbiero; Chaloult, 2001: 26).

Dessa forma, o processo de regionalização torna-se uma vantagem para os países, visto que, através dessas associações, torna-se mais fácil a negociação frente a questões comuns aos países integrantes do acordo. As ações passam a ser coordenadas para o bem comum da região. Para Saraiva e Ruiz, o regionalismo tem como objetivos (2009: 151):

a. "atingir um patamar de economia mais aberta";
b. "formação de uma economia de escala com a articulação entre as economias dos países-membros";
c. "defesa dos regimes democráticos";
d. "promoção de mecanismos de governança internacional", e;
e. "mecanismos de barganhas estratégicas entre as potências econômicas".

Esses acordos pressupõem a interação de múltiplas nacionalidades, de distintas dimensões econômicas e sociais. Dessa forma, notamos que cada tratado possui uma particularidade, uns mais amplos (aqueles que englobam tanto questões sociais, como político-econômicas) e outros mais restritos (que estabelecem somente acordos tarifários).

"Com várias experiências espalhadas pelo mundo, o processo de integração regional se dá em diferentes modelos, (...) zonas de preferência tarifária, zona de livre comércio, união aduaneira, mercado comum e união econômica" (Barbiero; Chaloult, 2001: 27). No entanto, podemos conferir que a característica comum a todos, é o sentimento de unir para fortalecer.

Embora não existam fatores específicos para o estabelecimento do sucesso dessas alianças, eles pontuam algumas condições favoráveis para a concretização dessas "redes de interdependência":

> (1) A existência de um substrato comum de valores e interesses e, mais importante ainda, de uma escala de preferências bem estabelecidas entre eles, de modo que os conflitos e dilemas possam ser mais facilmente resolvidos; (2) uma relativa simetria econômico-social e político-institucional, com certo grau de complementaridade entre os Estados envolvidos, condição para que se amplie a interdependência; (3) a complementaridade e consistência dos valores e interesses manifestos e compartilhados pelas elites dos atores envolvidos; (4) o apoio e o compromisso de cada Estado nacional à associação supranacional, contando com atores políticos capazes de assumir as tarefas da integração com continuidade, competência e flexibilidade (Barbiero; Chaloult, 2001: 26 - 27).

Para compreendermos como esses acordos foram articulados no campo cultural, com foco nas ações direcionadas ao audiovisual, temos que entender como esses tratados foram configurados e estabelecidos numa dimensão mais geral, que engloba questões econômicas e políticas dos Estados. Esse movimento de integração internacional é o resultado de uma estratégia de ação de "concepção multilateral" que "combina com a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, assim como o equilíbrio entre o respeito à propriedade intelectual e o acesso menos assimétrico à cultura em suas mais diversas modalidades e vias tecnológicas" (Gil, 2007: 58).

2.2.1. Os acordos de cooperação internacional na América Latina

As associações, ou tratados internacionais, conhecidos como "regionalismo econômico", foram estabelecidos pelos Estados conjuntamente com "o sistema multilateral do GATT" (Barbiero; Chaloult, 2001: 31). Porém, como vimos anteriormente, as mudanças político-econômicas ocorridas nos países latino-americanos no pós-guerra, foram encaradas de formas distintas do que na Europa e nos EUA.

Num primeiro momento, por estarem à margem do sistema econômico mundial, os governos da América Latina buscaram "implantar um modelo de desenvolvimento fechado, baseado na industrialização por substituição de importações" (Barbiero e Chaloult, 2001: 38).

No entanto, percebemos uma grande contradição no plano desenvolvimentista nacional dessas gestões. Já que, devido à desestabilidade econômica, esses países necessitavam de quantias vultosas de empréstimos dos bancos internacionais para injetar nas indústrias nacionais. Mas, mesmo com planos econômicos distintos nesse momento, a integração regional já era "vista como uma peça fundamental para o sucesso dessa proposta" de desenvolvimento dos países (Barbiero; Chaloult, 2001: 38) .

Este plano de integração foi concretizado, em 1960, com a criação da Associação Latino-americana de Livre Comércio[27] (ALALC), baseada num "regionalismo voltado para dentro" (Barbiero; Chaloult, 2001: 38). Para os autores, os planos de integração dos países da América Latina são formatados com "certa originalidade em relação ao modelo europeu, na medida em que se colocam explicitamente a serviço de um projeto econômico e político de desenvolvimento" da região. (2001: 31)

Em contrapartida, os objetivos de "livre-circulação de bens e serviços, homens e capitais... sem nenhum obstáculo, dentro de um vasto mercado comum latino-americano" (Marcoux, *apud* Barbiero; Chaloult, 2001: 35-36) não se concretizaram devido às profundas diferenças econômicas dos países membros.

Paralelo a esse momento, a crise econômica dos países se aprofunda entre os anos 1970 e 1980 com "a eclosão da crise do endividamento externo, a paralisação das principais instituições que suportavam o desenvolvimento e a forte queda do ritmo de crescimento" (Barbiero; Chaloult, 2001: 36).

Anos mais tarde, há uma nova tentativa de estabelecer um novo tratado, a qual se concretiza no ano de 1980, em Montevidéu, com a criação do marco jurídico global constitutivo e regulador da Associação Latino-americana de Integração (ALADI)[28]. Esta associação está ativa até os dias de hoje, contando com a participação de 13 países[29], constituindo o maior grupo latino-americano de integração econômica.

---

[27] Segundo Barbiero e Chaloult, a Comunidade Econômica Européia (CEE), criada em 1957, de cunho essencialmente político, foi a inspiração para América Latina estabelecer seu primeiro acordo de integração. (2001:31)

[28] http://www.aladi.org/nsfaladi/arquitec.nsf/VSITIOWEB/quienes_somos, acesso em: 24/05/2012.

[29] Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Equador, México, Panamá, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela.

Os acordos estabelecidos pela ALADI não seguiram a rigidez da ALALC. Por esse motivo, suas ações e atividades seguem crescendo com o passar dos anos. Segundo Barbiero e Chaloult, a ALADI é mais flexível em seus projetos. Mesmo com a existência desse acordo mais geral, a Associação abriu a possibilidade para a concretização de outros acordos que atendam as necessidades específicas dos países envolvidos. Por esse motivo, a ALADI assumiu "a forma de um acordo de princípios, servindo como um *guarda-chuva* para outros acordos bilaterais e sub-regionais (...) Sua inserção se fará dentro do que a Cepal (1994a) passa a chamar de *regionalismo aberto*" (2001:36).

As ações da ALADI foram divididas em três eixos, com o interesse de configurar um mercado-comum, promovendo "a criação de uma área de preferências econômicas na região". São eles[30]:

> - uma **preferência tarifária regional**, aplicada a produtos originários dos países-membros frente às tarifas em vigor para terceiros países;
> - **acordos de alcance regional** (comuns a todos os países-membros); e
> - **acordos de alcance parcial**, com a participação de dois ou mais países da área.)[31]

Ao entrarmos em contato com o material de apresentação da Associação em seu site oficial, notamos que é extenso o número de ações direcionadas para a conformação de um "espaço comum". No entanto, verificamos que o discurso econômico está muito presente, tornando-se a diretriz das negociações. São acordos de cunho mais financeiro do que político, social ou cultural, calcados em liberações tarifárias e aduaneiras.

Esse é um modelo de desenvolvimento com base nas premissas neoliberais, que tomou força nas gestões dos governos que assumiram os países latino-americanos a partir de 1990, e é sob essa mesma ótica que surge o Mercado Comum do Sul, através do Tratado de Assunção (1991). Por este motivo, a ALADI foi considerada a "âncora normativa para criação do Mercosul" (Barbiero; Chaloult, 2001: 38).

Enquanto os outros tratados surgiram no bojo dos governos ditatoriais, o Mercosul nasceu num momento de reordenamento da política nacional, por isso buscou "agregar os

[30] Segundo os Artigos 10 a 14 do Tratado de Montevidéu de 1980 (TM80) – "Tanto os acordos regionais como os de alcance parcial (Artigos 6 a 9) podem abranger matérias tais como: desgravação tarifária e promoção do comércio, complementação econômica, comércio agropecuário, cooperação financeira, tributária, aduaneira, sanitária, preservação do meio-ambiente, cooperação científica e tecnológica, promoção do turismo, normas técnicas e muitos outros campos previstos expressamente ou não no TM 80." In: http://www.aladi.org/nsfaladi/arquitec.nsf/VSITIOWEBp/quienes_somosp, acesso em: 24/05/2012.

[31] http://www.aladi.org/nsfaladi/arquitec.nsf/VSITIOWEB/quienes_somos, acesso em: 24/05/2012.

temas do desenvolvimento e da democracia, aliados à preocupação com a modernização competitiva" (Barbiero; Chaloult, 2001: 37).

> Na realidade, o êxito do Mercosul foi o que tornou possível para nós contemplarmos um processo mais amplo de integração sul-americana, baseado na convergência dos dois blocos comerciais sub-regionais, o próprio Mercosul e a Comunidade Andina, assim como no desenvolvimento de uma infraestrutura física de integração nas áreas de transporte, energia e comunicações. (...) os doze países sul-americanos estão dispostos a trabalhar juntos para fortalecer a democracia e o Estado de Direito, para avançar na integração, e para reunir seus recursos com vistas à solução de problemas comuns, como o narcotráfico, e para buscar objetivos comuns, como a educação universal, a inovação científica e tecnológica, e o desenvolvimento social de forma geral. (Cardoso, 2001: 10)

Apesar do discurso favorável do governo sobre as ações e contribuições que o Mercosul proporcionaria ao país, havia um sentimento de ceticismo corrente entre os economistas da época sobre os benefícios econômicos do acordo[32]. Podemos perceber que o processo de integração dos países impulsionado com a criação do Mercosul proporcionou um ambiente favorável para a "reestruturação de empresas" (Costa, 2006:63), através da expansão de parceiros e de novos mercados. Segundo Costa, esse ambiente foi favorecido por duas importantes funções atribuídas ao acordo:

> a) auxiliar o desenvolvimento dos discursos internos de liberalização, os quais apontavam para a integração regional, pautada por moldes livre-cambistas – como um instrumento necessário para inserção internacional; e b) oferecer uma alternativa intermediária para aberturas unilaterais ao comércio internacional, buscando possibilitar que parte do comércio desviado pudesse servir como proteção para as indústrias locais, as quais, em muitos setores, não poderiam sobreviver a uma abertura unilateral. (2006: 63)

Para o pesquisador Bernal-Meza, a constituição do bloco latino-americano foi possível devido aos elementos comuns que os países compartilham como: proximidade geográfica; vínculos históricos e culturais; promoção e preservação da democracia;

[32] Esse ceticismo estava relacionado ao fato do Brasil ter interrompido as negociações com os EUA na concretização da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas). O ano de 2005, durante a Cúpula das Américas, foi o último momento em que o projeto entrou em pauta. Mais informações em: Comissão parlamentar conjunta do Mercosul In: http://www.camara.gov.br/mercosul/blocos/ALCA.htm e Cúpula não resolve impasse entre EUA e Mercosul, In: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/11/051106_cupulabg.shtml, acesso em 2/7/2012. Outro ponto importante a ser destacado é que, em meados dos anos 2000, durante a gestão de FHC, o ceticismo de empresários, economistas e pesquisadores foi intensificado pela "atualização do Plano Real em 1998/1999, as oscilações cambiais e a crise do Mercosul fazem parte do processo que levou à mudança da política externa" no período (Pecequilo, 2008: 141).
Ainda segundo Pecequilo "FHC alterou o curso de sua política externa do eixo vertical norte para a América do Sul, reintegrando países emergentes como Rússia, China e Índia e intensificando o discurso da 'globalização assimétrica'. A tática foi de combater a crise do Mercosul e dos países sul-americanos a partir de dentro do continente, ampliando a integração do Cone Sul para o contexto regional." (2008: 141)

desenvolvimento socioeconômico e industrial regional; equidade social e educacional, com maior participação da população nas questões políticas dos países (2008: 156).

O Mercosul[33], desde sua criação, foi encarado pelas diversas gestões como um instrumento para alcançar a soberania nacional, utilizado como plano estratégico tanto para o estabelecimento e reestruturação da economia interna, quanto nos planos de representação e expansão da economia no mercado internacional. No entanto, somente na gestão de Lula este sentimento fica mais evidente.

Para Bernal-Meza, o Mercosul é o projeto de regionalização executado na América Latina que rendeu mais frutos, é o exemplo de maior êxito na história político-econômica da região. Isso porque antes de ser somente um acordo econômico e comercial, ele se tornou um projeto político executado em conjunto pelos países participantes, "tanto por sus antecedentes, como por su proyección en la economía política mundial" (2008: 155).

A partir dos anos 1980, ocorre uma virada (e uma reavaliação) do papel do Brasil na política internacional, numa estratégia que tinha por objetivo mudar a "percepção de uma suposta fraqueza" político-econômica do país. Essa alteração aconteceu através de dois posicionamentos distintos, conforme nos apresenta Pecequilo (2008: 143 - 144):

1. o Brasil despontando como uma "potência média e nação emergente";
2. a mudança do foco de negociações, de uma condição unilateral (EUA) a outra, multilateral (demais países emergentes). Com foco na "diversificação dos pólos de poder";

A mudança de direção das estratégias descritas acima será o ponto principal de diferenciação e de avanço da política internacional brasileira, pois ela passou a ser articulada de maneira mais plural, mesclando acordos e negociações de relação Sul-Sul (eixo horizontal) e Norte-Sul (eixo vertical).

O Mercosul[34] está inserido dentro do primeiro, ou seja, um acordo estabelecido com países de economia e política pares. Nações que são ao mesmo tempo emergentes, em desenvolvimento, mas são periféricas. Ou seja, para sua política internacional, o Brasil construiu laços preferenciais com os países considerados seus "sócios naturais" (Bernal-

[33] Países do Mercado Comum.
Membros plenos: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela (este último era membro em processo de adesão até meados de 2012).
Estados associados: Bolívia, Chile, Equador e Peru.

[34] Mais informações sobre relação Sul-Sul e Norte-Sul ver: BERNAL-MEZA, Raul. Argentina y Brasil em la Política Internacional: regionalismo y Mercosul (estratégias, cooperación y factores de tensión), In: Revista Brasileira de Política Internacional, n 51, 2008.

Meza, 2008: 162). Conforme afirma Pecequilo, são países que "possuem potencial para formar uma frente unida nas OIGs[35] (com força quantitativa pelo número e qualitativa pelo *status*) que levou ao aumento do poder de barganha no comércio, empréstimos, dívida externa, transferência de tecnologia, ajuda direta e investimentos" (2008:146). Outro ponto importante a ser destacado é que o maior potencial da relação Sul-Sul não reside somente nas aproximações político-econômicas, mas principalmente nas histórico-culturais. Como afirma Gil, "os laços históricos, culturais e mesmo geográficos nos impelem a combinar nosso universalismo com preocupações de ordem mais local. Fortalecem, em termos regionais, nossos vínculos com a América do Sul e com os países africanos e de língua portuguesa" (2007: 59).

Já no eixo Norte-Sul trata-se da relação internacional mais tradicional. São aqueles acordos estabelecidos entre os países conhecidos como de primeiro mundo (EUA, países da UE) com aqueles de economia periférica[36]. "Tais intercâmbios correspondem a temas econômicos, estratégicos e políticos, amparados por uma clara percepção das assimetrias de poder" (Pecequilo, 2008:148).

O objetivo principal da política externa brasileira comtemporânea é a integração e, para Celso Amorim, o Mercosul representa o "núcleo dinâmico" (Amorim, 2009: 12) da interrelação dos países sul-americanos.

Para os autores Barbiero e Chaloult, o projeto do Mercosul difere dos demais tratados, como UE e Nafta, pois seu plano estrutural une propostas de distintas formas de regionalismos[37], visto que alia "a presença marcante do Estado e a sua motivação político-estratégica" – que remete a uma integração voltada "para dentro" – à "ideia de um regionalismo aberto, a sua sintonia com a economia mundial, a busca de maior competitividade sob a base de um eixo exportador e de uma liberalização frente às trocas internacionais" (Barbiero; Chaloult, 2001: 37).

Voltando nossas atenções para o campo do audiovisual (foco de nossa pesquisa) notamos que, ao contrário da UE, o Mercosul ainda não conseguiu estabelecer uma política sistemática de incentivo e fomento à criação e circulação de produtos e obras coproduzidas entre os diferentes países.

Ao contrário dos europeus, a dificuldade ainda persiste para os latino-americanos, pois para Domínguez e Sánchez, dentre as experiências de regionalismo estabelecidas até o

[35] Organizações Internacionais Governamentais – G8, FMI, Banco Mundial, Conselho de Segurança da ONU, dentre outros.
[36] Denominados como subdesenvolvidosos num passado não tão distante.
[37] Mais informações Vide: (Barbiero; Chaloult, 2001: 28 - 33)

momento, a UE, foi o tratado que conseguiu congregar mais espaços de cooperação e ações de integralização entre os países. No âmbito do audiovisual, notamos que o bloco voltou suas atenções para duas ações distintas. A primeira foi estabelecer políticas de proteção em escala nacional e posteriormente incentivar a formulação e criação de um campo de atuação comum, um espaço onde os produtores pudessem encontrar condições favoráveis para difusão de seus conteúdos, sem sofrer com a pressão do produto norte-americano em seu mercado. Domínguez e Sánchez complementam que a UE tinha o interesse de:

> Preservar y construir un mercado interno e efectivo y autosuficiente para los productos audiovisuales europeos, sino que implícitamente reconoce la necesidad de definir espacios de acción global en los que dichos productos puedan convivir en dinámicas de intercambio con los otros actores, más allá de la lógica del mercado internacional que los amenaza. (2006: 76)

Os planos de integração internacional não se restringiram somente ao plano econômico. Notamos tal fato através das políticas públicas propostas pela gestão de Gilberto Gil. Segundo o Ministro, "o Ministério da Cultura do Brasil assumiu sua responsabilidade com o plano regional e internacional e, também, com a promoção da cultura brasileira no mundo, tanto simbólica como economicamente" (Gil, 2007: 50). E complementa, mencionando que durante o período de sua gestão as políticas públicas culturais foram deslocadas "para o centro do debate do desenvolvimento nacional e das relações de intercâmbio do Brasil com outros países," pois "condicionam o desenvolvimento econômico e sustentável. São políticas que promovem o equilíbrio entre a produção econômica e o bem-estar da sociedade." (Gil, 2007: 51)

Nesse contexto, notamos a retomada do estabelecimento de novos acordos[38], de ações estratégicas de órgãos privados independentes[39] e de políticas públicas[40] (nacionais e internacionais) direcionadas ao fomento e à difusão de filmes feitos em coprodução internacional.

Apesar de notarmos a crescente importância das questões culturais nas negociações e propostas de projetos que envolvem o Mercosul, este eixo entrou em pauta tardiamente nas diretrizes do acordo. Ao discorrer sobre a "diplomacia cultural no Mercosul", Soares

[38] O primeiro acordo de coprodução sancionado foi com a Espanha no ano de 1963. Atualmente, o Brasil possui dez acordos bilaterais, quatro protocolos de cooperação e três acordos multilaterais, consolidando parceria com 19 países distintos.

[39] Aqui estamos fazendo referência aos programas de estímulo ao mercado cinematográfico, através do intercâmbio e promoção promovidos por Mostras e Festivais de todo o mundo.

[40] Programas como Ibermedia, Mercosul Cultural, editais realizados em conjunto entre as agências dos distintos países, dentre outros.

afirma que "a importância dos interesses comerciais na agenda das negociações e a centralidade dos atores governamentais nas relações entre os países deixou num segundo plano temas e atores não diretamente ligados ao mundo dos negócios e da política externa dos países" (2008: 53).

Ainda segundo Soares, a cultura entrou oficialmente na pauta do Mercosul, somente no ano seguinte de sua criação (1992), quando foi criada uma Reunião Especializada estritamente para o campo cultural,[41] com a função de "promover a difusão da cultura dos Estados Partes, estimulando o conhecimento mútuo dos valores e das tradições culturais de cada Estado Parte, bem como os empreendimentos conjuntos e as atividades regionais no campo da cultura." (2008: 59). Três anos depois (1995), este foro foi substituído pela Reunião de Ministros e Responsáveis de Cultura[42], pois ela passou a ter atribuição de "foro negociador" (2008: 59). E mais, essa Reunião passou a ter "como função promover a difusão e o conhecimento dos valores e tradições culturais dos Estados". (2008: 60)

No entanto, mesmo com a ampliação das atribuições, os responsáveis não conseguiram desenvolver ações expressivas para o campo cultural, conseguindo estabelecer somente uma proposta de ações de "natureza genérica para consolidação do Mercosul Cultural"[43] (Soares, 2008: 60).

Criado em 1996, através do Protocolo de Integração Cultural do Mercosul[44], o selo, Mercosul Cultural, foi estruturado com base nos seguintes preceitos acordados pelos Estados[45] integrantes do tratado:

> Conscientes de que a integração cultural constitui um elemento primordial dos processos de integração e que a cooperação e o intercâmbio cultural geram novos fenômenos e realidades;
> Inspirados no respeito à diversidade das identidades e no enriquecimento mútuo;
> Cientes de que a dinâmica cultural é fator determinante no fortalecimento dos valores da democracia e da convivência nas sociedades . (Dec. 11/96: 2)

O novo foro de atuação tinha como intuito potencializar as relações de integração através da esfera cultural, pois considerava que a relação desses países deveria transcender

[41] Resolução 34/92, do Grupo Mercado Comum. (Soares, 2008: 59)
[42] Criada pelo Conselho do Mercado Comum, através da Decisão 2/95. (Soares, 2008: 60)
[43] Para mais informações das ações da Reunião de Ministro da Cultura vide Soares, 2008: 60 – 61.
[44] Criado através do Decreto 11/96, para ter acesso ao documento completo vide: Decisión 11/96 In: http://www.mercosur.int/innovaportal/v/2641/1/secretaria/decisiones_1996
[45] República Argentina, da República Federativa do Brasil, da República do Paraguai e da República Oriental do Uruguai.

"o plano comercial" (Soares, 2008: 61), como afirma o ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil:

> Mercosul Cultural abriu nova frente de possibilidades. Um dos seus principais eixos decorre, justamente, da ênfase dada ao Intercâmbio de Políticas Nacionais de Cultura dos países membros do Mercosul. Focamos, portanto, na interação de políticas estatais e programas voltados aos fenômenos culturais da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. (2007: 53)

No entanto, percebemos que, ao longo dos anos, o desejo de integração não se concretizou plenamente, principalmente nas ações direcionadas no escopo de nossa pesquisa (produções audiovisuais cinematográficas). Um dos motivos encontrados para o descompasso das ações planejadas e das efetivamente executadas, deve-se ao período de transição que os países estavam atravessando.

Por exemplo, no caso do Brasil, as atividades culturais tiveram o impulso para a retomada de suas ações somente no ano de 1991, com a ratificação da Lei Rouanet. Para as práticas cinematográficas, somente em 1993, com a Lei do Audiovisual, que visionamos um caminho para o retorno das ações de incentivo e fomento ao setor extintas no início do governo Collor.

Dessa forma, verificamos que apesar dos esforços para concretização de uma integração internacional, individualmente os Estados ainda não estavam internamente preparados para essas ações.

Com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), no ano de 2001, o setor passa a ter um órgão responsável por sua reordenação e regulamentação. A partir desse momento, inicia-se no Brasil um processo de recuperação das ações direcionadas à produção de filmes nacionais.

Esta fase de reordenação no setor, mesmo que de maneira distinta, ocorreu concomitantemente em outros países da América Latina, o que resultou num ambiente favorável para a criação, no âmbito do Mercosul, de um foro específico para o setor, a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM).

A reunião de autoridades tem como objetivo fomentar e estimular o desenvolvimento econômico do país através do incentivo a produção cultural, por esse motivo analisaremos a estrutura e ações da Recam no capítulo quatro, momento dedicado a analise de como as políticas públicas audiovisuais estão sendo organizadas para o setor.

3. COPRODUÇÃO INTERNACIONAL – Histórico

Após discorrermos sobre os elementos político-culturais que proporcionaram a aproximação e integração internacional dos países em diversos setores, principalmente no econômico, voltaremos nossas atenções para as especificidades da coprodução (e cooperação) internacional no campo cinematográfico.

3.1. Afinal, o que seria um filme brasileiro?

Quando pensamos no processo de realização de um filme, logo nos vem à mente o termo parceria. Podemos perceber essa relação de colaboração tanto na estrutura de produção de cada filme, com a formação da equipe técnica, como nas parcerias institucionais realizadas entre empresas de diferentes segmentos (produtoras, locadoras, laboratórios, distribuidoras) formando o que conhecemos como coprodução.

Visto que a realização de filme é uma atividade que demanda grandes investimentos de capitais e que o retorno desse investimento é conquistado através da difusão do produto nas diversas janelas e territórios, notaremos que esse tipo de parceria não irá se restringir aos acordos de empresas de um único país. Ele poderá ser estendido para o que denominamos como *coprodução internacional*.

A correalização de um filme entre empresas de diferentes países acontece não só como forma de ampliação dos territórios de circulação da obra, mas também para a utilização casada dos apoios e incentivos que cada país oferece à atividade.

Para que as empresas possam desfrutar dos programas de incentivo formulados por cada país, as produções devem atender às determinações legais de cada local. Um dos requisitos para a conquista desses aportes é o filme ser considerado "nacional" em cada país participante do acordo.

Neste momento, por questões metodológicas, não entraremos no mérito das discussões e pesquisas que estudam as designações nação, nacional e nacionalidade.

Em nosso caso, analisaremos quais foram as características e os critérios estabelecidos ao longo do tempo pelo governo federal, através dos órgãos que regulamentam e normatizam o setor cinematográfico, para definir o que seria considerado uma "obra brasileira".

Ao revisarmos historicamente a legislação que regulamenta este tipo de resolução, verificamos que o primeiro Decreto que define "filme brasileiro" foi assinado por Tancredo Neves, no ano de 1961[46].

No entanto, o desejo de normatizar a definição de "filme brasileiro" foi oficializado pela primeira vez no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro[47], que aconteceu no ano de 1952. O congresso reuniu importantes nomes como o crítico e cineasta Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos (naquela época, assistente de direção), o diretor Rodolfo Nani, o crítico e roteirista Alex Viany, os atores Anselmo Duarte e José Lewgoy, representantes da empresa Maristela, dentre outros profissionais do cinema.

A definição de "filme brasileiro" surgiu após a discussão que sucedeu a apresentação da tese[48] "Definição de filme nacional," elaborada como Carlos Ortiz. Após arguição e debate ficou estabelecido que para ser considerada um filme nacional – e desfrutar das leis de proteção ao cinema nacional – , a obra deveria possuir as seguintes características (Souza, 1981: 57; 126; 143; 115):

a) capital cem por cento nacional;
b) produção em estúdios e laboratórios brasileiros;
c) argumentos, diálogos e roteiros escritos por brasileiros;
d) falado em português;
e) dirigido por brasileiro nato, naturalizado ou estrangeiro radicado no país;
f) observância de lei dos dois terços na constituição das equipes técnicas e artísticas.[49]

Devido à necessidade de se ampliar as discussões para a elaboração de uma política pública voltada para o campo cinematográfico, as discussões evoluíram para um congresso de âmbito nacional. Cinco meses depois, acontece no Rio de Janeiro o I Congresso de Cinema Brasileiro. Nesse encontro, um dos principais pontos é a retomada das discussões acerca da definição de "filme brasileiro" e a volta do debate, segundo José Inácio de Melo Souza, motivou-se por certa rivalidade existente entre os cineastas de São Paulo e os do Rio de Janeiro. No entanto, a proposta realizada pelos paulistas se manteve, pois, segundo

[46] Decreto nº 51.106, de 1º de agosto de 1961, in: https://legislacao.planalto.gov.br, acesso em: 26 de fevereiro de 2011.
[47] Segundo Souza, o congresso paulista foi uma consequência das discussões ocorridas no ano anterior (setembro de 1951) em mesas-redondas promovidas pela Associação Paulista de Cinema. Ainda segundo o autor "O impulso inicial às mesas-redondas foi dado pela elaboração de Alberto Cavalcanti, na época, do anteprojeto do Instituto Nacional do Cinema. Uma cópia do anteprojeto vazou para o meio cinematográfico paulista dando ensejo a intensos debates." (1981:52)
[48] Os artigos e arguições defendidos nos Congressos de cinema são denominados pelo pesquisador José Inácio de Melo e Souza como teses. Dessa forma, mesmo sabendo que não são defesas de doutoramento, optamos por utilizar a mesma nomenclatura adotada pelo autor para respeitar o texto da época.
[49] "Resoluções do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro" (Souza, 1981:115).

o pesquisador, a resolução da "bancada paulista na conceituação do filme brasileiro refletiu não só a experiência, como a sua unidade de propósitos, que permaneceria durante todo o Congresso" (Souza, 1981: 75).

O conceito foi alvo de críticas em jornais e revistas por conta da falta de flexibilização e por sua posição protecionista exagerada. Souza nos apresenta o depoimento do jornalista Décio Vieira Otoni, do *Diário Carioca*, do qual destacamos (1981:75):

1. a restrição do financiamento das produções ao capital nacional, sem a existência de uma política pública voltada para o setor, faria com que os produtores recorressem à agiotagem;
2. da forma como foi redigida, a determinação impediria a realização de futuras coproduções internacionais;
3. a obrigatoriedade do uso de estúdios e laboratórios brasileiros não resulta em um estímulo à utilização de serviços de empresários nacionais, visto que, se qualquer empresa internacional estabelecer uma representação no Brasil, ele será "fatalmente brasileiro".

Em consonância com esta diretriz, foi recomendado, nas Resoluções do I Congresso, através do Inciso 20, a necessidade de serem criadas "normas para a produção de filmes estrangeiros no Brasil" (1981: 129), dando especial atenção para as regras de contratação da equipe técnica e estipulando o aproveitamento de profissionais brasileiros, nas realizações estrangeiras.

No ano seguinte (novembro de 1953), foi realizado o segundo encontro desses profissionais, o II Congresso Brasileiro de Cinema. Muitos dos pontos debatidos durante o Congresso –, como questões sobre o direcionamento de uma política pública para o setor, criação de um órgão regulamentador (INC), aprimoramento das condições de trabalho e capacitação de novos profissionais (criação de escolas de cinema) – foram resgatados com o intuito de identificar se houve alguma mudança a partir do I Congresso e principalmente com o desejo de propor novos encaminhamentos. Com isso, Ortiz retoma sua tese acerca da "Definição de Filme Brasileiro" e complementa seus questionamentos apresentando uma arguição sobre o "Intercâmbio de Filmes". Este último tinha como desejo estimular as discussões acerca da importância da difusão dos filmes para terras estrangeiras e pontuava a relevância do "intercâmbio econômico do Brasil com outros povos" (Souza, 1981: 99).

A organização e mobilização de agentes das diversas esferas do setor cinematográfico brasileiro através dos dois Congressos, apesar de não conseguir estabelecer ações imediatas (o INC só é criado em 1966, por exemplo), foram fundamentais para dar as bases da reconfiguração do setor a partir dos anos 1960.

Trata-se de um importante momento de mudança de posicionamento ideológico, segundo José Mário Ortiz Ramos, os Congressos de Cinema foram marcados pelos "traços nacionalistas característicos do governo Vargas" (1983:16). O posicionamento (que contaminará o cinema) político posterior de JK "que promovia o desenvolvimento nacional através da associação dependente, crescente com o capital internacional" (Ramos, 1983:20).

Com a articulação de empresários e pesquisadores, aliada ao novo posicionamento político do país, surge a possibilidade de criar um órgão (em âmbito federal) para identificar as necessidades e sugerir ações que regulamentassem o setor, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC)[50]. Segundo Ramos, a regulamentação "surge no bojo das novas medidas do Estado e de uma crescente internacionalização e dependência da economia brasileira" (1983:24).

É importante destacarmos que a incorporação do fluxo de capitais nas produções contemporâneas, a intensificação das relações do Brasil com o mercado internacional e o crescimento do número de coproduções internacionais são resultado do processo de abertura das fronteiras nacionais deste período, por mais conturbado (e predatório) que ele tenha sido.

A abertura do mercado e a liberalização do capital ficam mais evidentes através da fala de Carvalheiro de Lima (integrante do GEIC), na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica:

> Resta formar uma consciência cinematográfica e uma ação de esclarecimento do país, em relação aos problemas específicos da nossa cinematografia, dentro da tese de que a causa profunda do nosso cinema não é estética. Ela decorre de pressões bem mais profundas, definíveis como falta de uma legislação industrial. Preconizar e cumprir uma política de liberalismo sadio e de estímulo à atração de capitais estrangeiros por cia de coproduções seria o caminho. (*apud* Ramos, 1983:27)

[50] Segundo Ramos , após os Congressos de Cinema, o grupo de São Paulo, vendo a importância e necessidade de aferição de informações, para sugerir ações estratégicas para o cinema, cria um Núcleo que "sistematizou as análises sobre a situação" do setor. O bom desempenho das pesquisas foi o incentivo para o governo criar um órgão analítico em âmbito federal – GEIC. (Ramos: 1983: 17-18).

Apesar de sua importância, o GEIC não era um órgão executivo. Esse fato impedia o desenvolvimento de ações que modificassem a frágil estrutura do cinema brasileiro. Segundo Ramos, o órgão conseguiu implantar poucas medidas como a diminuição dos "benefícios ao cinema estrangeiro", com o fim da bonificação cambial e a alteração da cota de tela para "42 dias anuais" (1983: 26).

Com o crescimento das produções e o aumento das reivindicações de um posicionamento do Estado no apoio à estruturação de uma indústria cinematográfica, há a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), dessa vez um órgão com qualificações para intervir e colocar em prática um plano de desenvolvimento para o setor.

Uma das primeiras ações foi a criação de uma "'legislação protecionista básica", que conseguiu aumentar a cota de tela para o filme nacional para 56 dias por ano e sancionar o Decreto que definia "filme brasileiro" (Ramos, 1983: 29).

O que veremos mais adiante é o fato de que as diretrizes formuladas pelo I e II Congresso Nacional de Cinema serão relativizadas e atualizadas conforme as necessidades do mercado cinematográfico brasileiro, dado que já havia um intervalo de quase dez anos entre as duas resoluções.

Com base em informações retiradas da edição nº 1 da revista *Filme Cultura*, podemos notar que o Decreto é uma das primeiras manifestações que surgiram através dos trabalhos do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). Entre os anos de 1961 a 1966, esse foi o grupo responsável por promover e orientar a execução de planos nacionais de incentivo à produção cinematográfica brasileira.[51] Segundo Bahia (2012), o grupo foi "um dos protagonistas das discussões sobre os rumos do cinema brasileiro" naquela época. Ainda segundo a autora:

> Ortiz Ramos categorizou o Geicine como "universalista-industrialista", uma vez que defendia que o cinema deveria ser produto da iniciativa privada, cabendo ao Estado apenas a tarefa de criar condições protetoras para seu crescimento. Junto a isso, propunha a atração e associação ao capital estrangeiro, numa tentativa de transformar o inimigo em aliado. O grupo estava, prioritariamente, comprometido com a industrialização do cinema brasileiro. (Bahia, 2012: 37-38)

Com esse posicionamento, vemos que é sintomático da época a necessidade de legislar e definir o que seria uma obra brasileira, já que o grupo que estava à frente da política cinematográfica entendia que para desenvolver o mercado nacional era preciso

[51] Filme e Cultura, 2010, vol I: 72.

abrir as portas para o investimento estrangeiro, sem o prejuízo de perder autoria brasileira nessas realizações.

A partir dessas diretrizes, foi criado o Decreto nº 51.106, de 1961 e, segundo seu art. 1º, era considerado brasileiro o filme que atendesse às seguintes características:

1. ser produzido por empresa brasileira regular e legalmente estabelecida no Brasil;
2. ser falado em português;
3. apresentar em sua ficha artística e técnica dois terços (66%) de brasileiros ou de estrangeiros residentes no Brasil há mais de dois anos;
4. apresentar em seu elenco dois terços (66%) de intérpretes brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de dois anos;
5. realizar todas as cenas de estúdio no Brasil;
6. apresentar as trilhas sonoras e a mixagem gravadas no Brasil;
7. apresentar todos os negativos e cópias para exibição no território nacional revelados em laboratórios brasileiros.

Podemos notar que o conceito de nacional estava ligado principalmente às questões vinculadas ao território e à língua. Nesse momento, as diretrizes do que seria considerado "filme brasileiro" possuíam uma característica extremamente protecionista e as regras para a correalização com empresas estrangeiras eram muito fechadas. Isso porque o decreto estipulava que a contratação dos principais serviços de produção (filmagem) e pós-produção do filme (Inciso 5, 6 e 7) deveria ser realizada por empresas brasileiras e em território nacional. Além disso, o idioma da obra em questão necessariamente deveria ser o português (Inciso 2).

A partir dessa obrigatoriedade, foram criados dois cenários distintos, o primeiro voltado para a injeção de investimentos e fomento em diversos setores do mercado cinematográfico brasileiro. E, num segundo momento, vemos que essas determinações deixaram o setor engessado, pouco competitivo, limitando as possibilidades de realizar parcerias internacionais. Outra característica de proteção à produção nacional diz respeito ao contingente contratado para realização do filme, em que a determinação de dois terços[52] de brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de dois anos, deveria ser

[52] Ou seja, em um filme com doze chefes de equipe, oito deveriam ser brasileiros ou residentes no Brasil há mais de dois anos.

ocupada por cargos de chefia ou cabeças de equipe[53] (produtor, diretor, roteirista, argumentista, diretor de fotografia, cenógrafo, diretor musical, editor, engenheiro de som, coreógrafo, consultor de cores e figurinista) e no caso do elenco[54], só seriam considerados para efeito do Decreto os intérpretes de presença marcante no filme ou que dele participassem em, pelo menos, uma sequência dialogada.

Essas determinações eram sintomáticas das diretrizes políticas do período[55]. Como vimos no capítulo anterior, a década de 1960 foi um período marcado pela contradição, pois a estratégia política estava voltada para a defesa do nacional, embora, economicamente, o país atravessasse um processo de abertura para o capital internacional. Dessa forma, o governo notou a necessidade de normatizar o setor, a fim de protegê-lo, pois o cinema representava uma das formas de fortalecimento da identidade do país.

Apesar desse Decreto ainda não prever diretrizes para a execução de acordos de coprodução internacional, no mesmo ano de 1961, o GEICINE elabora o primeiro projeto básico para acordos de coprodução cinematográfica.

No entanto, a possibilidade de realização de uma coprodução internacional só foi prevista dois anos depois, a partir do Decreto nº 53.011, de 27 de novembro de 1963, assinado pelo presidente João Goulart:

> **Art**. 1º Para os efeitos legais, são considerados filmes brasileiros além das características enumeradas no art. 1º do Decreto nº 51.106, de 1º de agosto de 1961, os que forem realizados em coprodução cinematográfica, baseada em ajuste internacional negociado por via diplomática.

Poucos meses depois, o Brasil assinava o primeiro acordo de coprodução internacional para o cinema em 1963, com a Espanha. Notaremos ao longo da pesquisa que, apesar de existir um desejo antigo das instituições que regulamentavam o cinema em firmar acordos de coprodução, seu estabelecimento e concretização foram bem tardios. Após o acordo firmado com a Espanha, somente no ano de 1974 foi fechado mais um acordo bilateral, com a Itália. Após essa data, três acordos foram assinados na década de 1980 (Portugal, Argentina e Venezuela), mas grande parte deles (cinco) foi assinada após o período compreendido como Retomada do cinema brasileiro (Canadá, Chile, Índia,

[53] Redação do Art. 2º do Decreto 51.106/61.
[54] Redação do Art. 3º do Decreto 51.106/61.
[55] Para mais informações sobre o período vide ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural, São Paulo: Brasiliense, 2001 e IANNI, Octavio. Estado e Planejamento Econômico no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5a ed, 1991.

Alemanha e França). Veremos com maiores detalhes a particularidade de cada um no capítulo quatro.

A legislação que determinava a definição de filme brasileiro sofreu modificações no ano de 1964 e foi substituída pelo Decreto 55.202. Esta nova diretriz, assinada pelo presidente Castelo Branco, sofreu apenas uma atualização, já que foram mantidas todas as definições anteriormente previstas.

Foram adicionados os itens que remetiam especificamente à nacionalidade do diretor; sobre a realização de adaptações e uma modificação quanto às locações utilizadas nas filmagens, conforme enumeramos nos itens descritos abaixo:

> alínea c: ser dirigido por brasileiro, ou por estrangeiro residente no Brasil há mais de cinco anos;
> alínea d: apresentar adaptação cinematográfica feita por brasileiro ou por estrangeiro residente no Brasil há cinco anos, pelo menos;
> alínea f: realizar todas as cenas interiores e exteriores no Brasil, admitindo-se a realização de cenas fora do território nacional em atenção à fidelidade do argumento.[56]

Além disso, foi incorporada ao texto, através do art. 4º, a determinação de que seriam consideradas brasileiras obras cinematográficas realizadas sob o abrigo de uma coprodução internacional.

Observamos, ao longo desta pesquisa, que a definição de "autoria nacional da obra brasileira"[57] carrega em seu conceito a característica da volatilidade. Os decretos que regem essa definição sofreram (e sofrerão) constantes mudanças para se adequarem tanto às novas estruturas econômicas e necessidades do mercado, quanto às mudanças politico-históricas do país. Sempre com o desejo de ponderar duas ações, a primeira de abertura e integração com mercados internacionais, facilitando a tramitação, tentando desburocratizar o processo. Todavia, ao mesmo tempo, essas normas limitam a atuação de empresas estrangeiras para proteger a propriedade intelectual produzida no Brasil.

Passados sete anos, o Decreto sofreu novas alterações com o acréscimo de três parágrafos[58] que ampliaram as possibilidades do conceito de autoria brasileira (nacional) da obra cinematográfica. A partir do ano de 1971, seria dispensada do diretor estrangeiro a exigência de tempo mínimo de residência no Brasil. No entanto, esta exceção seria aceita somente no caso do filme ser baseado em um argumento extraído de "obra de autor

56 Decreto 55.202/64.
57 Decreto 69.161/71
58 Decreto 69.161/71.

nacional" ou basear-se em um "episódio da história brasileira" que apresentasse "interesse histórico ou cultural relevante". Além disso, o diretor estrangeiro deveria ser assessorado por um brasileiro nato, que poderia ser um codiretor brasileiro ou o autor da obra em questão.[59]

Para que a produção pudesse ser realizada, o projeto deveria ser submetido ao Instituto Nacional do Cinema (INC) para passar por um processo de aprovação. O Instituto deveria analisar a relevância e conveniência da realização da obra para o "cinema brasileiro e para mercado de trabalho dos realizadores nacionais".[60] Além disso, como forma de proteção do mercado de trabalho das classes interessadas, determinou-se que poderiam ser produzidos, nessa modalidade, somente três filmes por ano[61].

Neste caso, o Estado "administrava" o tema e a quantidade de filmes colocando-se como árbitro. Ou seja, no campo das idéias, figurava como mediador, mas na prática era um interventor.

Segundo Mello (1978:83), presidente do CONCINE, para que o Decreto fosse executado de maneira correta, sem fraudes ou omissões, o INC criou, no ano seguinte, o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de Longa-Metragem[62] (1978:83).

O certificado era concedido por uma Comissão Especial integrada por sete membros indicados pelo Presidente do INC. As produções deveriam preencher os seguintes requisitos determinados pelo art. 3º da Resolução INC nº 67/72:

1. atender às definições de autoria *obra cinematográfica brasileira* determinada pelos Decretos 55.202/64 e 69.161/71 (descritos anteriormente);
2. terem sido realizadas por produtores devidamente registrados no INC;
3. terem sido considerados pela Comissão Especial como tecnicamente satisfatórios, ou seja, apresentar um mínimo de padrão técnico em sua fotografia e som.

Esse Certificado era imprescindível para que as empresas produtoras pudessem tirar proveito de certas ações de fomento direcionadas à indústria cinematográfica brasileira, tais como[63]:

1. exibição compulsória prevista no art. 19 do Decreto-lei 43/66, que estipula que todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exibir

59 Redação Parágrafo 1º do Decreto 69.161/71.
60 Redação Parágrafo 2º do Decreto 69.161/71.
61 Redação Parágrafo 2º do Decreto 69.161/71.
62 Resolução INC nº 67/72
63 Redação Art. 1º da Resolução INC nº 67/72.

filmes nacionais de longa-metragem durante determinado número de dias por ano, a ser fixado pelo Conselho Deliberativo do INC;

2. dispensa do recolhimento imediato da contribuição prevista no inciso II do art. 11 do Decreto-lei 43/66 (pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional); no entanto, o pagamento deveria ser realizado por ocasião do recebimento das parcelas do prêmio que lhe couber, até cobrir o montante da contribuição devida ao INC;
3. inscrição do filme no INC para participar de competições em Festivais e Mostras Nacionais ou Internacionais;
4. concorrer a prêmios instituídos pelo INC, destinados a estimular a produção cinematográfica nacional.

Alguns anos depois, este documento passou a ser conhecido como Certificado de Produto Brasileiro e, com o fim do INC em 1975[64], sua expedição ficou a cargo do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), órgão que passou a ser responsável pela normatização e fiscalização das atividades cinematográficas.

Ao analisarmos a resolução Concine nº 11/77 que estabelecia as normas para concessão do novo Certificado, notamos que não houve mudanças nem quanto aos benefícios nem quanto aos requisitos para solicitação do documento. As alterações foram direcionadas de maneira a atualizar as legislações que estavam em vigor naquele momento e, principalmente, incluir os dois novos órgãos (Embrafilme e CONCINE) em substituição ao INC. Como segue a indicação abaixo[65]:

I - o Certificado é imprescindível para:

> a) a exibição obrigatória de filmes brasileiros de longa-metragem que for fixada conforme o disposto no **item X do artigo 2º do Decreto n. 77.299/76**;
> b) inscrição do filme na **Embrafilme** para competição em Festivais e Mostras Nacionais ou Internacionais;
> c) concorrer a prêmios e incentivos instituídos pelo **Concine** e concedidos pela **Embrafilme**, destinados a estimular a produção cinematográfica nacional, **dentre estes o calculado proporcionalmente à renda líquida produzida por sua exibição no país**; e
> d) dispensa do recolhimento imediato da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica de acordo com o artigo 12 da Lei n. 6.281\75. (**grifo nosso**)

Em 1980, o Decreto que delimitava o que seria autoria nacional sofreu uma pequena alteração nos parágrafos 1º e 2º, do art. 1º (incluídos pelo Decreto 69.161/71). Ele

[64] Lei 6.281/75.
[65] As mudanças ou acréscimos realizados no Decreto estão em negrito para melhor visualização e leitura.

volta atrás na decisão de isenção de tempo mínimo de moradia para o diretor estrangeiro para dois anos e altera o órgão de submissão da solicitação, como podemos ver na transcrição dos parágrafos abaixo:

> "Art. 1º.....
> §1º No caso de utilização de argumento extraído de obra de autor nacional ou de episódio da história brasileira que apresente interesse histórico ou cultural relevantes, o prazo de residência de diretor estrangeiro no Brasil previsto na alínea c **poderá ser reduzido para dois anos**, desde que o mesmo seja assistido por um codiretor brasileiro ou conte com a colaboração direta do autor da obra, a juízo expresso do Conselho Nacional de Cinema.
> § 2º Ocorrendo a hipótese do parágrafo anterior, todos os filmes ou projetos de filmagem deverão ser submetidos ao **Conselho Nacional de Cinema**, para que diga se convém ao cinema brasileiro e ao mercado de trabalho dos realizadores nacionais."[66] (**grifo nosso**)

A partir dessa revisão histórica, notamos que após um período de constantes revisões, sofridas entre os anos de 1960 até 1980, tivemos um intervalo de 21 anos para o surgimento de uma revisão mais profunda nas raízes que definem a nacionalidade das obras audiovisuais realizadas no Brasil. As novas medidas foram indicadas com a criação da Medida Provisória nº 2.228-1/2001 e posteriormente modificadas no ano seguinte pela Lei no 10.454, ações estas que serão detalhadas no próximo item.

3.1.1. ANCINE e o Certificado de Produto Brasileiro

Como foi pontuado no capítulo dois, o começo dos anos 1990 foi marcado por profundas mudanças no campo político-econômico brasileiro. Seguindo as diretrizes internacionais, nos tornamos um governo democrático neoliberal. A partir dessa escolha houve a necessidade de reestruturação da forma como o Estado atuava. Por esse motivo, parte dos incentivos governamentais diretos e as atividades de diversas fundações e empresas estatais tiveram suas ações encerradas, restando somente aquelas ligadas à segurança nacional e de relevante interesse coletivo[67].

No campo cultural não foi diferente. Importantes empresas e fundações foram fechadas, causando um intenso decréscimo na produção. Esta crise foi intensificada com a chegada das mudanças tecnológicas e econômicas, aliadas às transformações das práticas de consumo do entretenimento.

---

[66] Decreto nº 85.493 de 1980.
[67] Art. 173, do título VII (Da ordem econômica e financeira), capítulo I (Dos princípios gerais da atividade econômica) In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm

Com a estabilização da economia, outros pontos passaram a ter importância na agenda governamental. Além disso, nota-se uma virada política no entendimento do que seria uma questão estratégica para o país.

Após experienciar um período sem que houvesse qualquer interferência pública, seja na forma de empresas/instituições, seja na forma de legislações que apoiassem a realização cultural (e no caso dessa pesquisa a cinematográfica), percebe-se, no país, um movimento articulado entre agentes do mercado e governo, no sentido de restaurar o setor.

Dessa forma, as novas orientações do que seria considerado "filme brasileiro" surgiram num momento de restauração e revitalização tanto de questões normativas, quanto de produtivas do setor cinematográfico brasileiro.

A revisão do conceito veio com a assinatura, por parte de Fernando Henrique Cardoso, da Medida Provisória[68] nº 2.228-1 de setembro, de 2001. A MP foi um pacote de medidas de reformatação do setor, que estabelecia "os princípios gerais da Política Nacional do Cinema"[69].

Conforme o Inciso V do art. 1º, serão consideradas obras audiovisuais[70] brasileiras aquelas que atenderem pelo menos a um dos requisitos descritos abaixo:

1. ser produzida por empresa produtora brasileira (ou em associação com outras produtoras brasileiras)[71] registrada na Ancine. O filme deve ser dirigido por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no país há mais de três anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, dois terços (66%) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de cinco anos;

2. ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na Ancine, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de coprodução cinematográfica e em consonância com os mesmos.

[68] Medidas Provisórias são como Leis, no entanto são "editadas pelo Presidente da República em casos de relevância e urgência." Elas perdem a validade se não forem "convertidas em lei pelo Congresso Nacional em até 60 dias". In: http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-1/medidas-provisorias

[69] A MP também cria o Conselho Superior de Cinema, a Agência Nacional do Cinema, Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm#art1, acesso em 30/12/2013.

[70] No caso desta pesquisa, atentaremos para as obras cinematográficas, conforme o Inciso II do art. 1º da MP 2.228-1 são aquelas que a "matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição.

[71] "aquela constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no País, cuja maioria do capital total e votante seja de titularidade direta ou indireta, de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos, os quais devem exercer de fato e de direito o poder decisório da empresa." Redação § 1, art. 1, MP 2.228-1.

Alemanha, Argentina, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Itália, Portugal e Venezuela e, são alguns exemplos de países com os quais o Brasil já possui assinados acordos de cooperação ou de coprodução internacional;

3. ser realizada, em regime de coprodução, por empresa produtora brasileira registrada na Ancine, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução. A produtora brasileira deve assegurar a titularidade de, no mínimo, 40% dos direitos patrimoniais da obra e utilizar para sua produção, no mínimo, dois terços (66%) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de três anos.

Percebemos que a nova resolução do que será considerado filme brasileiro ficou mais concisa e focada na proteção do direito patrimonial da obra. As características que interferiam na escolha da temática, na *mise en scène*, nas escolhas técnicas e artísticas que iriam compor o filme – falado em português, a filmagem em território brasileiro contratação de prestação de serviços, ou a escolha de argumentos baseados em acontecimentos históricos e em obras da literatura brasileira – não seriam considerados fatores obrigatórios para conceituar a autoria brasileira do filme.

Vemos que as novas diretrizes privilegiaram uma maior abertura do mercado cinematográfico para o mercado internacional, na tentativa de desburocratizar o sistema de coprodução internacional. Essa maior abertura abriu caminho para que produtores pudessem diversificar o financiamento de suas obras, buscando parcerias no mercado externo.

No entanto, apesar de paradoxais, identificamos algumas normas protecionistas, que visavam equilibrar esse movimento de abertura do mercado cinematográfico, para que a relação de coprodução não se estabelecesse de forma predatória[72]. Como mencionamos no subcapítulo 2.2.1, esse cuidado se deu, principalmente, nos acordos "verticais" (relação Norte- Sul), que envolveram os países com economias consideradas mais desenvolvidas. Abrir indiscriminadamente o mercado brasileiro poderia causar o efeito inverso, já que os custos de produção no país são bem menores se comparados às das cinematografias europeias e norte-americanas. A coprodução resultaria, na prática, em uma simples

[72] Conforme estabelecido no art. 24 da MP 2.228-1 os serviços de copiagem de matrizes e cópias de exibição de obras cinematográficas e videofonográficas (brasileiras e estrangeiras) devem ser executadas no Brasil. Salvo as obras estrangeiras que não excedam a quantidade máxima de 6 cópias (Parágrafo único art. 24)

prestação de serviços, num cenário em que o ambiente brasileiro proporciona um baixo investimento de produção (com mão de obra especializada e serviços mais baratos), o que aumenta a margem de lucro do filme. No entanto, no momento de retorno das receitas, a vantagem de arrecadação seria maior para a coprodutora estrangeira, que investiu menos do que investiria em uma produção em seu território, causando uma fuga do capital que deveria ser reinvestido no mercado brasileiro.

Dessa forma, a proteção de autoria nacional concretiza-se nas determinações relativas à nacionalidade do diretor do filme e na delimitação de porcentagem mínima na contratação da equipe técnica e artística brasileira, como forma de proteção do profissional nacional que trabalha no setor.

Ao corresponder pelo menos a uma das distinções descritas acima qualquer empresa brasileira que queira que sua obra entre no circuito de exibição (independentemente do tipo de janela) deve solicitar à autoridade competente (Ancine) o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), conforme estabelece o art. 7, da IN nº 104/2012[73]:

> O registro de obra audiovisual não publicitária brasileira na ANCINE é obrigatório para todas as obras audiovisuais não publicitárias brasileiras que visarem à exportação ou sua comunicação pública[74], em território brasileiro, nos seguintes segmentos de mercado audiovisual:
> I. Salas de exibição;
> II. Radiodifusão de sons e imagens (TV Aberta);
> III. Comunicação eletrônica de massa por assinatura (TV Paga);
> IV. Vídeo doméstico;
> V. Vídeo por demanda;
> VI. Audiovisual em circuito restrito;
> VII. Audiovisual em transporte coletivo.

Notamos que a IN nº 104 foi ratificada no ano de 2012. No entanto, a primeira normatização das regras de requerimento do Certificado foi sancionada um ano depois da criação da MP nº 2.228-1 e da Ancine, em novembro de 2002, com a IN nº 11[75].

Inicialmente, esta Instrução Normativa estabelecia regras bem simples para emissão do documento, e como o mercado estava se reestabelecendo, algumas ponderações ainda não davam conta da dimensão que poderia atingir. Por exemplo, a resolução indicava que

---

[73] IN nº 104, de 10 de julho de 2012, In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012, acesso em 09/01/2014.

[74] A IN nº 104/2012 em seu item II define comunicação pública como "ato mediante o qual a obra audiovisual é disponibilizada ao público por qualquer meio ou procedimento, nos diversos segmentos de mercado audiovisual, destinado à representação ou execução pública, incluindo a exibição, transmissão, emissão, retransmissão ou difusão;"

[75] IN nº 11, de 12 de novembro de 2002, In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-11-de-12-de-novembro-de-2002, acesso em 09/01/2014.

obras cinematográficas e videofonográficas[76] deveriam possuir o CPB para sua difusão, essa definição limitava o tipo de produção, conforme seu formato, ao invés de indicar uma definição mais abrangente, tal qual o termo audiovisual. Este último não limita a designação da obra, abrange diferentes tipos e formatos de obras que trabalham com a transmissão e fixação de imagens (com ou sem som) considerando "que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão."[77]

A IN nº 11 passou a reconhecer os documentos emitidos pelos órgãos[78] que antecederam a criação da Ancine, para as obras realizadas antes desse período e equiparou o Certificado ao Registro de Origem,[79] caso o filme fosse comercializado no exterior.

O registro é obrigatório para qualquer produção cinematográfica e videofonográfica não publicitária, apta a comprovar sua nacionalidade, receber prêmios, participar de mostras e festivais e porventura vir a solicitar e/ou participar dos programas de fomento elaborados por qualquer instituição nacional[80]. Além disso, é imprescindível para usufruir dos benefícios da cota de tela estabelecida para as salas de cinema do país e para distribuição de vídeo doméstico[81], conforme previsto nos artigos 55 e 56 da MP nº 2.228-1/2001[82].

Esta normatização sofreu duas importantes atualizações. A primeira no ano de 2004, com o estabelecimento da IN nº 25[83], que ficou oito anos em vigor, e a segunda no ano de 2012, com as IN's nº 104[84] e nº 106[85].

---

[76] Art. 1º, da IN nº 11/2002.
[77] Inciso III, art. 1º, da IN nº 104/2012.
[78] Segundo o § 1º do art. 4º, da IN no 11/2002:
I - o Certificado de Produto Brasileiro emitido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; II - o Certificado de Produto Brasileiro de Filme de longa-metragem, de média-metragem e de curta-metragem, expedidos pelo extinto Conselho Nacional de Cinema; III - o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de longa-metragem, emitido pelo extinto Instituto Nacional de Cinema.
[79] § 3º, do art. 4º, da IN nº 11/2002.
[80] Art. 5º, da IN nº 11/2002.
[81] Art. 6º, da IN nº 11/2002.
[82] Art. 55 Por um prazo de vinte anos, contados a partir de 5 de setembro de 2001, as empresas proprietárias, locatárias ou arrendatárias de salas, espaços ou locais de exibição pública comercial exibirão obras cinematográficas brasileiras de longa metragem, por um número de dias fixado, anualmente, por decreto, ouvidas as entidades representativas dos produtores, distribuidores e exibidores.
Art.56 Por um prazo de vinte anos, contados a partir de 5 de setembro de 2001, as empresas de distribuição de vídeo doméstico deverão ter um percentual anual de obras brasileiras cinematográficas e videofonográficas entre seus títulos, obrigando-se a lançá-las comercialmente. (Redação MP nº 2.228-1/2001)
[83] IN nº. 25, de 30 de março de 2004. In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-25-de-30-de-mar-o-de-2004, acesso em 09/01/2014.

O primeiro ponto a ser notado com a instituição da IN nº 25 foi a ampliação do entendimento de quem poderia ser o solicitante do CPB. O requerimento não se restringia mais à "empresa produtora brasileira, titular majoritária dos direitos patrimoniais"[86]. Ele poderia ser solicitado tanto por pessoa jurídica como física, que detivesse a titularidade do direito patrimonial da obra, ou seja, o indivíduo, não só a empresa, passou a ser entendido como responsável legal pelas obras cinematográficas e videofonográficas. Houve um maior detalhamento de quais situações exigiam a existência do CPB:

> Art. 4º O Certificado de Produto Brasileiro CPB será documento apto à comprovação da nacionalidade de obras cinematográficas e videofonográficas, sempre que exigido:
> I - pela legislação referente à concessão de incentivos fiscais;
> II - pelo regulamento de mostras e festivais patrocinados com recursos públicos;
> III - por indicação oficial por órgão da Administração Pública para participação em mostras e festivais;
> IV - para habilitação como obra brasileira para merecimento da concessão de prêmios;
> V - para efeito dos artigos 55 e 56 da MP nº. 2.228-1/01.

Além disso, adicionou os órgãos (que ficaram ausentes na IN anterior) que emitiram "documentos congêneres" ao Certificado de Produto Brasileiro, dispensando os titulares dos direitos patrimoniais de entregar a relação de documentos exigidos no art. 2º, tornando suficiente a apresentação do documento inicial para a equiparação e substituição do mesmo[87]. Foram incluídos, a partir do art. 5º, a Cinemateca Brasileira[88] e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC)[89]; e os extintos órgãos, Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) em convênio com o Conselho Nacional do Cinema (Concine), Secretaria da Cultura da Presidência da República (SeC/PR) e pela Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual do Ministério da Cultura (SDAv/MinC).

---

[84] Dispõe sobre o Registro de Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira a emissão de Certificado de Produto Brasileiro e dá outras providências. Sofreu alterações a partir das IN nº 107 de outubro de 2012 e IN nº 112 de novembro de 2013. In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012, acesso em 09/01/2014.

[85] "Dispõe sobre o reconhecimento do regime de coprodução internacional de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras para fins de posterior emissão de Certificado de Produto Brasileiro – CPB; disciplina o regime de coprodução internacional no tocante à utilização de recursos públicos federais em projetos de produção de obra audiovisual brasileira não publicitária; e dá outras providências." In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-106-de-24-de-julho-de-2012, acesso em 09/01/2013.

[86] § 2º do Art. 4º, da IN nº 11/2002.

[87] Parágrafo único do art. 5º da IN nº 25.

[88] "obras audiovisuais concluídas até 18 de novembro de 1966".

[89] Documentos emitidos "antes de 07 de junho de 2002."

Com o objetivo de complementar as ações de fomento e fortalecimento do setor, no ano de 2006, o diretor presidente da Ancine, Gustavo Dahl, assina a Instrução Normativa nº 57, que dispõe sobre a emissão do "Certificado de Obra Cinematográfica Mercosul" para obras que possuem o Certificado de Produto Brasileiro. Podemos afirmar que a criação desta IN foi uma tentativa de expandir as políticas públicas para além das fronteiras nacionais, de forma a estreitar os laços com os países vizinhos (numa relação Sul-Sul) a partir do surgimento da Recam e do Programa Mercosul Audiovisual. Não obstante, devemos destacar, que, apesar do pioneirismo da ação, as autoridades não dão conta da dimensão do mercado, já que a normatização fica limitada no campo cinematográfico, na materialidade de uma única janela. Além disso, ele não dá conta da dimensão da convergência das telas. Seria importante, nesse momento, o emprego do termo *audiovisual*, pois ele possibilita um cenário de múltiplas formas de expressão e concretização dessas obras.

A criação do Certificado teve como entendimento que as bases do Programa estavam pautadas no fortalecimento "do setor cinematográfico e audiovisual do MERCOSUL como um instrumento que favoreça o processo de integração regional, a participação da sociedade civil e o apoio das indústrias envolvidas". Vemos que a criação de um selo/certificado por parte das autoridades brasileiras, foi uma tentativa de consolidar atividades articuladas entre os envolvidos. Coordenar as demandas do mercado cinematográfico, não de forma isolada, mas através de uma rede de procedimentos que dariam corpo para a existência de um verdadeiro Mercado Comum Sul-americano.

As IN's nº 104 e nº 106 são as normatizações mais recentes que estabelecem as regras de adequação e qualificação de obras audiovisuais (não publicitárias) brasileiras, devido à criação da nova Lei (12.485/2011[90]), voltada para a produção audiovisual independente brasileira, na comunicação audiovisual de acesso condicionado[91]. Esta nova legislação passou a determinar a quantidade mínima de obras brasileiras a serem exibidas na TV fechada, assim foi sintomática a necessidade de clarificar as regras de classificação do que seria considerado conteúdo nacional e conteúdo nacional independente.

[90] Lei assinada pela presidenta Dilma Roussef em 12 de setembro de 2011 que "Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências." In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm, acesso em 09/01/2013.

[91] Conforme inciso IV, do art. 1º da Lei 12.485/2011 é o "complexo de atividades que permite a emissão, transmissão e recepção, por meios eletrônicos quaisquer, de imagens, acompanhadas ou não de sons, que resulta na entrega de conteúdo audiovisual exclusivamente a assinantes."

Para que a obra não publicitária brasileira possa ser veiculada em circuito comercial, é necessário que a produtora requeira o Certificado junto à Superintendência de Registro, conforme estabelece o art. 18 da IN nº 104. É importante destacarmos que, no caso de existir um coprodutor, a solicitação deve ser feita pelo "agente econômico brasileiro, registrado na ANCINE, detentor majoritário do poder dirigente sobre o patrimônio da obra audiovisual". No entanto, se o filme for uma coprodução internacional em que o Brasil figura como coprodutor minoritário, o requerimento do CBP deve ser feito por ele.

Segundo o art. 20 desta IN, a concessão do CPB deve atender aos seguintes critérios fundamentais:

> I. atendimento às definições de obra audiovisual não publicitária brasileira, conforme Capítulo I;
> II. atendimento às disposições contidas em acordo internacional de coprodução, quando for o caso;
> III. observância de proporcionalidade entre aportes e direitos dos produtores brasileiros e coprodutores estrangeiros no caso de obras produzidas em regime de coprodução internacional;
> IV. observância aos termos e condições aprovadas para o reconhecimento provisório, quando houver.

Vemos uma maior complexificação e detalhamento das definições que norteiam o mercado audiovisual e cinematográfico. Houve o cuidado de se definir mais claramente alguns conceitos, além da introdução de outros verbetes que dão conta de um melhor entendimento das mudanças ocorridas no setor. Por exemplo, além de passar a tratar das obras com o termo *audiovisual*, a nova instrução passou a classificar as obras não publicitárias levando em consideração sua "organização temporal"[92], seu "tipo"[93] (gênero) e se a obra constitui "espaço qualificado," fazendo referência "à composição societária" dos produtores da obras e ao "vínculo dos mesmos com empresas radiodifusoras, programadoras e empacotadores". Dessa forma, a obra, no momento de solicitar a documentação, deve ser categorizada como: "comum"; "brasileira constituinte de espaço qualificado"; ou "brasileira independente constituinte de espaço qualificado".[94]

Devemos atentar para os itens referentes à emissão do Certificado para as obras realizadas em regime de coprodução internacional. Houve um refinamento da definição

[92] Obedecem as seguintes categorias: "I – Não seriada; II -Seriada", sendo que esta última pode ser "a) em temporada única; b) em múltiplas temporadas; c) de duração indeterminada". In: Art. 9º da IN nº 104.
[93] "I. Animação; II. Documentário; III. Ficção; IV. Jornalística; V. Manifestações e eventos esportivos; VI. Programa de auditório ancorado por apresentador; VII. Reality show; VIII. Religiosa; IX. Variedades; X. Vídeomusical. . In: Art. 10º da IN nº 104.
[94] In: Art. 11º da IN nº 104.

estabelecida no inciso V do art. 1º da MP nº 2.228-1. A partir da IN nº 104, caso a obra possua mais de uma produtora brasileira envolvida no projeto, a parcela correspondente ao total de direito patrimonial brasileiro será obtida através da somatória da comissão (porcentagem) patrimonial de cada empresa brasileira envolvida.[95] Por exemplo, suponhamos que o filme X possui um contrato de coprodução entre as empresas Alfa, Beta (brasileiras) e Gama (argentina), possuindo a seguinte distribuição patrimonial:

- Alfa – 40%
- Beta – 30%
- Gama – 30%

Dessa forma, o total de direito patrimonial brasileiro corresponderá ao somatório de Alfa e Beta, ou seja, 70% das cotas, definindo neste caso o Brasil como detentor majoritário da patrimonialidade da obra audiovisual.

Outro ponto importante a ser destacado foi a volta da especificação de quais funções (artísticas e técnicas) seriam aceitas para comprovar a participação de 2/3 de brasileiros natos ou de estrangeiros residentes no Brasil há mais de três anos. Segundo o art. 3,º serão consideradas as pessoas que atuam nas seguintes funções:

> I. autor do argumento;
> II. roteirista;
> III. diretor ou diretor de animação;
> IV. diretor de fotografia, inclusive no caso de animação 3D;
> V. diretor de arte, inclusive de animação;
> VI. técnico/chefe de som direto;
> VII. montador/editor de imagem;
> VIII. diretor musical/compositor de trilha original;
> IX. ator(es) ou atriz(es) principal(is) ou dublador(es) principal(is), no caso de animação;
> X. produtor executivo;
> XI. editor de som principal ou desenhista de som;
> XII. mixador de som.

Essa delimitação tem a função de proteger a empregabilidade dos técnicos e artistas brasileiros em seu próprio mercado. Tais ações inibem e limitam a ação de algumas produtoras, que, num ato administrativo equivocado, indicam prestadores de serviços para preencher o quantitativo de representação brasileira. Dessa forma, o art. 3º, da IN nº 104 indica que:

[95] In: §4º do art. 1º da IN nº 104.

> §4º Não serão considerados como membros da equipe artística e técnica, os prestadores de serviços de figuração de elenco e serviços gerais, como segurança, limpeza, transporte, alimentação, ajudante, apoio administrativo, entre outros, que não guardem valor técnico e artístico específico da atividade de produção audiovisual.

Caso a coprodução seja realizada com algum país com que o Brasil mantenha acordo de coprodução, os responsáveis pela realização da obra devem atentar se o documento possui especificação própria das funções ou cuja participação é permitida. Caso não exista tal delimitação, deve ser aplicada a resolução do artigo.[96] E mais, a contabilização deverá respeitar o "quantitativo de pessoas, independentemente do eventual acúmulo de funções"[97]. No entanto, é relevante destacar que cada produção possui sua particularidade de gestão e em caráter de excepcionalidade, dependendo da necessidade e do argumento da solicitante "a critério da Diretoria Colegiada, poderão ser considerados, para fins do *caput* deste artigo, outras funções técnicas e artísticas".[98]

Com base no crescimento das coproduções internacionais (a partir dos anos 2000 até o ano de 2012, foram computadas mais de 100 produções) houve a necessidade de criar uma normatização específica para esta modalidade de realização.

A IN nº 106 dispõe sobre as regras que qualificam uma obra não publicitária audiovisual realizada em regime de coprodução com agentes econômicos estrangeiros, como conteúdo brasileiro[99], para posterior solicitação do CPB e, principalmente, para obtenção dos benefícios concedidos às obras consideradas nacionais no Brasil. Conforme estabelece o art. 1º, a Instrução Normativa trata:

> sobre os procedimentos a serem observados pela empresa produtora brasileira para que a obra audiovisual não publicitária ou projeto de obra audiovisual não publicitária, realizados em regime de coprodução internacional, seja passível de reconhecimento como obra audiovisual não publicitária brasileira, de enquadramento para utilizar recursos públicos federais e para requerer a emissão do Certificado de Produto Brasileiro - CPB.
> § 1° No caso dos países com os quais o Brasil mantenha acordos de coprodução internacional, os termos e condições dispostos nos mesmos devem ser observados em conjunto com o que dispõe esta Instrução Normativa.

[96] In: §1º, do art. 3º, da IN nº 104.
[97] In: §2º, do art. 3º, da IN nº 104.
[98] In: §3º, do art. 3º, da IN nº 104.
[99] Conforme inciso VII, do Art.2º, da Lei 12.485, de 2011: "conteúdo audiovisual produzido em conformidade com os critérios estabelecidos no inciso V do art. 1º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001" In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm, acesso em: 13/01/2014.

A IN discorre sobre as definições que envolvem a concretização de uma coprodução internacional. Traça as ações que os agentes econômicos envolvidos – produtora(s) brasileira(s) e estrangeira(s) – devem cumprir para que a obra seja considerada brasileira e nacional nos demais países envolvidos no acordo.

Essas resoluções devem ser atendidas pelas produções audiovisuais que pretendem realizar a obra sob o abrigo de um acordo internacional (ou fora de um acordo) e, consequentemente, intencionam ser favorecidas pelas políticas públicas voltadas para o mercado audiovisual brasileiro, como os incentivos fiscais, editais e cota de tela, aquelas que não pretendem aproveitar tal benefício ficam isentas desse processo burocrático.

Toda documentação deve ser encaminhada para a Ancine, através da empresa produtora brasileira[100], que passa a assumir também o *status* de proponente do projeto. Conforme trata o inciso I, da IN nº 106, esta é uma qualificação especial concedida à produtora, pois além de ser a detentora dos direitos patrimoniais da parte brasileira, ela passa a ser a representante legal da obra audiovisual perante a autoridade competente[101]no país. Dessa forma, torna-se:

> responsável por todos os procedimentos e compromissos necessários à realização de obra audiovisual de acordo com as disposições constantes nesta Instrução Normativa e demais dispositivos normativos aplicáveis, respondendo administrativa, civil e penalmente nos termos da legislação vigente.

Após a finalização das negociações dos laços de coprodução – divisões patrimoniais, estruturação contratual, partilha de responsabilidades administrativas relativas à realização da obra – que foram organizadas com base na existência (ou não) de um acordo formal de coprodução com o país em questão, a responsável legal no Brasil (proponente) pelo projeto deve solicitar à Ancine o "Reconhecimento provisório" para a realização da obra audiovisual.

Este último é um "ato administrativo"[102] que se assemelha a uma autorização, em que a proponente, munida de documentação, habilita o projeto para participar de editais e programas de fomento formulados para o mercado brasileiro. Após a finalização da obra, e

[100] Conforme inciso XII, da IN nº 104 é a "pessoa jurídica constituída sob as leis Brasileiras, com sede e administração no País, cuja maioria do capital total e votante seja de titularidade direta ou indireta de Brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos, os quais devem exercer de fato e de direito o poder decisório da empresa;"

[101] Conforme inciso V, da IN nº 104 é a "entidade ou órgão governamental encarregado de aprovar e supervisionar a realização de coproduções internacionais de obras cinematográficas e audiovisuais não publicitárias, bem como zelar pela execução do acordo internacional de coprodução, quando houver;"

[102] In: Inciso VIII, da IN nº 106, de 24 de julho de 2012.

antes de sua comunicação pública, a proponente deve solicitar o "Reconhecimento definitivo"[103] da obra, para efetivar o processo de emissão do Certificado de Produto Brasileiro.

Nessas linhas que seguiram, pontuamos o surgimento da normatização (e das atualizações) que determina a nacionalidade das obras não publicitárias produzidas no Brasil e as regras que devem ser obedecidas para a emissão do CPB. No próximo subcapítulo, trataremos de como se configuram as coproduções internacionais no Brasil.

3.2. As políticas públicas para a promoção do filme brasileiro no exterior

3.2.1. Instituto Nacional do Cinema - INC

O Instituto Nacional do Cinema – INC foi criado em 1966[104] para ser um órgão centralizador das normas que regulamentavam a atividade cinematográfica no Brasil. Dessa forma, o Instituto passou a ser a primeira autarquia responsável por colocar em prática as providências necessárias ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país (Filme Cultura, 2010, vol I: 71).

> Art. 1º - É criado o Instituto Nacional do Cinema (I.N.C), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes e ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e da sua promoção no exterior. [105]

Segundo o relatório *INC: Primeira Hora* veiculado na edição nº 5 da revista *Filme Cultura,* o Instituto não foi criado como um instrumento intervencionista do Estado na atividade, mas como um órgão disciplinador e regulador de um setor profissional que estava em crescente expansão.

> Na atualidade, com a diversificação dos países produtores – o que consequentemente eleva a oferta de filmes no mercado mundial e ao mesmo tempo torna o cinema um eficiente instrumento cultural e veículo de educação –, torna-se evidente que o INC possui decisiva influência no que poderá vir a representar o cinema no Brasil, econômica, técnica e culturalmente falando. (Filme Cultura, 2010, vol. I: 284)

[103] In: Inciso IX, da IN nº 106, de 24 de julho de 2012.
[104] Criado pelo Decreto-lei nº 43/66 e regulamentado pelo Decreto no 60.220/67
[105] Redação Projeto de criação do INC transcrito na edição nº 2 da revista *Filme Cultura* (2010, vol I:133)

É interessante notarmos que mesmo que as ações do INC fossem direcionadas para o desenvolvimento e a proteção da indústria cinematográfica brasileira, esse estímulo não era previsto de forma a criar uma legislação protecionista que fechasse nossas portas para o mercado externo. A circulação de produções estrangeiras em nosso país era aprovada e incentivada. Esse intercâmbio era encarado de forma positiva, pois o sincretismo seria uma das características mais fortes de nossa cultura. Dessa maneira, "a livre circulação de produtos culturais e de filmes das mais variadas origens e tendências no mercado cinematográfico brasileiro" seria um dos imperativos para que nosso mercado se desenvolvesse (Filme Cultura, 2010, vol. I: 286).

Gostaríamos de salientar que, nesse momento, não analisaremos todas as ações do INC de apoio à atividade cinematográfica. Voltaremos nosso olhar para as atividades de incentivo ao intercâmbio internacional através da coprodução internacional e da promoção de nossas produções no mercado no internacional.

A partir da análise do 1º artigo do projeto de criação do INC, notamos que o órgão não será responsável somente pela gestão da atividade em território nacional, mas também, competirá ao Instituto a responsabilidade de promover o produto brasileiro em terras estrangeiras. Esta promoção estava determinada através de duas ações descritas nos itens IX e X do artigo 4º, respectivamente:

- selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões;

- estabelecer normas de coprodução cinematográfica com outros países e regulamentar a realização de produções estrangeiras no Brasil.

É dada a devida atenção a esse fato pelo crescimento da notoriedade de produções brasileiras no exterior, através da exibição e premiação desses filmes em Festivais e Mostras internacionais.

Tal fato é explicitado na primeira edição da revista *Filme Cultura* no texto "Imagem Exterior", em que o editorial exalta a excelência do nosso cinema no mercado internacional e como ele vinha conquistando o público estrangeiro desde a primeira Palma de Ouro no Festival de Cannes (1962), para o filme *O pagador de promessas*.[106] Mas "esse foi o primeiro de uma série de prêmios internacionais" conquistados pelo filme no mesmo ano, além de ser o indicado brasileiro para concorrer ao Oscar de melhor Filme

[106] Não podemos esquecer que o primeiro prêmio que o Brasil conquistou também foi em Cannes, com o filme "O cangaceiro". O filme conquistou os prêmios de Melhor Filme de Aventura e Melhor Trilha sonora - "Olê muié rendeira". (Filme Cultura, 2010, vol V: 750)

Estrangeiro[107] (Filme Cultura, 2010, vol. II: 87). Essa notoriedade internacional e notabilidade artística dos filmes brasileiros geraram ambiente propício para a consolidação dos primeiros acordos de coprodução internacional.

> O cinema brasileiro vem conseguindo estabelecer condições práticas que tendem a projetá-lo artística e comercialmente no mapa internacional. Desde a conquista da Palma de Ouro em Cannes-62, mais de 30 prêmios foram atribuídos, no exterior, a filmes e cineastas brasileiros. Fenômeno que exprime a atenção que os centros culturais do continente e europeus estão dispensando a este cinema. Correspondendo a tal fato, surgem diversos acordos de coprodução, e a iniciativa – tomada pelo governo brasileiro com estreita colaboração do país promotor – de campanhas promocionais nos moldes das 'Semanas' patrocinadas por governos estaduais e municipais. Em 1965 foram efetivados acordos de coprodução com a Espanha e a Itália, havendo interesse , no momento, por parte do Itamarati, de estreitar em bases semelhantes as nossas relações com a Argentina, a França e a Alemanha Ocidental. (Filme Cultura, 2010, vol. I: 31)

As competências descritas nos itens IX e X do artigo 4º e definidas no Decreto-lei nº 43/66 foram executadas a partir de diferentes ações, tais como: o estabelecimento de acordos de coprodução; criação de um órgão específico para executar a promoção do filme brasileiro no exterior (Unibrasil); e um programa de incentivo a exibição de filmes em Mostras e Festivais internacionais (Filme Cultura, 2010, vol. I: 288).

Espanha, França, Itália, Argentina, Alemanha são exemplos de países com os quais o INC estabeleceu contatos para a formação de parcerias através da cooperação e coprodução internacional. Iremos nos ater somente às disposições básicas de cada acordo, pois será dada uma maior atenção à redação de cada acordo no capítulo quatro. Optamos por traçar esse primeiro levantamento apenas dos cinco países mencionados acima, pois apesar do INC ter perdido parte de suas atribuições a partir de 1969, por conta da criação da EMBRAFILME, a instituição figura como o organismo que negociou os Acordos até o ano de 1974, momento de assinatura do Acordo de coprodução com a Alemanha[108].

Neste momento nosso desejo é resgatar e traçar um panorama de quais foram as coproduções internacionais realizadas antes da concretização dos Acordos internacionais até o período compreendido como Retomada, pois desse modo conseguiremos traçar um cenário parcial das coproduções estrangeiras nos períodos que antecederam e sucederam a efetivação desses acordos.

O levantamento das produções foi realizado através de pesquisa nos volumes da revista Filme Cultura, no banco de dados da Cinemateca Brasileira e coletadas no *Internet*

[107] Dentre os prêmios mais relevantes figuram: Golden Gate do Festival de San Francisco; o Sapato Viejos de Cartagena; Cabezas de Palenque do Festival de Acapulco.
[108] O INC foi extinto em definitive no ano de 1975.

Movie Data Base. Por esse motivo restarão ainda algumas lacunas informativas e divergência de dados devido ao ineditismo deste tipo de levantamento. Outro fato importante de ser destacado é que nesse período algumas associações e parcerias entre produtoras brasileiras e estrangeiras serão definidas, pelos pesquisadores da época, como uma coprodução internacional. No entanto, com base nos conceitos e diretrizes contemporâneos, algumas destas produções não se enquadrariam como coproduções internacionais. Por esse motivo, por questões metodológicas, e por falta de dados mais consistentes, para os filmes que compreendem o período de 1948 a 1994 iremos respeitar a classificação que consta na bibliografia de referência e no Banco de dados da Cinemateca.

Como mencionamos inicialmente, a Espanha foi o primeiro país a formalizar um acordo de coprodução com o Brasil em 1963. O documento foi assinado antes da criação do INC, através de uma ação conjunta entre o GEICINE e o Departamento Cultural e de Informações no Ministério das Relações Exteriores.

O acordo estabelece que os filmes realizados em coprodução serão considerados nacionais em ambos os países (Brasil e Espanha). Dessa forma, eles podem se beneficiar das vantagens e apoios concedidos por cada autoridade de cada país. Conforme Inciso II do Acordo, para que a realização conjunta pudesse acontecer e receber o reconhecimento como nacional em ambos os países, as obras deveriam "basear-se em roteiros de valor internacional e de qualidade capaz de prestigiar a cinematografia espanhola e brasileira"[109].

Apesar de o Acordo ser o documento oficial que dita as diretrizes que devem ser seguidas pelas empresas produtoras para a execução da coprodução, notamos certa subjetividade na redação de alguns itens. Os Incisos VI e VII são os únicos momentos em que percebemos uma maior objetivação no texto. Eles dizem respeito às questões práticas de produção (contratação da equipe e divisão patrimonial). Mesmo assim, ficou estabelecido que as contribuições técnicas (chefes de equipe) e artísticas (protagonistas) serão, na medida do possível, equilibradas. E o direito patrimonial (consequentemente, a contribuição investida) poderá variar entre 40 a 60% de valor a ser concedido ao filme.[110]

Analisando a redação do Acordo de forma mais geral, não há qualquer definição mais objetiva do que as autoridades entendiam (ou entendem, já que o acordo está em vigor até hoje) como "valor internacional" e "qualidade capaz de prestigiar" ambas as cinematografias. No entanto, ao analisarmos as obras realizadas no período, entendemos

[109] Mais informação em: http://www.ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/espanha-spain, acesso em 10/02/2013.
[110] Mais informação em: http://www2.mre.gov.br/dai/espcinema.htm; ou http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=383&sid=2355; ou MELLO, 1978:516-519.

que estes aspectos estão vinculados a questões de roteiro (enredo, narrativa e linguagem), escolha de personagens e seus intérpretes e locações, dentre outros.

Por exemplo, durante os anos de 1960 a 1990, conforme dados resgatados no banco de dados da Cinemateca Brasileira, foram realizadas cinco obras em coprodução entre Brasil e Espanha. *Cabeças Cortadas*[111] (1970), de Glauber Rocha, realizado durante o exílio do diretor na Espanha, é uma destas obras.

Cartaz

Fonte: Banco de conteúdos culturais/ Acervo Cinemateca Brasileira[112]

Conforme nos explicita o pesquisador Estevão Garcia, o filme seria a materialização da teoria exposta por ele em "Estetyka do Sonho", uma obra que representa uma " configuração de um novo signo revolucionário é a junção do verdadeiro artista revolucionário – que obrigatoriamente precisa estar completamente desvencilhado da cultura e da razão burguesas – com as estruturas da cultura popular".[113] O filme nos traz a história de Diaz, "um rei sem coroa" de alguma parte do Terceiro Mundo. Ele sonha com uma viagem e "realiza uma viagem, escraviza índios, trabalhadores e camponeses"[114] e encontra o Eldorado.

A produção foi realizada entre a Mapa Filmes (BR) e as espanholas Filmescontato e a Profilmes, além de ter sido distribuída pela EMBRAFILME (BR) e pela Hispamex

[111] *Cabezas Cortadas* (ES)
[112] In: http://www.bcc.org.br/, acesso em 27/02/2014.
[113] Mais informações em: http://www.contracampo.com.br/74/cabezas.htm, acesso 27/02/2014.
[114] Sinopse completa em: Cinemateca brasileira http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002153&format=detailed.pft#1, acesso 21/05/2013.

(ES)[115]. Toda filmagem foi realizada em território espanhol; as locações foram Barcelona, Cabo de Creus Cadaqués, Castillo de Ampurias, Monasterio de San Pedro de Roda e Rosas, situadas na Região da Catalunha. Exceto pela presença de Rosa Maria Pena, que já havia trabalhado com Glauber Rocha em outras produções,[116]a equipe artística foi composta por atores e atrizes espanhóis. Já na equipe técnica, vemos que houve uma tentativa de um maior equilíbrio (de nacionalidade) na distribuição das funções dos chefes de equipe. Rocha roteirizou e dirigiu a obra, Zelito Viana atuou como produtor associado (enquanto havia três produtores executivos espanhóis) e a edição das imagens foi realizada por Eduardo Escorel. As demais funções (direção de fotografia e de arte, figurino e som) foram realizadas por espanhóis.

Ruy Guerra é outro cineasta que merece atenção no cenário da coprodução internacional, como veremos ao longo desta pesquisa. Ele será um dos poucos cineastas no Brasil a conseguir incorporar em sua filmografia um número considerável e diversificado de coproduções internacionais. Até o final da década de 1980[117], Guerra realizou quatro obras nesta modalidade de produção, estabeleceu laços com uma intensa diversidade de países. Com a Espanha, ele fez *A bela Palomera* (1987), uma adaptação da obra "Amores difíceis", do escritor Gabriel García Marquez[118]. O diretor mantém uma relação estreita com o escritor colombiano, não somente pelo fato de ter adaptado para o cinema quatro obras de Marquez[119], mas principalmente pelo fato do escritor colaborar ativamente nas realizações. Em *A bela palomera*, García Marquez assina o roteiro da obra, junto com Guerra.

Abaixo, segue a relação dos filmes de ficção realizados durante o período descrito acima, que envolveram a Espanha:

115 Mais informações em: http://www.imdb.com/title/tt0065512/companycredits?ref_=ttfc_ql_5, acesso em 20/01/2014.
116 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) e *O Leão tem sete cabeças* (1970). Mais informações em: http://www.imdb.com/name/nm0672028/?ref_=ttfc_fc_cl_t3 e http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/mulheres/visualiza/353/Rosa%20Maria%20Penna, acesso em 20/02/2014.20/02/2014.
117 Como mencionamos anteriormente, este primeiro panorama compreende o período de 1930 até o início do que conhecemos como Retomada (aproximadamente 1995).
118 Mais informações em: http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_conteudo.php?iden=0&idli=0&take=10, acesso em 28/02/2014.
119 Os filmes são *Erendira* (1982), *A bela palomera* (1987), *Estorvo* (2000) e o *Veneno da madrugada* (2004). Além da série para televisão de seis capítulos *Me alugo para Sonhar/ Me alquilo para soñar* (1991), realizada com argumento de Gabriel García Marquez. Mais informações em: http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_conteudo.php?iden=0&idli=0&take=10, acesso em 28/02/2014.

Tabela I

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (ES)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País(es)
1965	*Os Selvagens*	Die goldene göttin vom rio beni Die gottin des rio beni	Franz Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica	Comptoir Français du Film Production – CFFP (FR) Constantin Film Produktion (DE) International Germania Film (DE) Procusa (ES)	Alemanha / Espanha / França
1966	*Samba*	*Samba*	Rafael Gil	Condor filmes	Suevia Films	Espanha
1970	*Cabeças cortadas*	*Cabezas cortadas*	Glauber Rocha	Mapa Filmes Glauber Rocha Comunicações Artísticas	Profilmes Filmscontacto	Espanha
1977	*A Menor violentada*	*La menor*	Pedro Masó	Pedro Masó Producciones Cinematograficas W.V. Filmes	Impala	Espanha
1987	*A bela palomera*	*A fábula de la bella palomera*	Ruy Guerra	Guerra Filmes	International Network Group Televisión Española Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano	Espanha / Cuba

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira e IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Encontramos informações de que o segundo país a firmar um Acordo de Coprodução Cinematográfico com o Brasil, foi o Chile. Ele foi assinado em março de 1966, contudo não conseguimos encontrar seu documento e não temos informações se o acordo foi promulgado. Verificamos que durante o período somente dois filmes foram realizados em coprodução com o país em questão, *ABC do amor*, dir. Eduardo Coutinho Rodolfo Kuhn e Hélvio Soto e *Os Sóis da ilha de Páscola*, dir. Pierre Kast. Vale destacar que ambos os filmes tiveram a participação de um terceiro coprodutor, Argentina e França, respectivamente.

Em outubro de 1967 o Brasil concretiza com a Argentina a assinatura de um Acordo de Cooperação Mútua. Mediante esse acordo os países se comprometeram a "estabelecer um permanente intercâmbio de recursos". O acordo foi realizado com o objetivo de que seus resultados pudessem servir de exemplo para outras cinematografias na

América Latina, além de favorecer a criação de "mercado comum latino-americano de cinema" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 535). Além do intercâmbio, foram acordadas mais quatro ações (Filme Cultura, 2010, vol. I: 444):

1. concluir um convênio de coprodução;
2. estudar a possibilidade de incentivar a distribuição recíproca de filmes brasileiros e argentinos em ambos mercados;
3. intercambiar as informações de pesquisa de mercado;
4. realizar em conjunto anualmente (e de forma alternada) um festival internacional em Mar del Plata e no Rio de Janeiro.

As negociações entre os países pareciam auspiciosas, pois, no início do ano seguinte (janeiro de 1968), o Convênio sobre Coprodução Cinematográfica seria assinado pelo então Ministro das Relações Exteriores do Brasil, José Magalhães Pinto e pelo representante do governo argentino, Nicanor Costa Mendes. O Convênio seria celebrado com "desejo de incrementar o prestígio e o desenvolvimento da cinematografia em ambos os países". Previa a realização da coprodução internacional entre os dois países, desde que a participação minoritária de uma das partes não fosse menor do que 40% do patrimônio da obra (art. V)[120].

Entretanto, ficou em suspenso por quase 20 anos, visto que sua promulgação aconteceu somente no ano de 1981, com a assinatura do Decreto Nº 86.582 pelo presidente João Figueiredo[121].

Para entendermos a dimensão do atraso e da vagareza da tramitação e oficialização do Convênio, no art. XIV há a indicação de que o Instituto Nacional de Cinematografia Argentino, junto com o INC no Brasil eram as autoridades responsáveis pela execução do convênio e formavam juntos uma Comissão Mista, com o objetivo de acompanhar o andamento das produções. Todavia, no momento da promulgação, o INC estava extinto há 12 anos, quando dera lugar à EMBRAFILME.

Mesmo sem a oficialização do Convênio, a Argentina dava prosseguimento ao processo de criar regulamentações no país que reconhecessem o processo de associação de empresas cinematográficas através da coprodução internacional.

[120] O Convênio também previa a existência de excessões, dessa forma "Com a autorização especial das autoridades competentes dos dois países, em alguns filmes de grande valor artístico ou de extraordinária envergadura técnica e financeira, a participação minoritária poderá reduzir-se até 30%" (art. V - Decreto Nº 86.582/1981)

[121] Mais informações em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-86582-17-novembro-1981-436242-publicacaooriginal-1-pe.html, acesso em 25/02/2013.

Em 1969, o país aprova uma nova lei de fomento e regulamentação da atividade cinematográfica. Segundo pesquisadores da época, a Lei muito se assemelhava à legislação brasileira, provavelmente como um resultado do intercâmbio acordado entre os dois países no ano anterior. Ou seja, a semelhança das diretrizes foi "um passo importante no sentido de ser estabelecida uma unidade de critérios na formulação e execução das diversas políticas de cinema que poderá conduzir às bases de um cinema latino-americano dentro dos princípios de integração regional" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 668).

Mas nesse momento o que mais nos interessa é o fato de que a nova Lei atribui ao Instituto Nacional de Cinematografia Argentino a responsabilidade de formular políticas e regular a atividade, com especial destaque para as ações voltadas para o intercâmbio internacional. Por exemplo, no que diz respeito à coprodução, a Lei determinava (Filme Cultura, 2010, vol. I: 669):

a) aprovação dos projetos em coprodução deveria ser feita pelo Instituto Nacional de Cinematografia Argentino;
b) isenção de direitos de importação e exportação dos equipamentos e materiais utilizados na realização de projetos em coprodução; e,
c) participação argentina estabelecida em 50%, tanto no orçamento, como na inclusão de técnicos e artistas.

Entre a década de 1940 e os anos 1990, foram produzidas ao menos 13 produções em que Brasil e Argentina firmaram um acordo de coprodução. As relações internacionais entre esses "hermanos" se iniciaram antes mesmo desses países firmarem oficialmente um acordo de coprodução. O primeiro filme foi produzido em 1948, *Mundo estranho*[122], de Francisco Eichhorn. Além do Brasil e da Argentina, a Alemanha também se uniu à produção, que contava a história de um rapaz que segue para a Amazônia para resgatar seu pai e uma garota, perdidos anos atrás em uma expedição científica (Manrupe; Portela, 2001:398). No ano seguinte, a Companhia Cinematográfica Atlântida, já sob o comando de Luís Severiano Ribeiro Jr. (Miranda, 2004: 34), realizou a coprodução (BR/ARG) *Não me diga adeus*[123], dirigido pelo argentino Luis Moglia-Barth, filme de estreia de Anselmo Duarte como ator.

Apesar de a Atlântida conseguir manter por anos um esquema de produção de sucesso, numa estrutura de estúdio que propiciava a circulação e o intercâmbio de diversos

[122] Também conhecido como *A grande aventura amazônica*.
[123] Também conhecido como *No me digas adiós*.

profissionais (inclusive estrangeiros), com a Argentina houve somente mais uma coprodução internacional[124], a cinebiografia musical *Chico Viola Não Morreu* (1955). O filme teve argumento e roteiro escrito por Gilda de Abreu, a convite do diretor uruguaio Román Vignoly Barreto (Ramos, 2004: 14). Coproduzido pela empresa Sono Film de Buenos Aires, a obra foi uma homenagem ao "Rei da Voz"[125], o cantor Francisco Alves, morto em acidente de carro em 1952.

Após essas primeiras produções, notamos que a década de 1960 foi o período mais profícuo para o estabelecimento de coproduções entre o Brasil e a Argentina. Entre 1961 e 1966, foram realizados sete filmes.

Cartaz **Foto *Still***

Fonte: Banco de conteúdos culturais/ Acervo Cinemateca Brasileira.

Sócio de alcova[126] (1961) foi uma coprodução entre Brasil, Argentina e Estados Unidos, dirigida por George M. Cahan e produzida pela empresa brasileira Produções Cinematográficas Herbert Richers. Apesar de possuir uma associação que para algumas pessoas traria sucesso à obra (devido ao parceiro ser norte-americano), informações sobre o filme indicam que não foi bem recebido pela crítica Argentina. O periódico La Razón titulou sua crítica como um filme de "Muchos socios y poca alcoba." e ainda afirmou que era uma "Aburridísima película que nunca entra en matéria. Filmada en Río de Janeiro y Brasilia, es ejemplo de coproducción desacertada, tan de la época. Después de *Una*

[124] Segundo a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* entre "1963 a 1965 (a Atlântida) realizou algumas coproduções com a Alemanha e com cineastas europeus", mas não há a definição de quantos e quais foram esses filmes (Miranda, 2004: 34)
[125] In: http://www.samba-choro.com.br/artistas/franciscoalves, acesso em: 16/02/2013.
[126] Também conhecido como: *The sleeping partner; Socia de alcoba*.

americana en Buenos Aires es la segunda y última película en el país del ignoto y pésimo Cahan."(Manrupe; Portela, 2001:540). No mesmo ano, também foram lançadas mais três produções: o musical *Favela*, de Armando Bó, a comédia policial *Interpol chamando Rio* dirigido por Leo Fleider, ambas coproduções firmadas somente entre Brasil e Argentina e a tríplice coprodução, envolvendo Brasil, Argentina e Itália, *América de noite*, um musical *road movie* que percorreu toda América apresentando desfiles "de orquestras famosas, crooners de vários países, bailados, strip-teases, cantores de fama internacional e conjuntos diversos",[127] dirigido pelo italiano Giuseppe Maria Scotse.

Cartaz

Fonte: DBCult e Enciclocine[128]

O ano seguinte (1962) foi marcado por duas produções: *Quatro mulheres para um herói*[129], adicionando à coprodução a participação da França, trabalho dirigido pelo experiente diretor argentino Leopoldo Torre Nilsson; e Pedro e Paulo130, de Angel Acciaresi, também produzida e distribuída pela Herbert Richers. Três anos depois, a Herbert Richers produziu sua última coprodução com a Argentina, o filme *Morte para um*

[127] Sinopse completa em: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017580&format=detailed.pft#1, acesso em 28/02/2014. No banco de dados da Cinemateca brasileira consta que o filme é um documentário, entretanto encontramos informações mais completas no site francês http://www.encyclocine.com/index.html?menu=72608&film=13017, que classificam o filme como uma ficção.

[128] Maiores informações em: DBCult (http://www.dbcult.com/movie-database/america-di-notte-1961/) e Enciclocine (http://www.encyclocine.com/index.html?menu=72608&film=13017)

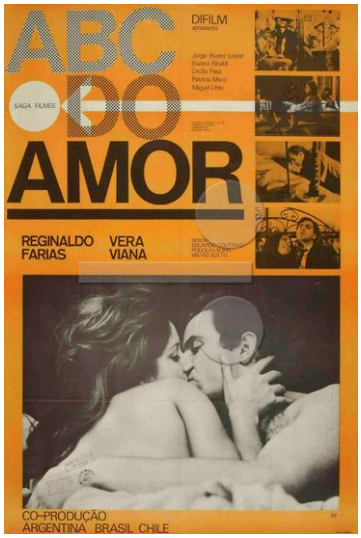
[129] Também conhecido como: *Homenaje a la hora de la siesta, ou Quattre femmes pour un héros*.

[130] Também conhecido como*: Tercer mundo, Pedro Y Pablo*.

covarde[131], de Diego Santillán. O Instituto Nacional do Cinema (INC) concedeu um prêmio para a atriz Virgínia Lago[132], mas a obra nunca foi exibida comercialmente.

O último filme feito no período foi a obra, realizada em três episódios, em que cada país participante da coprodução (Brasil, Argentina e Chile) ficou responsável por cada segmento. Inicialmente, o filme se chamaria *Amor na América Latina*, mas logo foi mudado para *ABC do amor*, com a intenção de fazer uma alusão à relação de parceria entre os três países[133]. No entanto, na versão final exibida na Argentina, o episódio Chileno foi excluído (Manrupe; Portela, 2001:414). O episódio Brasileiro, *O Pacto* foi dirigido por Eduardo Coutinho e teve Reginaldo Faria como protagonista; *Noite Terrível*, parte argentina da produção, foi dirigido por Rodolfo Kuhn; e, *Mundo mágico* pelo chileno Hélvio Soto.

Cartazes



Fonte: Banco de conteúdos culturais/ Acervo Cinemateca Brasileira

Durante a década de 1980, temos notícias da produção de duas obras: *Evita* (1981) e *Os corruptores da fronteira* (1987). No entanto, durante esta pesquisa, não conseguimos encontrar informações concretas sobre se foram concluídas ou mesmo se chegaram a ser lançadas comercialmente.

Todos esses filmes descritos acima foram produzidos antes de o Brasil e a Argentina oficializarem um Acordo de cooperação e de coprodução de filmes. Como

[131] Também conhecido como*: Un sueño y nada más; Rosas para una mujer*.
[132] In: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017675&format=detailed.pft#1, acesso em 17/02/2013.
[133] In: http://www2.glb.com.br/manchetes/noticias.asp?557557 , acesso dia 16/02/2013.

mencionamos anteriormente, Brasil e Argentina inicialmente formularam um documento referente ao Convênio de coprodução e estabeleceram um Acordo de Cooperação Mútua (assinado no ano de 1968). Este último dava indicativos da necessidade de conclusão de um convênio de coprodução e da criação de um canal de distribuição dessas obras em ambos os países, pois havia um desejo de ação conjunta desse suporte para o desenvolvimento das duas cinematografias.

Apesar das diversas aproximações existentes entre Brasil e Argentina, tanto nos campos político-econômicos quanto nos culturais, veremos que a oficialização dos laços entre os dois países tardou a ser efetivada. Num primeiro momento entre assinatura do Convênio e sua promulgação, fica um hiato de 12 anos. Posteriormente vemos que a situação irá se repetir na promulgação do Acordo de Coprodução Brasil-Argentina, pois sua assinatura ocorreu em abril de 1988 e o Decreto que atestaria a existência do Ato acontece somente em maio 1999, com o Decreto nº 3.054[134].

Conforme avançavam as atuações do INC e MRE na intenção de expandir o cinema nacional para mercados internacionais, crescia a cada ano o número de acordos de cooperação e coprodução.

Em fevereiro de 1969, o Brasil concluiu as negociações para firmar o Acordo de Coprodução Brasil-França. Os países haviam identificado que existia uma demanda crescente de realizações feitas em coprodução internacional, uma vez que, entre os anos de 1958 e 1969, haviam sido lançados 13 filmes, uma média de 1,3 filmes/ano. O acordo foi realizado pelo Ministro brasileiro Magalhães Pinto e o Embaixador Francês François Lefebre Laboulalayne. Meses após a efetivação do acordo, duas produções franco-brasileiras já seriam rodadas no Brasil, sob as diretrizes do acordo (Filme Cultura, 2010, vol. I: 804).

Conforme consta na revista Filme Cultura, ambos os filmes eram coproduções entre a Vera Cruz, a Les Films Number One e a Metro-Goldwyn-Mayer[135], com equipe artística e técnica composta por franceses e brasileiros. No entanto, elas se diferenciavam pela nacionalidade de seus diretores e pela participação na porcentagem de investimento de cada país. *Verão de fogo* (*OSS 117 prend des vacances*[136]) – produzido e dirigido pelo

[134] Mais informações em: http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/111385/decreto-3054-99, acesso em 28/02/2014.
[135] A participação da Metro-Goldwin-Mayer figurou como participação brasileira, já que a coprodução era um acerto da subsidiária localizada no Brasil. Não temos dados concretos de como a parceria foi firmada, mas há uma possibilidade de ter sido via Lei de remessa de lucros para o exterior.
[136] Também conhecido como *Tous les coups sont permis pour OSS-117*.

francês Pierre Kalfon, foi financiado por 70% de capital francês e 30% brasileiro. Já a outra produção – *O palácio dos anjos* (*Le Palais dês Anges*) – foi dirigida pelo brasileiro Walter Hugo Khouri, e realizado na proporção inversa. (70% de capital brasileiro e 30% francês).

Cartaz

Fonte: http://cinememorial.com/

Fonte: Banco de conteúdos culturais/ Acervo Cinemateca Brasileira [137]

Como noticiado na revista *Filme Cultura* nº12 "outros projetos se encontravam em fase de negociações nos termos dos Acordos que abriram nova e ampla faixa de desenvolvimento para o cinema brasileiro" (2010, vol. I: 804).

O filme de Khouri ainda conseguiu ser finalizado a tempo de ser o escolhido pela Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais do INC para ser o representante brasileiro no Festival de Cannes, ocorrido em maio de 1970 (Filme Cultura, 2010, vol. II: 79).

Durante os anos de 1959 a 1994 foram realizadas 30 produções com a participação da França. Mais da metade delas (17 filmes) foram realizadas somente entre Brasil e França, as demais (13 filmes) tiveram a participação de outro país, como Itália (*Orfeu*

Mais informações em: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018182&format=detailed.pft#1, acesso em 27/02/2014.

[137] Mais informações em: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002207&format=detailed.pft#1, acesso em: 22/05/2013.

Negro), Portugal (*Mil e uma*), Argentina (*Quatro Mulheres para um Herói*), entre outros países.

Notamos também que uma grande parcela de renomados diretores brasileiros conseguiu se beneficiar desta relação. Foi o caso de Walter Hugo Khouri (*O palácio dos anjos*), Nelson Pereira dos Santos (*Quem é Beta* e *Jubiatá*), Ruy Guerra (*Erendira* e *Ópera do malandro*), Carlos Diegues (*Um trem para as estrelas*) e Paulo César Saraceni (*Natal na Portela*). Abaixo, segue um maior detalhamento destas produções:

Tabela II

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País(es)
1959	*Orfeu do Carnaval* *Orfeu Negro*	*Orfeu Negro*	Marcel Camus	Tupã filmes Ltda	Dispat films (FR) / Genna film (IT)	França / Itália
1960	*Os bandeirantes*	*Les pionniers* *Rio negro*	Marcel Camus	Atlântida Empresa Cinematográfica Titanus Jean Manzon	Cinétel (FR) Cité films (FR) Compagnie industrielle et commerciale cinématographique (FR) Cormoran films (FR) Silver films (IT) Terra Filmes (AT)	França / Itália
1960	*Tudo ou nada*	*Le tout pour le tout*	Patrice Dally	Tupan Filmes	Dispat Films Les Films du Fleuve	França
1961	*América de noite*	*América a medianoche* *Nuits d'Amérique* *America di notte*	Giuseppe Maria Scotese	Geralartes	D'An-fran Filmes (AR) Les Productions René Thévenet (FR) Ital Caribe Cinematografica (IT)	Argentina / França / Itália
1962	*Copacabana Palace*	*Girl Game* *The Saga of the Flying Hostess*	Steno (Stefano Vanzina)	Consórcio paulista de coprodução	France Cinema Production (FR) Ital-Victoria Film (IT)	França / Itália
1962	*Quatro mulheres para um herói*	*Quattre femmes pour un héros* *Homenaje a la hora de la siesta*	Leopoldo Torre Nilsson	Imperial filmes	Procidis Films (FR) Néstor R. Gaffet (AR)	Argentina / França
1963	*Benito Cereno*	-	Serge Roullet	-	Claude Antoine Produções Cinematográficas (FR) Films 13 (FR) Filmes Niepce (FR) King Films (IT)	França / Itália

1963	*O Santo Módico*	-	Robert Mazoyer	Tupã Filmes	Les Films du Fleuve	França
1964	*O Homem do Rio*	*L'homme de rio*	Philippe de Broca	Ariana films - FR	Les productions artistes associés (FR) UniFrance Film Les films Ariane (FR) Dear Films Produzione (IT)	França / Itália
1965	*Arrastão*	*Amants de la mer*	Antoine D' Ormesson	Sumer films	-	França
1967	*O agente OSS 117 - fúria na Bahia*	*Furia à Bahia pour OSS 117*	André Hunebelle	Produções cinematográficas L. C. Barreto	P.A.C. (FR) P.C.M. – Roma Da.Ma. Cinematográfica (IT)	França / Itália
1968	*Operação tumulto*	*Le grabuge*	Edouard Luntz	Fox Europa	Les Films du Siècle Les Productions Fox Europa	França
1969	*Bandeira branca de Oxalá*	-	Pierre Kast	Produções cinematográficas L. C. Barreto	-	França
1969	*Verão de fogo*	*Oss 117 prend des vacances / Tous les coups sont bons pour OSS 117*	Pierre Kalfon	Companhia cinematográfica Vera Cruz	Les Films Number One Metro Goldwyn Mayer do Brasil	França
1970	*O palácio dos anjos*	*Le palais des anges*	Walter Hugo Khouri	Companhia cinematográfica Vera Cruz	Les films number one Metro Goldwyn Mayer do Brasil	França
1971	*O Homem das estrelas*	*Le maître du temps*	Jean-Daniel Pollet	Produções cinematográficas L. C. Barreto	Les films 13 Les artistes associés	França
1972	*Os Sóis da ilha de Páscoa*	*Les soleils de l'ile de Pâques* *Los Soles de la Isla de Pascoa*	Pierre Kast	Produções cinematográficas L. C. Barreto	Açexandra film (FR) Telecinema Helvio Soto (CL)	França / Chile
1973	*Quem é Beta?*	*Pas de violence entre nous*	Nelson Pereira dos Santos	Dahlia Film Regina Filmes Desenfilmes M.F. produções	-	França
1975	*A nudez de Alexandra*	*Um animal doué de deraison*	Pierre Kast	Zem Produtora Cinematográfica	Dovidis films Paris-Cannes productions	França
1977	*Cecília*	*La Cecilia*	Jean-Louis Comolli	Filmoblic Daleau Filmes	Centre européen cinéma-radio-télévision (FR) Nuovi orientamenti cinematografici (IT) Saba cinematografica (IT)	França / Itália
1977	*Os Pastores da Noite*	-	Marcel Camus	CIC - Cinema International Corporation	Orphee Arts France 3	França

1978	*O peixe assassino*	*L'invasion des piranhas* *Killer fish - l'agguato sul fondo*	Anthony M. Dawson	Filmar do Brasil	Fawcett-Majors Productions Victoria Productions	França / Itália
1981	*A ilha do amor*	*Xavana: the island of love*	Zygmunt Sulistrowski	Organização cinematográfica brasileira ltda	Paris Interproductions	França
1982	*Erendira*	*Eréndira*	Ruy Guerra	Austra Cinema e Comunicação	Les Films du Triangle (FR) Cine Qua Non (FR) Films A2 (FR) Atlas Saskia Film (DE) Regina Ziegler Filmproduktion (DE) Zweites Deutsches Fernsehen (DE)	Alemanha / França / México
1986	*Ópera do malandro*	*Opéra de malandro*	Ruy Guerra	Austra Cinema e Comunicação	MK-2 production TF-1 films productions;	França
1987	*Jubiabá (Bahia de todos os santos)*	*Bahia de tous les saints*	Nelson Pereira dos Santos	Regina filmes	S.F.P. - Societé française de production Antenne-2	França
1987	*No Rio, vale tudo*	*Si tu vas à rio... Tu meurs*	Philipe Clair	Belas artes cinematográfica	French productions Babel productions Gaumont productions	França
1987	*Um trem para as estrelas*	*Rio zone*	Carlos Diegues	CDK produções cinematográficas Sky light cine foto art	Chrysalide films	França
1988	*Natal na Portela*	-	Paulo Cesar Saraceni	Sant'Anna produtora brasileira de filmes	Coup de coeur	França
1994	*Mil e uma*	*A Thousand and One*	Susana Moraes	1001 filmes	Gemini films (FR) Madragoa films (PT)	França / Portugal

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB e Enciclocine.
Elaboração tabela: autora.

Para as coproduções se beneficiarem das vantagens oferecidas por cada país, as empresas produtoras tinham que solicitar uma autorização para cada autoridade de cada país – na época o Instituto Nacional de Cinema (BR) e o Centro Nacional de Cinematografia (FR). Para realizar esta solicitação, as empresas deveriam submeter um projeto de realização do filme contendo argumento, cessão de direito de autor, orçamento,

plano de produção e financiamento, além do contrato de coprodução estabelecido entre as duas empresas[138].

Além de prever a forma como as empresas deveriam se organizar para estabelecer uma coprodução bem sucedida, conforme estabelecia o art. 2º, havia a necessidade dos filmes serem realizados por produtoras que possuíssem "uma boa organização técnica e financeira e uma experiência profissional reconhecida pelas Autoridades Nacionais de onde se "originavam". Mas não havia a indicação de quais documentos deveriam ser entregues, ou ainda quais seriam os indicadores e critérios que comprovariam a competência das empresas.

Notamos que o trabalho das autoridades competentes não era reduzido ao processo protocolar de expedir uma autorização, assim como no Acordo argentino, este documento também previa o estabelecimento de uma Comissão Mista (art. 11) que seria responsável pelo acompanhamento da execução do plano de produção e de financiamento proposto pelas coprodutoras. Um item interessante a ser notado é o fato de que a Comissão não era apenas um grupo de acompanhamento, ela tinha autoridade para intervir diretamente na realização da coprodução, caso avaliasse necessário, conforme indicava o art. 6º:

> Um equilíbrio geral deve ser obtido no plano financeiro e artístico, assim como na utilização dos meios técnicos (estúdios e laboratórios). A Comissão Mista (...) examinará se este equilíbrio foi respeitado e tal não ocorrendo tomará as medidas julgadas necessárias para restabelecê-lo.

Ao contrário da Espanha, a variação das participações patrimoniais era mais flexível, permitindo que a porção minoritária tivesse o limite de 30%[139], ou seja, conforme estabelecia o art. 4º, nesta proporção a coprodutora majoritária ficaria com 70% do patrimônio da obra. Esta proporção refletia na base de cálculo para a contratação de equipe técnica e artística (art. 4º) e para a divisão das arrecadações da receitas de comercialização (art. 7º). No entanto, é relevante destacarmos que os rendimentos obtidos nos mercados da nacionalidade da produtora eram revertidos integralmente para ela, assim, a receita obtida no "mercado do Brasil" era revertida para a coprodutora brasileira e no "mercado da França" para o coprodutor francês.

Um último ponto importante a ser notado na negociação realizada entre as autoridades dos dois países foi o estabelecimento de prazo de duração para validade das

[138] Estas informações constam no Acordo de coprodução Brasil-França publicado na revista Filme Cultura n. 12 (Vol I: 804).
[139] Conforme indica o art. 4º, a porção minoritária não poderia "ser inferior a 30% do custo de produção do filme".

atividades de coprodução internacional. Ficou estabelecido que o Acordo teria validade de "dois anos, a partir de sua entrada em vigor" (art. 13). A renovação e a recondução estavam previstas tacitamente a cada término de ciclo, à exceção se uma das partes desejasse renegociar algum item do Acordo, como veremos ocorrências nos anos de 2005 e 2010, no próximo capítulo.

Em novembro de 1970, o Brasil assina o Acordo de Coprodução Brasil - Itália[140], promulgado quatro anos depois, através do Decreto no 74.291, de julho de 1974[141]. Assim, como ocorreu com a França, os governos dos dois países identificaram a necessidade de criar uma regulamentação que oficializasse uma prática corrente do mercado. Até o momento da assinatura do Acordo, haviam sido realizados cinco filmes (dois documentários e três ficções) e até a data de sua promulgação mais duas obras foram realizadas, uma delas tendo sido *Câncer* (1972), de Glauber Rocha.

Para as autoridades de ambos os países, a aproximação das relações através da produção conjunta de filmes beneficiaria ambas as cinematografias na "produção de filmes de qualidade". Além disso, devido às suas aproximações socio-culturais (intensificadas com a imigração italiana para o Brasil durante a 1ª Guerra Mundial), a assinatura do documento ratificaria uma ação de difusão das "tradições culturais dos dois países" e facilitaria "a expansão das recíprocas relações econômicas". Assim como nos moldes do documento assinado com a França, ficou determinado que a participação minoritária não poderia ser menor que 30% do custo da produção de cada filme (Inciso 1, art. 5º).

A diferenciação deste Acordo em relação aos demais é a constituição de uma especificação mais resoluta, com uma precisão mais quantitativa do número de técnicos e artistas que participariam da obra. Essa demarcação fica bem clara no Inciso 2.a, do art. 5,º ao estabelecer que nas coproduções minoritárias, "obrigatoriamente" deveria haver a "participação efetiva" de ao menos quatro pessoas, sendo "um autor, um técnico, um intérprete de papel principal e um intérprete de papel secundário". Essa determinação tem como objetivo evitar a realização de "falsas" coproduções internacionais, ou seja, seriam parcerias estabelecidas única e exclusivamente por propósitos financeiros.

Assim como os demais Acordos, este também prevê que a direção do filme deve ser exercida por diretor de nacionalidade brasileira ou italiana (Inciso 2b, art. 5º). Geralmente, estes atos são marcados pela previsão de algumas exceções, que são julgadas caso a caso,

[140] In: http://www.ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/it-lia-italy, acesso em 15/04/2013.
[141] In: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-74291-16-julho-1974-422752-publicacaooriginal-1-pe.html, acesso em 15/04/2013.

principalmente quando a substituição de algum integrante técnico ou artístico for realizada por um profissional de renome internacional ou quando se realizam obras de "particular valor artístico ou cultural" (Inciso 3, art. 5º). No entanto, notamos que neste mesmo Inciso está prevista a grande distinção que este Acordo possui em relação aos demais, a dispensa do cumprimento dos itens 1 e 2 do art. 5 no caso de ser realizada uma superprodução. Não há uma especificação clara do que seria considerada uma "superprodução", temos somente a diretriz de que os custos de realização de obras desta categoria deveriam "ser notadamente superior[res] ao custo médio das produções cinematográficas no país majoritário" (Inciso 3, art. 5º).

Durante os anos 1953 a 1991, foram realizadas 22 obras com participação italiana na produção e dentre elas figuram três documentários e 19 ficções. Deste total, dez filmes foram coproduções internacionais bilaterais e as demais foram realizações que tiveram o envolvimento de outros países. Destacamos o fato de que todas elas tiveram a França como parceira, estabelecendo uma realização tripartida[142]. Somente o musical *América de noite* teve a participação de um quarto país, a Argentina.

Interessante notarmos a quase inexistência de documentários na relação de produções. Os produtores italianos serão os primeiros a se aventurarem na produção deste gênero. As primeiras produções foram realizadas antes da assinatura do Acordo e ambas foram dirigidas por italianos. Eram filmes de expedição que desvendavam os mistérios e as maravilhas do Brasil para os olhos europeus. O primeiro, *Magia Verde* (1953), de Gian Gaspari Napolitano, foi realizado com o desejo de exaltar as "qualidades do nosso país", um filme de viagem que percorria os principais pontos turísticos do Brasil, como consta na sinopse[143]:

> As baianas, as igrejas e os jangadeiros de Salvador, a praia de Itapuã e a Bahia de Todos os Santos. A cidade de São Paulo e a do Rio de Janeiro com o seu Cristo Redentor. As Cataratas do Iguaçu e a travessia do Rio Paraná. Garimpos e garimpeiros e os retirantes nordestinos. As queimadas e as culturas do café, açúcar e algodão. A macumba e os ritos místicos. Os pampas e os gaúchos. O perigo dos pantanais do Alto do Paraguai. Na Amazônia, a figura do seringueiro. Um registro do Lago Titicaca, situado entre Peru e Bolívia, e o casamento nas tribos Aimara que habitam essa mesma região.

[142] A relação dos filmes realizados em coprodução entre Brasil, Itália e França constam na Tabela II.
[143] Para mais informações vide base de dados Cinemateca brasileira: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013927&format=detailed.pft#1, acesso em 28/04/13.

O segundo filme, realizado cinco anos depois, *O segredo da serra dourada* (1958), de Pino Belli, tinha a mesma atmosfera expedicionária de desvelar um local desconhecido para o espectador. O próprio texto da sinopse caracteriza o filme como uma "expedição" que irá refazer o trajeto percorrido pelos bandeirantes, até encontrarem o Eldorado, "a misteriosa Serra Dourada, nas selvas de Mato Grosso. O objetivo era penetrar na serra e descobrir uma caverna repleta de ouro que os xavantes ocultam dos olhos estranhos"[144].

O terceiro documentário, *Que país é esse?*[145] (1976), dirigido por Leon Hirszman, foi realizado sob a cobertura do Acordo de coprodução, em parceria com o canal de TV Radiotelevisione Italiana - RAI. Era uma realização sobre a história do Brasil, roteirizada por Zuenir Ventura[146]. Continha "testemunhos de economistas, historiadores, sociólogos, cientistas políticos, e outros intelectuais de oposição, procurando dar um panorama do Brasil" (SALEM, 2004: 294).

Tabela III
(Documentários)

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País
1953	*Magia verde*	*Magia verde*	Gian Gaspari Napolitano	Cinematográfica Maristela	Astra filmes	Itália
1958	*O segredo da serra dourada*	*Il segreto della sierra dorada*	Pino Belli	Art films	Cinemediterranea	Itália
1976	*Que País é Este?*	*Inchiesta sulla cultura latino-americana: brasile*	Leon Hirszman	Leon Hirszman Produções	RAI Radiotelevisione Italiana	Itália

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira e IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Além de Hirszman, outros cineastas brasileiros se beneficiaram desta parceria com a RAI, completando até o ano de 1991 quatro produções (1 documentário e 3 ficções.), até onde conseguimos identificar.

[144] Para mais informações vide base de dados Cinemateca brasileira: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014093&format=detailed.pft#1 , acesso em 28/04/13.
[145] "O filme nunca foi exibido e ao que tudo indica, encontra-se perdido" (SALEM, 2004:294). Segundo relato de Zuenir Ventura, em entrevista para a revista eletrônica *Brasileiros*, a cópia se queimou, não tendo sobrado nada do filme. In: http://www.revistabrasileiros.com.br/2010/07/27/zuenir-ventura-no-diva-do-cinema/#.UxKKo_ldV8E, acesso em 01/03/2014.
[146] Mais informações em: http://www.revistabrasileiros.com.br/2010/07/27/zuenir-ventura-no-diva-do-cinema/#.UxKKo_ldV8E, acesso em 01/03/2014.

O relacionamento com a TV italiana teve início pouco antes da assinatura do Acordo de coprodução, em 1968, com a ficção *Tropical*, dirigido pelo italiano Gianni Amico e produzido pelo brasileiro Thomas Farkas. Em 1971, foi a vez de ser realizada *O rei dos milagres*, com direção de Joel Barcellos e produzida pela L.C. Barreto. No ano seguinte, foi a vez de ser lançada a obra *Câncer*, de Glauber Rocha, que havia sido filmada em 1968. Trata-se de um filme ensaio, uma experimentação, a externalização do que seria um novo conceito de realização cinematográfica para o cineasta, como ele relatou: "Câncer é um filme particular, não vou enviá-lo a festivais, nem vou exibi-lo nos cinemas. Ou talvez o exiba, mas ainda não o terminei, falta fazer a montagem. No momento, não estou interessado em fazê-lo porque meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância."[147]

Glauber Rocha foi o único diretor a realizar mais de uma coprodução com a Itália e em 1975, através da parceria da Mapa filmes, com a italiana DPT-SPA, após uma filmagem de duas semanas em Roma, lança o filme *Claro*. Segundo a pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo, na revista eletrônica Contracampo, era uma obra de

> transição e também de síntese na obra de Glauber Rocha. Nele se encontram tanto traços estilísticos de seus longas de ficção anteriores como estratégias documentais e intervenções do próprio cineasta que irão marcar os documentários *Di*, *Jorjamado* no Cinema (ambos de 1977) e seu quadro no programa Abertura (entre fevereiro e outubro de 1979).[148]

Tabela IV
(Ficções)

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (IT)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País
1959	*Yalis, a flor selvagem*	*Yalis, la vergine del roncador*	Francesco de Robertis; Leonardo Salmieri	Amil Alves	Javo filmes	Itália
1968	*O Álibi*	*L'alibi*	Adolfo Celi	-	Franco Cristaldi Produções Cinematográficas Vides Cinematografica Ital-noleggio Cinematografico	Itália

[147] Apud MELO, Luís Alberto Rocha Melo In: http://www.contracampo.com.br/30/cancer.htm, acesso em 01/03/2014.
[148] Mais informações em ARAÚJO, Luciana Corrêa In: http://www.contracampo.com.br/74/claro.htm, acesso em 01/03/2014.

1968	*Trópicos*	*Tropici*	Gianni Amico	Thomaz Farkas	B.B.G. Cinematografica Gianni Bercelloni Corte RAI Radiotelevisione Italiana	Itália
1971	*O rei dos milagres*	-	Joel Barcellos	Produções cinematográficas L. C. Barreto	RAI Radiotelevisione Italiana	Itália
1972	*Câncer*	*Cancer*	Glauber Rocha	Mapa Filmes	R.A.I.Radiotelevisione Italiana	Itália
1975	*Claro*	-	Glauber Rocha	Mapa Filmes	DPT-SPA	Itália
1976	*Carioca Tigre*	-	Giuliano Carnimeo	Nova Alperath Cinemática Produtora Cinematográfica	Seda Spettacoli	Itália
1978	*O golpe mais louco do mundo*	*Professor kranz tedesco di germania*	Luciano Salce	Brasfilme produções cinematográficas	Effe Esse Cinematográfica	Itália
1986	*Perdido no Vale dos Dinossauros* *A baixada dos dinossauros*	*Nudo e selvaggio*	Michele Massimo Tarantini	Doral film	DMV distribuzione	Itália
1991	*Forever*	*Per sempre*	Walter Hugo Khouri	Cinearte Produções Cinematográficas Cinedistri EMBRAFILME	Scena Film Reteitalia	Itália

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Mesmo possuindo desde 1969 um acordo de Cooperação Cultural com a Alemanha, o Acordo de coprodução só foi firmado no ano de 1974[149]. Este Ato teve validade de um ano, prorrogável tacitamente por períodos sucessivos de um ano (art. 13). Antes da assinatura do acordo, foram realizados 11 filmes, entre os anos de 1948 a 1969, uma média de realização de um filme a cada dois anos.

Assim como os acordos estabelecidos com Espanha, França e Itália, ficou estipulado que na relação estabelecida entre Brasil e Alemanha ambas as produtoras deveriam contribuir financeira, artística e tecnicamente para a coprodução, sendo que: o produtor minoritário deveria investir ao menos 30% no custo de produção e a porcentagem

[149] Mais informações em: www.dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1974/b_48 , acesso em: 01/02/2014.

de técnicos e artistas seria correspondente à porcentagem de investimento financeiro, além de serem residentes permanentes de um dos países do acordo. Outro ponto em comum com os acordos anteriores foi a formação da Comissão Mista de acompanhamento das coproduções. Entretanto, há uma diferença no tom do texto de instrução de constituição desta Comissão em relação às demais. Este transparece ser mais um órgão de auxílio do que fiscalizador, conforme vemos na transcrição do trecho: "a Comissão Mista terá a tarefa de verificar e eliminar dificuldades na execução do presente Acordo e de, eventualmente, deliberar e propor novas resoluções" (Inciso 2, art. 11).

Notamos alguns pontos de diferenciação em relação aos demais Acordos firmados até este momento. Vemos que, apesar desse estreitamento de relações indicar uma abertura do mercado para outros capitais, o Acordo determina algumas diretrizes protecionistas que preservariam o mercado cinematográfico dos países envolvidos no Acordo. Isso porque no Inciso 3, do art. 3º há uma limitação da quantidade de horas que poderiam ser rodadas em estúdios de um terceiro país, "limitado a trinta por cento, no máximo, o total da filmagem". Além disso, a utilização de estúdio fora do Brasil ou da Alemanha, só seria permitida caso houvesse "tomadas exteriores" no país em questão. Mas havia também a previsão de exceções, sendo "admissível exceder-se esta quota de trinta por cento se a maior parte do filme fosse rodada em cenários originais de outros países."

Outra distinção deste acordo em relação aos demais é a existência de um artigo dedicado ao esclarecimento e previsão de participação de terceiros países numa produção. A possibilidade de um terceiro (ou quarto) elemento era possível desde que uma das Partes Contratantes tivesse um Acordo de coprodução internacional com o país em questão (Inciso 1, art. 4º). Por exemplo, no caso do filme *Erendira*, de Ruy Guerra (1982), a realização do filme envolve quatro países (DE, BR, FR e MX), o Brasil não possui acordo de coprodução com o México, mas a França possui um acordo e o Brasil possui o acordo com a França, dessa forma a relação de coprodução internacional entre os países e a possibilidade dele ser considerado nacional nas quatro cinematografias estava assegurada. Nesses casos, a parte minoritária poderia ter somente 20% de "participação mínima financeira" (Inciso 2, art. 4º).

O último ponto de diferenciação importante de ser destacado é o fato deste ser o primeiro acordo que indicará a possibilidade de conceder as vantagens de coprodução também aos filmes de curta metragem (art. 5), todavia, não temos informações sobre se a indicação se efetivou.

Depois da concretização do acordo temos notícias de que foram realizadas dez produções (4 documentários e 6 ficções) entre os anos de 1962 a 1993, deste total somente *Erendira* teve a participação de outros países, os demais filmes foram formalizados num Acordo bilateral.

Tabela V
(Documentários)

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País
1962	*Brasil Bi-campeão do Mundo*	-	Hans Schubert	Atlântida Empresa Cinematográfica	Schubert-Film München	Alemanha
1954	O Canto dos Rios	Das Lied der Ströme	Joop Huisken Joris Ivens Robert Ménégoz Ruy Santos	Ruy Santos Produções Cinematográficas	Deutsche Film - DEFA	Alemanha Holanda
1981	*O terceiro milênio*	Drittes Jahrtausend	Jorge Bodanzky Wolf Gauer	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Alemanha
1986	*Zona Interditada*	-	Wolf Gauer	Wolf Gauer Produções Cinematográficas	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Alemanha

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Notamos que o cineasta que mais se beneficiou da aproximação foi Jorge Bodanzky, que assinou a direção de quatro obras, o documentário *O terceiro milênio*, de 1986 (com codireção do alemão Wolf Gauer) e as ficções *Iracema, uma transa amazônica* (1974) e *Gitirana* (1976), ambas codirigidas por Orlando Senna e *Jakobine* (1978), compartilhando mais uma vez a direção com Wolf Gauer. Todas as obras realizadas por Bodanzky foram realizadas por sua produtora Stopfilme em parceria com o canal de Tv alemão Zweites Deutsches Fernsehen - ZDF.

Outros três cineastas brasileiros conseguiram estabelecer parcerias de coprodução, Ruy Guerra, como mencionamos anteriormente, com *Erendira* (1982) e André Klotzel, com *Capitalismo Selvagem* (1993) através da parceria com o canal ZDF, além do filme *Chico rei* (1985), de Walter Lima Jr, produzido em parceria com a produtora alemã Provobis.

Tabela VI
(Ficções)

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País(es)
1948	*Mundo Estranho* *A grande aventura Amazônica*	Die göttin vom rio Beni	Francisco Eichhorn	Astra Filmes	Constantin Film Produktion (DE) Estúdios San Miguel (AR)	Alemanha /Argentina
1954	*Paixão nas selvas*	Conchita und der ingenieur	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Astra Filmkunst Frankonia Films	Alemanha
1955	*Feitiço do Amazonas*	Nackter Amazonas	Zygmunt Sulistrowski	Filmes Internacionais do Brasil Ltda	-	Alemanha
1958	*Tumulto de paixões*	Ruf der wildnis Passion of the wilderness	Zygmunt Sulistrowski	Audra film	Alfa Film CCC Film Studio	Alemanha
1960	*Estrada do Amor*	Weit ist der Weg	Wolfgang Schleif	Geralartes Filmes	Gloria Film Divina Film	Alemanha
1963	*Manaus, glória de uma época*	*Und der Amazonas schweigt*	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica	Piran film Universum film	Alemanha
1963	*Noites quentes de Copacabana*	*Mord in Rio*	Horst Haechler	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica União Cinematográfica Brasileira	Theumer Film	Alemanha
1964	*Mulher satânica*	*Der satan mit den roten Haaren*	Alfonz Stummer	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Satur Filmproduktion	Alemanha
1965	*Lana, rainha das Amazonas*	*Lana - Königin der Amazonen*	Cyll Farney	Atlântida Empresa Cinematográfica	Arca Studio Team film	Alemanha
1965	*Os Selvagens*	Die goldene göttin vom rio beni Die gottin des rio beni	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica	Comptoir Français du Film Production (FR) Constantin Film Produktion (DE) International Germania Film (DE)	Alemanha / Espanha / França

					Procusa (ES)	
1969	*Tarzan e o Menino da Selva*	Tarzan and the jungle boy Tarzan und der dschungelboy	Robert Gordon	Allfin Filmes	Banner Filmes (US) Paramount Pictures (DE)	Alemanha / EUA
1974	*Iracema - uma transa Amazônica*	Iracema	Jorge Bodanzky Orlando Senna	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Alemanha
1976	*Gitirana*	-	Jorge Bodanzky Orlando Senna	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Alemanha
1978	*Jakobine* *Os Mucker*	The Muker	Jorge Bodanzky; Wolf Gauer	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Alemanha
1982	*Erendira*	Eréndira	Ruy Guerra	Austra Cinema e Comunicação	Les Films du Triangle (FR Cine Qua Non (FR) Films A2 (FR) Atlas Saskia Film (DE) Regina Ziegler Filmproduktion (DE) Zweites Deutsches Fernsehen (DE)	Alemanha / França / México
1985	*Chico Rei*	-	Walter Lima Jr.	Arte 4 Poporoduções	Provobis	Alemanha
1993	*Capitalismo Selvagem*	Wilder Kapitalismus	André Klotzel	Cinematográfica Superfilmes	Zweites Deutsches Fernsechen (DE)	Alemanha

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Um dos últimos acordos realizados pelo INC, na tentativa de firmar coproduções internacionais, foi a assinatura, em julho de 1974, da Declaração de Intenções entre Brasil e México. O documento foi assinado pelo representante do Brasil, Alcino Teixeira de Mello e pelo presidente do Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría Alvarez. Ficou estabelecido o prazo máximo de seis meses para a consolidação do acordo, que deveria "ser elaborado por comissão especial com os respectivos representantes incumbidos de estabelecer as bases e condições do documento" (Filme Cultura, 2010, vol. III: 208). No entanto, o acordo de coprodução cinematográfica (bilateral) nunca foi

consolidado. Anos mais tarde a parceria entre Brasil e México foi realizada, só que desta vez através de um acordo multilateral realizado entre 11 países da América Latina, quando foi promulgado, em 1998, o Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica (assinado em Caracas no ano de 1989).

Depois de enumerarmos e analisarmos quais foram os Acordos assinados durante o período de existência do INC e que antecederam e preparam o cenário cinematográfico que conhecemos contemporaneamente, vemos a necessidade de destacarmos algumas proposições:

I – A coprodução, antes de mais nada, é um acordo comercial firmado entre duas organizações privadas que possuem o interesse comum de realizar uma obra audiovisual (no caso desta pesquisa, filmes de longa-metragem). Por esse motivo, sua prática não depende da existência de uma legislação específica. A legislação é necessária para regulamentar o setor e assegurar que aquela produção se beneficie das cotas ou programas de fomento concebidos pelas autoridades do país;

II – Assim sendo, o número de coproduções realizadas entre o período compreendido entre 1948 a 1994 é muito mais vasto do que foi apresentado acima. Até onde tivemos acesso, durante esse tempo, foram realizadas um total de 138 coproduções internacionais (média de 2,9 filmes/ano), em que somente 45 delas foram feitas posteriormente à assinatura do Acordo entre o Brasil e o país em questão[150], ou seja, a maioria dos filmes (93 produções) aconteceu fora do abrigo de um Acordo. Tal fato atesta a nossa hipótese de que as coproduções internacionais são associações que trazem vantagens, principalmente, financeiras para as empresas que se aventuram a realizá-las.

III – Durante este espaço de tempo as produtoras brasileiras se associaram com empresas produtoras de 20 países distintos[151] e em 47 anos o Brasil conseguiu firmar somente sete Acordos de coprodução cinematográfica[152]. O que nos faz pensar que as negociações diplomáticas que elaboram os acordos e convênios entre os países tardam a serem concretizadas, pois passam por um processo burocrático muito intenso e envolvem as administrações públicas em âmbito internacional. Esses laços entre os países geralmente são estabelecidos em consequência das aproximações culturais existentes, com o desejo de

[150] A lista com a relação das demais coproduções realizadas entre 1949 a 1994 encontra-se no Anexo I, pág. 277.

[151] São eles: Alemanha, Argentina, Chile, Cuba, Dinamarca, Espanha, EUA, Finlândia, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Marrocos, México, Moçambique, Nigéria, Portugal, Paraguai, Sérvia, Súécia.

[152] Estão incluídos nessa contagem Portugal e Venezuela pois seus Acordos foram assinados antes de 1995. Portugal, acordo assinado em 1981, promulgado em 1985 e Venezuela acordo assinado em 1988 e promulgado em 1990. No entanto, as coproduções e os acordos não foram detalhados neste momento, pois direcionamos nossas análises para os acordos estabelecidos pelo INC.

estimular parcerias econômicas que favoreçam ambas nações. Na relação dos países europeus com o Brasil o vínculo se estabeleceu principalmente devido as imigrações intensificadas a partir das duas Grandes Guerras, onde alemães, espanhóis e italianos buscavam novos lares e oportunidades. Com a Argentina o estreitamento de relações já ocorre pela disposição e aproximação geográfica que favorece a integração econômica dos dois países. Já o acordo firmado com a França é efeito da política externa do país, que dá especial importância para a divulgação de sua cultura pelo mundo (estratégia do poder *soft power*). Segundo Schneiderman o país "foi precursor na união do fator cultural com a política externa ao criar em 1910 uma Divisão no Ministério dos Negócios Estrangeiros para coordenar o trabalho de difusão da língua e cultura francesas no exterior." (2007: 42)

VI – Esses fatos nos levam a notar com estranheza, a ausência da assinatura de um Acordo ou Convênio cinematográfico com Portugal até o ano de 1981. A colonização, por mais violenta e opressiva que tenha sido, foi um primeiro passo no processo de integração entre o "Novo Mundo" e o "Velho mundo". A ligação entre colonizador e colônia foi naturalizada, com o processo de hibridização e miscigenação das diferentes culturas que compartilham hábitos, comportamentos, língua e tradições. Por isso, causa-nos estranhamento o fato de não existir, desde o início das relações internacionais do Brasil, um acordo assinado entre esses dois países e entre as demais nacionalidades que possuem o português como língua oficial.

V – Devido à inexistência de um mercado cinematográfico estruturado e autossuficiente no Brasil, identificamos que a coprodução internacional foi um dos meios de fomento e de estímulo para uma importante parcela de cineastas e produtoras brasileiras. O investimento internacional proporcionou a esses profissionais um ingrediente fundamental para a construção do alicerce de uma possível indústria, a "continuidade de produção". Vemos que ao menos cinco cineastas realizaram mais de uma produção: Glauber Rocha[153], Jorge Bodanzky[154], Júlio Bressane[155], Ruy Guerra[156] e Walter Hugo Khouri[157]. Esta continuidade de produção não se reduz à realização de mais de uma obra em coprodução internacional, também está presente quando o filme (realizado com parceiro internacional) incrementa a filmografia do diretor em questão. Este fato ocorreu com Leon Hirszman que havia declarado falência de sua produtora (Saga filmes), após a

[153] *Câncer* (1972), *Cabeças cortadas* (1970), *História do Brasil* (1974) e *Claro* (1975).
[154] *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *Gitirana* (1976), *Jakobina* (1978) e *O terceiro milênio* (1971).
[155] *Amor louco* (1971), *A fada do Oriente* (1972) e *Lágrima pantera* (1972.)
[156] *A carta roubada* (1981), *Erendira* (1982), *Ópera do malandro* (1986) e *A fábula da bela palomera* (1987).
[157] *Fronteiras do inferno* (1958), *O palácio dos anjos* (1970) e *Juntos para sempre* (1990).

demora de lançamento de seu filme, *São Bernardo* (1972), por problemas com a censura (Salem, 2004: 294). O cineasta ficou alguns anos "sem fazer um longa-metragem, até que se resolvesse o processo judicial" (Salem, 2004: 294). Ainda segundo Salem (2004: 294), durante esse período, Hirszman dirigiu apenas curtas-metragens. Seu retorno à realização de longas-metragens aconteceu com o documentário encomendado pelo canal italiano RAI.

A continuidade de produção não foi um privilégio dos diretores, ela foi importante para estruturação e organização das produtoras, para que as empresas pudessem construir uma administração mais sólida e constante. A coprodução internacional foi uma dentre várias estratégias ou alternativas organizadas para a viabilização de execução de seus filmes. A empresa que mais se beneficiou dessa modalidade de realização foi a *Atlântida empresa cinematográfica*, com a realização de nove filmes, envolvendo países como Alemanha, Argentina, França, Itália e México[158], Dentre os cineastas envolvidos, estavam Leitão de Barros, Francisco Eichhorn, Román Vignoly Barreto, Marcel Camus, Carlos Hugo Christensen e Hans Schubert. A segunda maior empresa a realizar coproduções internacionais foi a L.C. Barreto, lançando cinco ficções, envolvendo os países Chile, França e Itália. Interessante notarmos que o único brasileiro a assumir a direção foi Joel Barcellos, com *O rei dos milagres* (1973). Os demais diretores eram todos de nacionalidade francesa[159]. A Stopfilme, de Jorge Bodanszky, realizou quatro produções, como vimos anteriormente, todas em parceria com a Alemanha. Já as empresas Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Herbert Richers, cada uma realizou três longas-metragens de ficção. A Vera Cruz realizou os dois filmes com a França (um deles dirigido por Walter Hugo Khouri e o outro pelo francês Pierre Kalfon) e uma produção com a Alemanha, dirigida por Alfonz Stummer. A Herbert Richers realizou produções com os EUA e com a Argentina, sendo que nenhuma das três obras foi dirigida por brasileiro[160].

Tabela VII
(Relação de produtoras brasileiras que realizaram mais de uma coprodução entre os anos 1950 a 1995)

Empresa produtora (BR)	Qt ficções	Qt documentários
Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	8	1

[158] Os filmes realizados por estas empresas podem ser vistos no Anexo II, pág. 280.
[159] Pierre Kast, Jean-Daniel Pollet e André Hunebelle.
[160] George M. Cahan e Paul Sylbert (norte-americanos) e Diego Santillan (argentino).

Produções cinematográficas L. C. Barreto	5	0
Stopfilme ltda	3	1
Companhia Cinematográfica Vera Cruz	3	0
Produções cinematográficas Herbert Richers S.A.	3	0
Mapa Filmes	3	0
Júlio Bressane produções cinematográficas	2	0
Austra Cinema e Comunicação	2	0

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

Nestas linhas que seguiram acabamos de delinear um cenário básico das realizações em coprodução internacional realizadas pelo Brasil. O período compreendido neste levantamento se inicia em 1948, com a realização de *A Grande Aventura Amazônica*, dirigido por Francisco Eichhon (Mundo Estranho) até 1994 com o lançamento de *Mil e uma*, dirigido por Susana Moraes. No capítulo quatro nos dedicamos a analisar as coproduções internacionais contemporâneas e os novos desdobramentos ocorridos a partir do ano de 1995.

3.2.1.1. O INC e a promoção do cinema brasileiro no exterior

Dedicamos as próximas linhas à análise das demais ações realizadas pelo INC, cujo desejo sempre apontou para a promoção do cinema brasileiro no exterior.

As legislações e regulamentações foram uma opção de interferência indireta na economia do cinema, já que, como afirma Bahia, o INC tinha como posicionamento a política de "centralização da administração do desenvolvimento cinematográfico, respeitando a 'política liberal' e defendendo o cinema multinacional" (2012: 43).

Outro meio encontrado pelas autoridades da época de estimular o alcance internacional dos filmes brasileiros foi a criação da Unibrasil, uma entidade destinada a

fomento, promoção e comercialização do filme brasileiro no mercado estrangeiro. Seu objetivo principal seria o auxílio à distribuição comercial internacional, na tentativa de ampliar os territórios de arrecadação do filme nacional. O primeiro núcleo de representação da Unibrasil teria sido instalado em Paris. Teria sido criado com o intuito de ser "uma espécie de central cinematográfica brasileira dedicada exclusivamente à promoção, propaganda, difusão e comercialização de nossos filmes na Europa" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 352)[161]. Entretanto, por razões de organização dessa pesquisa, não nos aprofundaremos nas ações da Unibrasil, pois no momento não temos maiores informações sobre o seu desempenho e quais os impactos de sua implementação para a economia cinematográfica brasileira[162].

Além da Unibrasil, outro importante programa foi a Comissão de Seleção de Filmes Nacionais para Mostras Internacionais.

Antes da existência do INC, o trabalho de selecionar as produções que representavam o Brasil em mostras e festivais internacionais ficava sob a responsabilidade do Itamaraty. Com o início das atividades do INC, foi formada uma Comissão que selecionava os filmes brasileiros para serem exibidos em Mostras Internacionais. Por conta dos preparativos para a exibição dos filmes no V Festival Cinematográfico de Moscou, em julho de 1967, o instituto assumiu a responsabilidade na seleção e preparação do envio de filmes para o exterior.

Em Moscou, foram exibidos na seção competitiva o longa-metragem *O caso dos irmãos Naves*, de Luiz Sérgio Person e o curta-metragem *Carnaval*, de Carlos Luiz Couto. Mas o mais interessante do Festival foi a exibição, em mostra paralela, de 13 títulos, "tendo em vista puramente a exibição comercial".[163] No mesmo ano, o Brasil ainda participou de mais oito Festivais/Mostras Internacionais, com a exibição de 11 filmes entre

[161] Na Espanha na década de 70, existiu um órgão semelhante, a Cinespanha, entidade responsável por fazer uma coligação entre o cinema espanhol e o cinema hispano-americano, através do intercâmbio de filmes (Anais Mercado Comum, 1977:63).

[162] Com este estudo, apontamos a existência da Unibrasil e indicamos a importância de um mapeamento das ações da entidade em pesquisas futuras, dada sua relevância para construção da historiografia do cinema brasileiro.

[163] Foram exibidos os seguintes títulos: *Mineirinho vivo ou morto*, de Aurélio Teixeira; *Engraçadinha depois dos trinta*, de J.B. Tanko; *O beijo*, de Flávio Tambelini; *Rio, verão e amor*, de Watson Macedo; *Anjo assassino*, de Dionísio Azevedo; *Vereda da salvação*, de Anselmo Duarte; *A derrota*, de Mario Fiorani; *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; *A grande cidade*, de Carlos Diegues*; Deus e o Diabo na terra do Sol* e *Terra em transe* de Glauber Rocha; *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; e, *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira.

curtas e longas-metragens, o que totalizou a circulação de 27 filmes brasileiros no exterior[164](Filme Cultura, 2010, vol. I: 353).

Segundo a edição nº 8 da Revista *Filme Cultura*, devido ao intenso trabalho promocional do INC em auxiliar a visibilidade dos filmes nacionais no exterior, uma produção brasileira foi "convidada oficialmente para participar do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro". O título escolhido para representar o Brasil foi *O caso dos irmãos Naves* de Person (2010, vol. I: 536).

Outro acontecimento importante, ocorrido no final de 1967, foi o reconhecimento do Festival Internacional do Filme do Rio (existente desde 1965) pela Fédéracion Internacionale des Associacions des Producteurs de Films (FIAPF). Esse reconhecimento habilitou a inclusão oficial do Festival (de caráter competitivo) no calendário oficial da FIAPF, o que notabilizou o evento brasileiro dentre os principais Festivais e Mostras internacionais (2010, vol. I: 536).

No ano seguinte (julho 1968), a visibilidade internacional para o Brasil veio através do 18º Festival de Berlim[165]. Foram exibidos na mostra competitiva os filmes *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos e o curta-metragem *Lazar-Segall*[166]. O filme de Nelson não foi contemplado com o prêmio máximo do Festival, mas foi bem recebido pela crítica e recebeu várias propostas de venda para o exterior. Além disso, foram exibidos no mercado de filmes *Capitu*, de Paulo César Sarraceni (Seção Informativa), *Trilogia de terror*, de José Mojica Marins, Ozualdo Candeias e Luiz Sergio Person, *Cangaceiros de Lampião*, de Carlos Coimbra, *As amorosas* de Walter Hugo Khouri, e *O Homem nu*, de Roberto Santos. O fato mais relevante durante o Festival foi a instalação de um *stand* do Brasil com material de divulgação das produções cinematográficas realizadas no país, montado no Palácio do Festival. Foi distribuído pela primeira vez um catálogo (*Brasil Cinema*, 1968) produzido pelas autoridades brasileiras. Segundo notícia da época, o

[164] 28º Mostra Int. de Arte Cinematográfica de Veneza: *O Menino e o vento*, de Carlos Hugo Christensen (longa-metragem); *Noturno*, de Alfredo Sternheim e *Mario Gruber*, de Rubem Biáfora (curtas-metragens)
Festival Int. de Filmes de Vancuver: *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte (longa-metragem)
Festival Int. de Filmes de Roma: *Hipospátia*, de Benedito J. Duarte e Roberto Milan
Festival Int. do Panamá: *A derrota*, de Mário Fioriani (longa-metragem)
Festival Int. de Filmes de Turismo e Folclore, de Bruxelas: *Rio, maravilha do mundo*, de Ruy Pereira da Silva e Carlos Fonseca (curta-metragem)
Festival Int. do Filme de San Francisco: *Amor e desamor*, de Gerson Tavares (longa-metragem)
Festival Int. do Filme de Formato Reduzido em Salermo/Itália: *Uma alegria selvagem*, de Jurandyr Passos Noronha; *Hipertrofia das glândulas mamárias*, de Benedito J. Duarte (curta-metragem)
3º Festival Int. de Filmes sobre Visão, New York: *Cirurgia do descolamento da retina*, de Benedito J. Duarte
[165] Filmes premiados no Festival Internacional de Berlim:
1973 – *Toda nudez será castigada* de Arnaldo Jabor (*Urso de Prata*)
1978 – *A queda* de Ruy Guerra (*Urso de Prata*)
[166] Curta-metragem produzido pelo INC, não há informações sobre quem o dirigiu.

catálogo "teve uma extraordinária receptividade, suscitando grandes elogios pela sua confecção que o coloca ao lado dos melhores produtos no mundo e muita surpresa pelo número elevado de nossa produção de filmes" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 671).

Todavia não era a primeira vez que o cinema brasileiro fizera sucesso em terras alemãs. Dois anos antes, em 1966, houve a organização de uma Retrospectiva do Novo Cinema Brasileiro. Segundo o diretor do Festival de Berlim (Dr. Alfred Bauer), "após a exibição no Festival, houve uma grande compra de filmes brasileiros para TV, criando um novo interesse dos alemães pelo jovem cinema brasileiro." (Filme Cultura, 2010, vol. II: 520)

A participação do país em Festivais e Mostras no exterior continuou a crescer e, por conta disso, a revista *Filme Cultura* publicou uma lista de todos os eventos realizados no ano de 1970, para que o público leitor da revista pudesse acompanhar a inserção dos filmes nacionais nesses eventos ao longo dos anos (Filme Cultura, 2010, vol. II: 196 - 197).

Os direcionamentos à promoção do filme nacional não foram orientados a incentivar somente as atividades práticas do setor. O Instituto também visou à importância da pesquisa de mercado e iniciou um estudo em associação com o Ministério das Relações Exteriores e com o Ministério da Educação para a organização de um plano de difusão e promoção do filme brasileiro no exterior. Além da pesquisa de mercado, o convênio entre os dois órgãos previu um trabalho estratégico que ficou conhecido como Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro (Filme Cultura, 2010, vol. I: 352). Como uma das ações iniciais dessa pesquisa, ficou acordada a tradução para o inglês e francês da revista *Filme Cultura*. Revista editada desde o ano de 1966, pelo INCE, especializada em debater os principais aspectos do cinema brasileiro e internacional. No entanto, temos a notícia de que foram realizadas somente duas edições especiais: uma no ano de 1971, editada em francês, para ser distribuída no Festival de Cannes; e outra em 1987, editada em inglês, para ser distribuída no Festival de Berlim.

A edição especial da *Filme Cultura* distribuída no Festival de Cannes continha entrevistas com realizadores brasileiros, resumo histórico da cinematografia brasileira, ensaios e um amplo material com informações sobre os filmes que foram exibidos no festival. Segundo Alberto Silva (Filme Cultura, 2010, vol. V: 751), a participação do Brasil no Festival de Cannes, no ano de 1971, foi muito importante, pois representou um marco de consolidação e reconhecimento de nossa cinematografia no exterior. Na ocasião, foram exibidos mais de 40 filmes, divididos em diversas mostras (mercado, panorama, competitiva), constituindo um painel dos últimos 20 anos do cinema brasileiro. Além

disso, no mesmo ano, o diretor Anselmo Duarte foi convidado parar ser membro do júri que concedeu a Palma de Ouro de 1971.

Já a *Filme Cultura* distribuída em Berlim foi uma edição mais simples, pois continha somente três pequenos ensaios sobre novos diretores e o cinema nacional e fichas técnicas e fotográficas de filmes selecionados pela Embrafilme para ser apresentados para o mercado internacional. O interessante dessa edição foi o acréscimo de contatos das principais empresas que trabalhavam com cinema no Brasil, desde produtoras até laboratórios de som e imagem.

A pesquisa conveniada entre MRE, MEC e INC era de fundamental importância, já que fornecia dados sobre o mercado brasileiro e internacional e auxiliava na formulação dos acordos de coprodução e cooperação que o Brasil estava disposto a assinar, além de indicar quais seriam os potenciais países interessados em comprar os direitos de exibição de nossos filmes.

Nesse sentido, percebemos que, na medida em que o Plano de Promoção Externa toma corpo, conquistando espaço e notoriedade no mercado cinematográfico, este deixa de ser uma ação isolada e passa ser encarado como um projeto político que executa e orienta as ações de conquista dos mercados internacionais (Filme Cultura, 2010, vol. I: 535).

Não demorou muito para o plano amadurecer e colher resultados. No ano seguinte ao Festival de Moscou (início de 1968), foi organizada pelo INC a Semana do Cinema Brasileiro na União Soviética. Foram exibidos seis longas-metragens e seis curtas-metragens nas cidades de Baku, Alma-Ata e na capital Moscou.

> Em Moscou, foram realizadas 12 sessões diárias, nas salas "vermelha" e "azul" do Cinema Zariáde, com capacidade para 750 pessoas. Em Baku, também, em duas salas do cinema Baku, com capacidade para 700 lugares cada uma, 12 sessões diárias. Em Alma-Ata, os filmes foram exibidos no Cinema Virgem, com capacidade para 600 espectadores, e em 6 sessões diárias. (Filme Cultura, 2010, vol. I: 671).

A realização de Semana foi positiva não só pela divulgação da cinematografia brasileira, mas também por atingir o resultado prático de venda do direito de exibição dos filmes que participam dessas semanas.[167]

[167] Na ocasião, foram exibidos os seguintes títulos:
- longas-metragens: *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira; *O caso dos irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person; *Menino de engenho*, de Walter Lima Junior; e, *Rio verão e amor*, de Watsson Macedo.

As organizações dessas semanas se estenderam por outras localidades, principalmente na América Latina e Europa. Todas realizadas através de acordos firmados com autoridades organizadoras desses festivais internacionais, como por exemplo a Semana de Cinema Brasileiro em Madri, realizada no final de 1968, através de conversas mantidas com o chefe do serviço de imprensa (Sr. Ignácio de Montes-Javellar) do Festival Internacional del Cine de San Sebastian. (Filme Cultura, 2010, vol I: 671)

Esses eventos, muitas vezes, fazem parte da programação cultural anual de alguns países, e podem ser inseridos (ou não) no programa dos Festivais e Mostras que ocorrem nesses locais. Como por exemplo, o Panorami Internazionali del Cinema, realizado em maio de 1970, em homenagem à cinematografia brasileira, com a exibição de 19 produções. Esse panorama ocorria anualmente em Nápoles e a cada ano homenageava um país com projeções recentes e retrospectivas (Filme Cultura, 2010, vol. II: 520). Nesse evento, também foi distribuída uma publicação especial, realizada com o patrocínio do governo italiano. O catálogo continha imagens, histórico do cinema brasileiro, sinopses de filmes, informações sobre realizadores e fichas técnicas sobre os filmes, tudo traduzido para o italiano (Filme Cultura, 2010, vol. II: 716).

Interessante notar é que a organização dessas semanas acontecia, eventualmente, de maneira casada entre os países. Ou seja, ao recepcionar determinada cinematografia em seu país, costumeiramente o país anfitrião também organizava sua Semana de Cinema para ser exibida no país parceiro[168]. Por exemplo, em novembro de 1969, foi organizada no Brasil em parceria entre o INC, a Embaixada da Iugoslávia e a Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, a Semana do Filme Iugoslavo no Brasil, em que foram exibidos oito filmes iugoslavos no cinema Paissandu, em São Paulo. No ano seguinte, seria a vez do Brasil exibir seus filmes em Belgrado e outras cidades selecionadas pelas autoridades de ambos os países (Filme Cultura, 2010, vol. II: 57).

A partir de alguns depoimentos e entrevistas de profissionais que atuam no mercado cinematográfico, verificamos que as ações do INC tinham um *feedback* positivo, principalmente no que diz respeito aos projetos de difusão das obras no mercado exterior. O cineasta Oswaldo Massaini, avaliou essas ações:

- curtas-metragens: *Carnaval*, de Carlos Luís Couto; *Noturno*, de Alfredo Sternheim; *Uma alegria selvagem*, de Jurandyr Noronha; *Kuarup*, de Heinz Forthman; *Pressa do futuro*, de José Júlio Spiewak; e, *Mário Gruber*, de Rubem Biáfora.

[168] Essa prática é corrente até os dias de hoje e, muitas vezes, congrega diversas manifestações artístico-culturais do país, como o Ano do Brasil na França em 2005 e o Ano da França no Brasil, em 2009.

> Da mais alta importância e significação, louváveis sob todos os aspectos, desde que sejam fielmente seguidos os bons exemplos da Unifrance, da Unitalia e organismos congêneres, sem política de grupos. Seria também aconselhável estudo por parte do INC para estabelecer – medida das mais importantes – reciprocidades com os importadores de filmes estrangeiros. As companhias importadoras deveriam exportar filmes brasileiros" (Filme Cultura, 2010, vol. I:530).

Outro projeto voltado para a divulgação das produções nacionais foi a realização de um documentário histórico sobre a trajetória da cinematografia brasileira desde seu surgimento e daí resulto o *Panorama do Cinema Brasileiro*. Considerado um "resumo antológico" do cinema nacional, a ideia inicial partiu de Flávio Tambelini, quando estava à frente do GEICINE e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), mas só foi executada anos mais tarde pelo INC, na gestão de Durval Gomes Garcia. O primeiro filme conseguiu realizar um panorama em que são mencionadas 58 produções realizadas entre os anos 1898 a 1966.

Sua primeira exibição pública, em março de 1968, no Cine Palácio, foi entusiasticamente noticiada na edição nº 9 da *Filme Cultura*: "Além de fazer justiça aos pioneiros da produção brasileira e reconhecer os méritos das diversas etapas de sua evolução, este filme-antologia em longa-metragem se propõe a instrumentalizar a divulgação de nosso cinema no Exterior" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 588).

Como o Brasil é um país de dimensões continentais e tal fato propicia uma situação negativa de desconhecimento de tudo que acontece, ou se produz no país, o INC estudou um roteiro de exibição do filme em todo território nacional (sempre em caráter não comercial), com o objetivo de difundir e estimular a atividade em diversas regiões do Brasil. Não obstante, também foram realizadas cópias com versões em outras línguas para sessões promocionais "além-fronteiras" (Filme Cultura, 2010, vol. I: 588).

No ano seguinte, o filme foi exibido em diversos Festivais e Mostras Internacionais, como Lima (PE), Lisboa (PT), Bilbao (ES), Nápoles (IT), Bruxelas (BE) e Quito (EC). Neste último, o *Panorama do Cinema Brasileiro* foi exibido no Cinema Universitário a um público de mais de 1200 pessoas (Filme Cultura, 2010, Vol. I: 805).

Aliado ao documentário de panorama do cinema nacional, o INC passou a editar o *Brasil Cinema*, um catálogo com informações das realizações brasileiras com sinopse, ficha técnico-artística e ilustrações filmes, num total de 79 produções. O material foi produzido em três línguas (português, inglês e francês) e também continha uma lista retrospectiva das produções realizadas até o momento da edição do material e uma lista das empresas distribuidoras que operavam no Brasil (Filme Cultura, 2010, vol. II: 580).

A divulgação das produções nacionais não vinha somente da veiculação de filmes nos eventos internacionais. Também fazia parte desse processo a visita de autoridades nacionais (ligadas ao INC e, posteriormente, a Embrafilme) a entidades e autoridades de outros países e cinematografias.

Temos notícia de um desses encontros ocorridos no ano de 1973, em que o então presidente do INC, Carlos Guimarães Matos Júnior, e o Secretário de Planejamento, Júlio César Santos, visitaram os "principais centros produtores do cinema mundial", como Cannes, Londres, Paris, Lisboa e Hollywood. Neste último, as autoridades foram recebidas pelos representantes da Motion Pictures Association of America. Segundo noticiado na *Filme Cultura* nº 24, esse momento foi propício para "ver, ouvir e estabelecer contatos visando a um intercâmbio comercial e cultural para o cinema brasileiro". (2010, vol. III:12).

Gostaríamos de salientar que, nesse momento, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) já existe como autarquia responsável pela distribuição e promoção do filme brasileiro no mercado interno e externo. A entidade foi criada em 1969 e operou conjuntamente com o INC até o ano de 1975,[169] quando absorveu as atividades da referida entidade e passou a ser o órgão governamental (em conjunto com o Concine) responsável pela formulação e execução das políticas nacionais de regulação e fomento para o setor.

3.2.2. EMBRAFILME - Roberto Farias e o Mercado Comum de Cinema

No ano de 1977, acontece o primeiro posicionamento "mais agressivo" do Brasil com a intenção de ampliar os territórios de circulação do produto cinematográfico local. Idealizado pelo cineasta Roberto Farias, então presidente da EMBRAFILME foi organizado no Brasil o I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

O encontro aconteceu durante o X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e tinha como principal proposta a concretização de um Sistema Recíproco de Garantia de Mercado como ferramenta de fortalecimento e estruturação das cinematografias dos países de língua materna latina (Farias, 1977:22 e Silva, 1977: 30).

[169] Lei n. 6.281, de 9 de dezembro de 1975, extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – Embrafilme – e dá outras providências.

Notaremos que, apesar do Encontro não ter atingido à época seus objetivos – de estabelecer um Mercado Comum de exibição e distribuição de filmes de língua materna latina –, foi fundamental para a consolidação, 20 anos depois, do Fundo Ibero-americano Ibermedia.

Esse evento fazia parte da estratégia política que o diretor-geral da Embrafilme, Roberto Farias, havia planejado para o setor. Após fortalecer as bases econômicas do cinema brasileiro em seu território, o mercado deveria expandir-se para além das fronteiras nacionais.

Este plano de expansão internacional para o cinema brasileiro foi anunciado em discurso pronunciado no Prêmio Coruja de Ouro no ano de 1977, por Roberto Farias, que afirmava:

> No plano internacional, a aceitação para os nossos filmes ultrapassou as expectativas. A Primeira Semana do Cinema Brasileiro que vimos de promover em Buenos Aires ilustra bem essa assertiva. E um vasto, imensurável campo se abre para o nosso produto com as perspectivas da próxima instalação do Mercado Comum de Cinema, proposta feita por nós durante o I Encontro de Países de Expressão Portuguesa e Espanhola, em Brasília, na defesa dos interesses comuns de nossas cinematografias e, sobretudo, de nossa cultura, permanentemente ameaçada pela invasão da realidade importada. (Filme Cultura, 2010, Vol. III: 432)

Essa foi a primeira vez que autoridades, especialistas e profissionais do cinema de diferentes cinematografias se reuniram para discutir os problemas e dificuldades comuns no que dizia respeito à produção e circulação de seus cinemas nacionais. Puderam estar presentes representantes de dez países, entre latino-americanos, ibero-americanos e africanos: Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Para o presidente do encontro, Roberto Farias, a proposta para criação de um Mercado Comum de Cinema entre países de expressão portuguesa e espanhola surgia em resposta "ao desequilíbrio abissal entre a produção e o consumo da informação no mundo" (Anais Mercado Comum, 1977: xii). Segundo Farias, em meados de 1970, a ONU havia identificado uma "nova ordem mundial", na relação entre países desenvolvidos e países em desenvolvimento, em que a informação passa a ser encarada não só por pesquisadores, mas também por autoridades, como uma ferramenta importante para o desenvolvimento econômico e social dos países.

> O cinema é peça importante no complexo das comunicações por onde transita a informação. Imagem é informação. E informação é cultura. Submetidos ao fluxo unidirecional da informação por todos os meios – imprensa, rádio, televisão, livro, cinema etc. –, os países em desenvolvimento estão condenados à anulação de seus mais caros valores nacionais e à consequente descaracterização das culturas próprias. (Anais Mercado Comum, 1977: xiii)

Dessa maneira, para Farias, a reunião ia ao encontro das recomendações sugeridas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) que eram pautadas pela orientação na criação de ações direcionadas ao incentivo, fomento e fortalecimento das expressões artístico-culturais dos países, principalmente daqueles em desenvolvimento[170] (Anais Mercado Comum, 1977: xii).

> Ao propor a criação de um Mercado Comum cinematográfico entre países de expressão portuguesa e espanhola, ativamos *ipsis literis*, a recomendação da Unesco no sentido de serem formados agrupamentos de países na defesa cultural de seus patrimônios, "para promover a livre circulação de ideias através da palavra e da imagem". (Anais Mercado Comum, 1977: xiii)

Segundo informações obtidas através dos Anais do Encontro, foram sete dias de trabalho, em que os países compartilharam informações sobre como estava estruturada a tríade (produção, distribuição e exibição) cinematográfica em cada país. As discussões foram direcionadas inicialmente para que cada representante relatasse as condições da economia de cinema de cada local, principalmente no que dizia respeito à participação de cada país na produção e circulação das obras em seu próprio mercado.

Reunidos para compartilhar informações e questões de cunho político e econômico específicas da atividade cinematográfica, o objetivo principal da proposta brasileira não era somente intercambiar informações, mas sim "estabelecer meios para uma maior aproximação" (Anais Mercado Comum, 1977: 4) entre os países e, posteriormente, formar uma aliança de mercado (Mercado Comum) que fosse forte o suficiente para estruturar as economias cinematográficas dos respectivos locais.

> (...) consideramos, além da necessidade de preservar as culturas regionais, a semelhança dos problemas enfrentada pelos Cinemas aqui representados, sujeitos aos mesmos desafios do desenvolvimento, sob pressão permanente de interesses

[170] No ano de 1972 a Unesco realizava a Convenção Geral das Nações Unidas na França. Num primeiro momento as atenções da reunião foram direcionadas para orientar os países no desenvolvimento de projetos acerca da Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Somente em 2001, foi realizada uma declaração mais ampla que englobou outras formas de expressões artísticas (Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural) In: http://www.unesco.org/pt/brasilia/resources-services-in-brazil/legal-instruments-in-portuguese/international-instruments-in-culture/

> econômicos multinacionais e dos condicionamentos impostos pela cultura colonizadora.
> Nossa proposta visará, assim, acima de tudo, um esforço coletivo, multilateral, para equacionar nossos problemas em nível econômico e consequentemente cultural.
> Por meio da união de nossos mercados, queremos ampliar o diálogo sobre nossa perplexidade e promover uma troca de experiências e informações para que se efetive a defesa intocada de nossos interesses e de nossas tradições culturais. (Anais Mercado Comum, 1977: 5)

Durante o encontro, as autoridades enumeraram pontos específicos de aproximação que os países compartilhavam para o favorecimento do intercâmbio, como:

1. objetivos comuns de produção, fomento e desenvolvimento das economias nacionais;
2. as circunstâncias históricas, sociais e culturais que favoreciam o intercâmbio;
3. apesar dos diferentes níveis de desenvolvimento apresentam problemas semelhantes na produção;
4. sem a proteção de mercado, as produções não conseguem driblar os problemas de distribuição e exibição;
5. dificuldade para driblar os custos de produção; dentre outros. [171]

Percebemos, ao longo dos relatos contidos nos Anais do Encontro, que havia grandes diferenças no que dizia respeito à organização e desenvolvimento das economias dos países presentes na discussão. Por exemplo, enquanto Brasil, Argentina e Espanha possuíam entidades responsáveis pela regulamentação e fomento da atividade e uma legislação de defesa do setor, países como Uruguai e Angola não produziam filmes e não possuíam qualquer aparato governamental de proteção ou fomento à produção. Mesmo assim, o diálogo foi possível, pois os países compartilhavam questões que facilitariam tanto o intercâmbio cultural como o econômico, como semelhanças linguísticas, sociais e intenção de preservação das culturas regionais (Anais Mercado Comum, 1977: 6).

Durante a exposição de cada país, percebemos que, para o início das ações de defesa do cinema nacional, o mecanismo fundamental de apoio ao setor era a elaboração de lei de obrigatoriedade de exibição, conhecida em alguns países como *cota de tela*, ou *reserva de mercado*.

No Brasil, a primeira legislação voltada para o estabelecimento da reserva de mercado data de 1939, com o Decreto-lei 1949/39. Tal medida foi instituída pelo

[171] Resumo das Considerações descritas no relatório final do Encontro. (Anais Mercado Comum, 1977: xxii-xxiii)

"Departamento de Informação e Propaganda – DIP que, pela primeira vez, estipulou a obrigatoriedade de exibição para os filmes de longa metragem" (Simis, 2009:140) . Naquele momento, a cota estabelecida era praticamente irrisória, um filme de longa-metragem brasileiro por ano, mas foi o primeiro passo para o estabelecimento de uma política para o setor.

O total de filmes destinado à cota de tela começa a crescer no início da década de 50 – um filme brasileiro para cada oito estrangeiros. Mas foi somente em 1959 que a referência de cota de tela deixou de ser o número de filmes lançados por ano e passou a ser a quantidade de dias por ano que as exibidoras deveriam destinar ao longa-metragem brasileiro. (Amancio, 2000:57) Notamos que a média de filmes brasileiros nas telas salta de 24 filmes por ano, entre 1939 e 1949, para 40 filmes por ano, entre 1950 e 1958. (Johnson, 1987: 201)

Para melhor situarmos a gestão de Roberto Farias e os dados do mercado cinematográfico brasileiro no momento do Encontro, dispomos abaixo os dados sobre cota de tela e número de filmes lançados em salas de exibição:

Tabela VIII

Ano	Cota de tela (dias por ano)	Total de filmes
1974	84	s/n
1975	98	85
1976	112	84
1977	112	72
1978	133	101
1979	140	96

Fonte: (Amancio, 2000:57); (Johnson, 1987: 201)

> A gestão de Roberto Farias (74/79) se insere, por razões conjunturais, numa nova ótica de participação estatal junto à indústria cultural, incluída com relevância nos programas de ação governamental. O período é fértil em conquistas e o setor da atividade do cinema se impõe enquanto grupo de negociação que busca sua legitimidade junto ao governo e à opinião pública. E desta vez e à diferença das outras, as demandas são acolhidas e abonadas por fartos recursos oficiais. (Amancio, 2000:56)

Durante o Encontro, o diretor Roberto Farias relata que a cota de tela foi "a espinha dorsal da legislação brasileira"[172] (Anais Mercado Comum, 1977: 25) e afirma para as demais autoridades que, antes mesmo de criar mecanismos de fomento à produção, era necessária a existência de uma legislação de reserva de mercado, pois ela proporciona um espaço de exibição (mesmo que restrito) e um ambiente favorável para a produção de novas obras (Anais Mercado Comum, 1977: 22-25).

> Creio que não se pode construir tudo de uma vez, não se pode pensar em ter condições ótimas para que surja (...) um cinema já adulto (...) foi exatamente a abertura de mercado, a criação de um mercado para o filme brasileiro que permitiu o rompimento do círculo vicioso (Anais Mercado Comum, 1977: 51).

A lei de reserva não obriga o exibidor a exibir filmes pré-determinados e não garante a todo filme nacional sua exibição compulsória. A legislação proporciona ao produtor a possibilidade de disputar, com outras produções nacionais, "a faixa de determinado número de dias dentro do seu mercado" (Anais Mercado Comum, 1977: 24) Ou seja, a cota de tela para o filme nacional não pode ser entendida como uma medida artificial e ilusória (no sentido de que estaríamos obrigando a população a consumir produtos nacionais), já que, segundo o diretor da Embrafilme, apesar de nossa produção ser inferior à importada, "no início de cada ano, entre os grandes êxitos de bilheteria, sempre figurava algum filme brasileiro" (Anais Mercado Comum, 1977: 25). E conclui que somente "a presença, digamos, mais forte e mais numerosa do cinema nacional pode transformar o condicionamento do público." (Anais Mercado Comum, 1977: 91)

Iremos verificar que as cinematografias melhor estruturadas seriam aquelas que, mesmo não contendo entidade governamental responsável pelo fomento e normatização, já possuíam uma legislação de reserva de mercado, como Espanha, Argentina, México e Venezuela. Dessa forma, o argumento de Roberto Farias era ratificado por outras experiências bem sucedidas, o que foi positivo para o entendimento e aceitação do Sistema de Reciprocidade de Mercado proposto pelo Brasil. Segundo Mariangela Saleta de Fresco, diretora da Indústria Cinematográfica e Ministério de Fomento, da delegação venezuelana:

> Consideramos que a quota de exibição, em sendo obrigatória, é um elemento fundamental para se começar qualquer tipo de desenvolvimento na cinematografia. E, mais: não começamos a financiar nosso cinema, não começamos a arrumar financiamento, até que não tivéssemos previamente as

[172] A primeira Lei voltada para a proteção da produção nacional foi a Lei de Reserva de Mercado do ano de 1932. "cada programa cinematográfico era obrigado a incluir um filme considerado educativo pela Comissão de Censura." (Anais Mercado Comum, 1977: 23).

> primeiras normas de comercialização que estabeleciam a quota de exibição. (Anais Mercado Comum, 1977: 184)

Dessa maneira, notaremos que a reserva de mercado foi o alicerce da proposta brasileira para o fortalecimento das cinematografias e para a criação de um Mercado Comum Cinematográfico para as produções de expressão portuguesa e espanhola.

> A ideia que temos, a princípio, é a de fazer um mercado comum que poderia juntar os países latino-americanos e de língua portuguesa para exibir filmes em um número 'x' de dias por ano. (Anais Mercado Comum, 1977: 76)

Finalizados os trabalhos do I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, as autoridades elaboraram um relatório (redigido em português, espanhol e francês) que continha os pontos de interesse comuns aos países participantes e prepararam um documento de intenção afirmando o interesse de concretização de um Mercado Comum de Filmes para a distribuição e exibição das produções dos países presentes.

A proposta de criação do Mercado Comum do Filme continha, principalmente, dois pontos distintos: primeiro, era necessária a implementação de mecanismo de proteção para cinematografias nacionais para os países que não possuíam tal artifício; posteriormente o país deveria adotar uma segunda reserva de mercado, voltada exclusivamente para as produções realizadas pelos países membros do acordo (aqueles de expressão portuguesa e espanhola) dele não podendo participar a própria produção nacional.

A inovação da proposta estava no *sistema multilateral de cotas* para os países membros, que não poderia ser colocado em prática caso os países não tivessem algum mecanismo de defesa de mercado.

O sistema funcionaria da seguinte forma: (Anais Mercado Comum, 1977: xxiv-xxv)

a. a reserva é direcionada exclusivamente para os filmes produzidos pelos membros do mercado comum;
b. não haverá cotas delimitadas por países, em cada país haverá livre concorrência entre as produções;
c. haverá avaliação periódica para saber se as cinematografias nacionais estão gozando de condições de equilíbrio e reciprocidade;
d. o mercado comum do filme não fará restrições aos filmes cujas versões originais sejam em outras línguas ou dialetos regionais.

Além da reserva multilateral, também foram previstas as seguintes ações: (Anais Mercado Comum, 1977: xxv-xxvi):

I. as taxas, impostos e qualquer outro ônus que incidam sobre a comercialização dos filmes membros do mercado comum serão aplicadas da mesma forma que para as produções nacionais;
II. parte da renda gerada através da comercialização de filmes através do abrigo do mercado comum será revertida para constituir um fundo para realização de filmes em coprodução;
III. deverão ser estudadas formas para permitir a participação no mercado comum do filme, em condições de reciprocidade, outros países de cinematografia incipiente;
IV. enquanto a proposta do mercado comum não é colocada em prática, que os governos concretizem acordos bilaterais para intercâmbio comercial e de troca de informações e realização de experiências-piloto de exibição.

Essa proposta era uma tentativa de defesa do mercado cinematográfico de cada país, já que grande parte dos países não conseguia desenvolver sua economia cinematográfica devido à ocupação do setor pelos conglomerados internacionais. Mesmo assim, através do intercâmbio de informações sobre seus respectivos mercados, as autoridades identificaram que, apesar de reduzida, a circulação e apreciação de filmes nacionais pela população, o mercado era favorável para absorver sua produção cinematográfica.

> Cinema como todos sabemos, é uma atividade cultural das mais caras que existem no mundo. (...) então a produção, de cinema está intimamente ligada a mercado. Por isso, já se disse aqui que mercado é cultura. Nenhuma atividade industrial se instala num país seja ela nacional ou multinacional, quando pressupõe a inversão de grande capital, sem antes ter a garantia de mercado. (Anais Mercado Comum, 1977: 52)

Outro ponto interessante de ser enumerado é o fato de que a reserva de mercado era justificada pela necessidade de ampliar os territórios de comercialização das produções nacionais, já que as produções não conseguiam amortizar as despesas de produção em seus próprios mercados.

Podemos entender que a concretização de um mercado comum para o Brasil era uma tentativa de consolidação de acordos de cooperação multilaterais com mercados afins

em que "estavam dispostos, a oferecer reciprocidade a países com problemas semelhantes". (Anais Mercado Comum, 1977: xxiii)

> (...) para os países pequenos significa a possibilidade de passar a existir ou de começar uma pequena produção, para aqueles que já têm cinematografia mais avançada significa a possibilidade de exportar verdadeiramente o seu cinema e fazer consequentemente, um intercâmbio, seja cultural, seja comercial. Portanto, isso também permitirá que os países desse bloco possam melhorar nessa área, com chances de penetração com outros países, inclusive de moeda mais forte que a nossa, justamente por causa dessa união ora proposta. (Anais Mercado Comum, 1977: 78)

Importante notarmos o planejamento estratégico de Roberto Farias no momento. O diretor presidente da Embrafilme opta por não bater de frente com a indústria norte-americana de filmes (com a imposição de barreiras alfandegárias ou limitando a importação de produções). Ao mesmo tempo, tem consciência de que um acordo de integração seria ilusório (e até mesmo nocivo) para nossa economia. Dessa forma, opta por propor um acordo entre países pares não só em termos culturais e históricos, mas principalmente de economias e políticas semelhantes.

Ao final do relatório, estavam previstas algumas ações que dariam continuidade ao projeto:

I. instalação de uma secretaria provisória, constituída pelo Brasil, Portugal e Venezuela, que asseguraria o intercâmbio de informações até a realização do próximo encontro.
II. realização de um próximo encontro (informal) no Festival de San Sebastián para que os países não "perdessem de vista" a realização da proposta;
III. realização do II Encontro Sobre Comercialização de Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola em Caracas (Venezuela), durante o mês de novembro (4 meses depois do primeiro encontro).

De todos os países participantes do encontro, o Brasil e a Espanha seriam os países mais beneficiados, já que suas cinematografias, na época, ocupavam entre 20 e 30% da receita de cinema de seus mercados. No entanto, a proposta ousada não foi concretizada.

Ainda não temos informações concretas sobre se os encontros eram planejados para acontecer no Festival de San Sebastián e posteriormente em Caracas.

O que sabemos é que as discussões sobre a concretização de um acordo de cooperação celebrado por países de língua latina foram retomadas mais de 20 anos depois, no ano de 1989, no Foro de Integração Cinematográfica celebrado em Caracas, que

resultou na concretização, posteriormente, do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana (1991), organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana.

Mesmo sem possuir informações concretas de que o Foro e o Convênio foram desdobramentos diretos do I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, notamos que parte das ações previstas foram retomadas e reformuladas para atender às necessidades político-econômicas dos países envolvidos.

A partir do Convênio firmado em 1991, criou-se a Conferência de Autoridades Audiovisuais Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico, por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana. Geralmente, a CAACI se reúne "em dois encontros ordinários e outros extraordinários quando é necessário; durante as reuniões ocorrem discussões, apresentações e planejamentos gerais e específicos, com o objetivo de conseguir soluções factíveis a diferentes problemas que afetam o setor audiovisual na região Ibero-Americana" [173]

> A CAACI é o órgão político de decisão e debate das políticas culturais referentes à atividade audiovisual na Ibero-América. O órgão conta com a SECI (Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana), instância técnica e executiva da CAACI com sede na Venezuela e que se preocupa em dar seguimento dos projetos de integração, mantendo contato direto e permanente com os responsáveis pelo tema audiovisual nos Estados-membros. [174]

Mesmo se todas as diretrizes do Mercado Comum tão cedo não se concretizassem, havia expectativa dos participantes do I Encontro de que o diálogo e novas possibilidades de intercâmbio não se perdessem. Com a criação da CAACI, esse fato se concretizou através de duas ações: a assinatura do Acordo Ibero-americano de Coprodução, do Acordo para a Criação do Mercado Comum do Cinema Ibero-americano e a criação e gerenciamento do Programa Ibermedia. A criação da CAACI resultou no estabelecimento da Conferência como o principal órgão político centralizador das decisões tomadas para o setor cinematográfico dos países ibero-americanos. Além disso, consolidou a Ibermedia como o principal recurso de promoção e fomento à indústria de cinema latino-americana e ibero-americana.

[173] Informações obtidas em www.mre.gov.br <acesso em 10/set/2009>.
[174] http://www.dc.mre.gov.br/cinema-e-tv/cinema-iberoamericano, acesso em 17/02/2012

O I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, não foi a primeira ação de difusão e promoção de obras cinematográficas brasileiras no mercado internacional, criada por entidade reguladora do setor. Em meados da década de 60, com a criação do INC, vemos as primeiras ações de expansão do produto brasileiro em terras estrangeiras, através da seleção de filmes para participar de Festivais e o estabelecimento de normas de coprodução cinematográfica com outros países.

No entanto, a partir deste Encontro, pela primeira vez, foi colocada em discussão a integração das economias cinematográficas de países onde o mercado era incipiente ou praticamente nulo.

Vimos que o Encontro teve dois focos: (I) conhecer como era o mercado cinematográfico de cada país e (II) propor o estabelecimento de um Mercado Comum de Filmes. No entanto, para que esta proposta se concretizasse, era necessário que os países possuíssem um aparato mínimo protecionista para o setor.

Notamos que a ausência de uma legislação direcionada para o fomento das produções nacionais e a falta de um órgão ou entidade responsável pela regulação do setor foram os principais motivos da não concretização da integração dos países.

O não estabelecimento do Mercado Comum de Filmes não ofusca a importância do evento, pois Roberto Farias vislumbrou um ambiente econômico de integração entre latino-americanos e ibero-americanos antes mesmo da criação de importantes acordos internacionais como a ALADI e o MERCOSUL[175].

Além disso, contemporaneamente, podemos notar que este encontro de três dias abriu espaço para o diálogo entre cinematografias pares, impulsionou o crescimento de acordos bilaterais de coprodução internacional e estimulou a criação e o estabelecimento do IBERMEDIA como o principal programa de fomento para as cinematografias emergentes da ibero-américa. No entanto, por questões metodológicas, abordaremos com maior detalhe as ações do Programa Ibermedia, no próximo capítulo.

[175] Associação Latino-Americana de Integração criada em 1980 e Mercado Comum do Sul criado em 2006.

4. COPRODUÇÃO INTERNACIONAL – o mercado contemporâneo brasileiro

4.1. Gestão audiovisual sustentável - os programas de difusão e fomento à coprodução internacional

Para que uma coprodução internacional se configure, é necessário que uma ou mais empresas estrangeiras tenham interesse em associar-se para a realização de um filme. Quando a relação entre as empresas se concretiza através dos contratos, não é necessária a autorização prévia de nenhum órgão dos países envolvidos, exceto, se as produtoras tiverem a intenção de utilizar programas de incentivo, como cotas de tela, leis de captação de recursos ou participação em editais. As parcerias podem tanto ser firmadas através de contatos diretos entre a produtora brasileira e a estrangeira ou através de convocatórias realizadas pelas entidades incentivadoras de cada país.

Como detalhamos no capítulo anterior, para que o filme possa ser considerado brasileiro, e para a produtora conseguir a autorização de captação via leis de incentivo, ela deverá atentar para disposições previstas na legislação vigente[176]. As determinações levam em consideração se o acordo será realizado com produtoras de países com os quais o Brasil já possui acordos de cooperação internacional; ou a porcentagem patrimonial e o número mínimo de técnicos e artistas que a produtora brasileira deve manter, caso o país não tenha acordo prévio com o Brasil[177].

Nos itens que seguirão detalharemos as particularidades de cada acordo de coprodução e cooperação assinado pelo Brasil, os programas criados em conjunto por dirigentes de distintas nacionalidades (IBERMEDIA e MERCOSUL audiovisual) e ainda apresentaremos o principal celeiro de interlocução e de estabelecimento de parcerias no campo do audiovisual, os Festivais e Mostras cinematográficos.

Gostaríamos de destacar que a análise dessas ações é pautada pelo que definimos como Manejo Audiovisual Sustentável ou Bom Manejo Audiovisual. Durante a pesquisa, percebemos que este conceito está vinculado a dois ambientes: o privado (representado pelas empresas) tem como desejo a construção de uma administração sólida e sadia das produções audiovisuais que serão realizadas; e o público voltado principalmente ao desejo

[176] Vide alíneas b e c, do inciso V, da Medida Provisória no 2.228-1 de 2001, In: <www.ancine.gov.br>, acesso em 10/01/2011, ou o Manual *Passo a passo para Coproduções Internacionais*, disponível em: http://www.ancine.gov.br/manuais.

[177] Para leitura complementar sobre o assunto Vide: CHALUPE DA SILVA, Hadija. Os filmes realizados em coprodução. Um panorama da produção contemporânea brasileira. São Paulo: SOCINE, vol. 12, 2011. In: http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf

institucional de estabelecer uma política pública coesa. E mais, esta coesão deve ser entendida como ações que respeitam a diversidade e as contradições de um meio que evoca tanto questões culturais/artísticas quanto industriais/econômicas.

4.1.1. Bom manejo, ou manejo audiovisual sustentável - conceituação

Quando uma empresa se propõe a realizar uma obra audiovisual, não deveria restringir seu trabalho ao simples ato de viabilizar e concluir uma filmagem. Vemos cada vez mais a necessidade deste empresário (das artes e do entretenimento) entender que sua atribuição, como agente produtor de conteúdo, é ampliar seu campo de ação para um planejamento mais estreito com os demais agentes envolvidos na cadeia do mercado audiovisual. Temos que pensar essa realização dentro de um fluxo produtivo, já que a estrutura desse setor demanda da relação triangulada de "agentes econômicos que desempenham atividades econômicas distintas" (Galvão, 2013: 39), em que um é responsável pela criação (Produtor) e os demais pela sua difusão e exibição, proporcionando a disponibilização da obra para um determinado espectador, em distintas janelas e territórios (Distribuidor e Exibidor).

Com as mudanças advindas a partir da tecnologia digital (que impactou tanto os modelos de realização, quanto as formas de fruição do audiovisual), identificamos que para se sobreviver no mercado contemporâneo, é necessário um plano estratégico que vincule o ato criativo à finalidade da obra. Por esse motivo, vemos no mercado brasileiro (e nas cinematografias emergentes) um produtor mais articulado e alinhado com as modificações do setor, consciente tanto das possibilidades, como das limitações do próprio campo.

Como afirma a produtora Sara Silveira em entrevista,[178] "cada projeto tem seu caminho, tem sua marca", ou seja, cada projeto possui sua característica, uns são mais "populares" e outros possuem um tom "autoral", e é a partir da definição dessas características que a produtora estrutura a realização e trajetória da obra. No desenvolvimento do projeto, antes da conclusão das filmagens, essas características dão o tom de quais são os melhores parceiros para o projeto (patrocinadores, coprodutores, produtores associados, dentre outros). Além disso, ao longo da composição do trabalho, essas características dão as bases para o realizador planejar a carreira de

[178] Sara Silveira é sócia e produtora executiva da empresa paulista Dezenove Som e Imagem. A entrevista foi concedida no dia 22 de janeiro de 2014.

lançamento/divulgação e quem seria o público-alvo pretendido. Através destas ferramentas, é possível estimar o resultado que a obra alcançará, tanto como um retorno financeiro quanto de visibilidade.

Por essa razão, consideramos, ao longo dessas linhas, realizar uma aproximação do conceito de "manejo sustentável" ou "bom manejo", com as formas de organização do mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo.

Esse conceito é conhecido, principalmente, por sua aplicação nas atividades ligadas ao meio ambiente ou nos projetos ligados à engenharia florestal e uso dos recursos naturais. Ele surge, inicialmente, como uma forma mais consciente de utilização dos recursos da Floresta. Como indica o Portal Nacional de Gestão Florestal,[179] o:

> Manejo Florestal Sustentável é a administração da floresta para obtenção de benefícios econômicos, sociais e ambientais, respeitando-se os mecanismos de sustentação do ecossistema objeto do manejo e considerando-se, cumulativa ou alternativamente, a utilização de múltiplas espécies madeireiras, de múltiplos produtos e subprodutos não-madeireiros, bem como a utilização de outros bens e serviços florestais.

Ou seja, é um modo de usufruir dos recursos de um ambiente de forma mais consciente, de maneira sustentável. A extração é admitida, mas deve buscar formas alternativas de minimizar o impacto no meio, planejar um melhor aproveitamento do material retirado (repensando produtos a partir de elementos que seriam descartados), além de ter que viabilizar novas possibilidades de recuperação dos recursos que foram removidos.

Quando pensamos em um sistema sustentável, entendemos como aquela atividade que possui recursos para perdurar, e mais, é aquela que consegue gerir os bens existentes para estabelecer novas produções.

Atualmente, o conceito de manejo sustentável não se limita à questão ambiental, extrapolando sua definição para outras áreas, como a social ou a empresarial, pois visa ao melhor gerenciamento e aproveitamento de qualquer meio e de seus recursos.

Dessa forma, devem ser aproximadas essa lógica de gestão e de atuação com as questões que envolvem a cinematografia brasileira e o desejo de atingir um "modelo que tenha condições para se manter ou se conservar."[180] no mercado audiovisual. Tentamos pensar na obra cinematográfica de forma expandida, não limitando sua existência

[179] In: http://www.florestal.gov.br/pngf/manejo-florestal/apresentacao , acesso em: 09/11/2013.
[180] "sustentabilidade", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, http://www.priberam.pt/dlpo/sustentabilidade, acesso em; 05/11/2013.

estritamente para as salas de cinema comerciais, pois, como afirma Lipovetsky e Serroy, estamos imersos em um mundo de imagens. O cinema ultrapassou os limites das salas de exibição, a linguagem cinematográfica conquistou um maior espaço ao conseguir transformar a visão do espectador, as projeções e os desejos das pessoas. O cinema conseguiu se "infiltrar nas demais janelas", o que os autores definiram como "espírito do cinema" (2009).

Para compreendermos melhor o conceito apresentado, resgatamos o conceito de organização do "espaço audiovisual" proposto pelo pesquisador João Guilherme Barone. Para o pesquisador, a indústria audiovisual pode ser entendida a partir de uma composição tríplice de núcleos que "constituem os campos" da atividade em questão, agrupados da seguinte forma (2009: 23):

I. Produção – Distribuição – Exibição;
II. Instituição – Tecnologia – Mercado;
III. Patrimônio – Formação Profissional – Direitos de Autor[181].

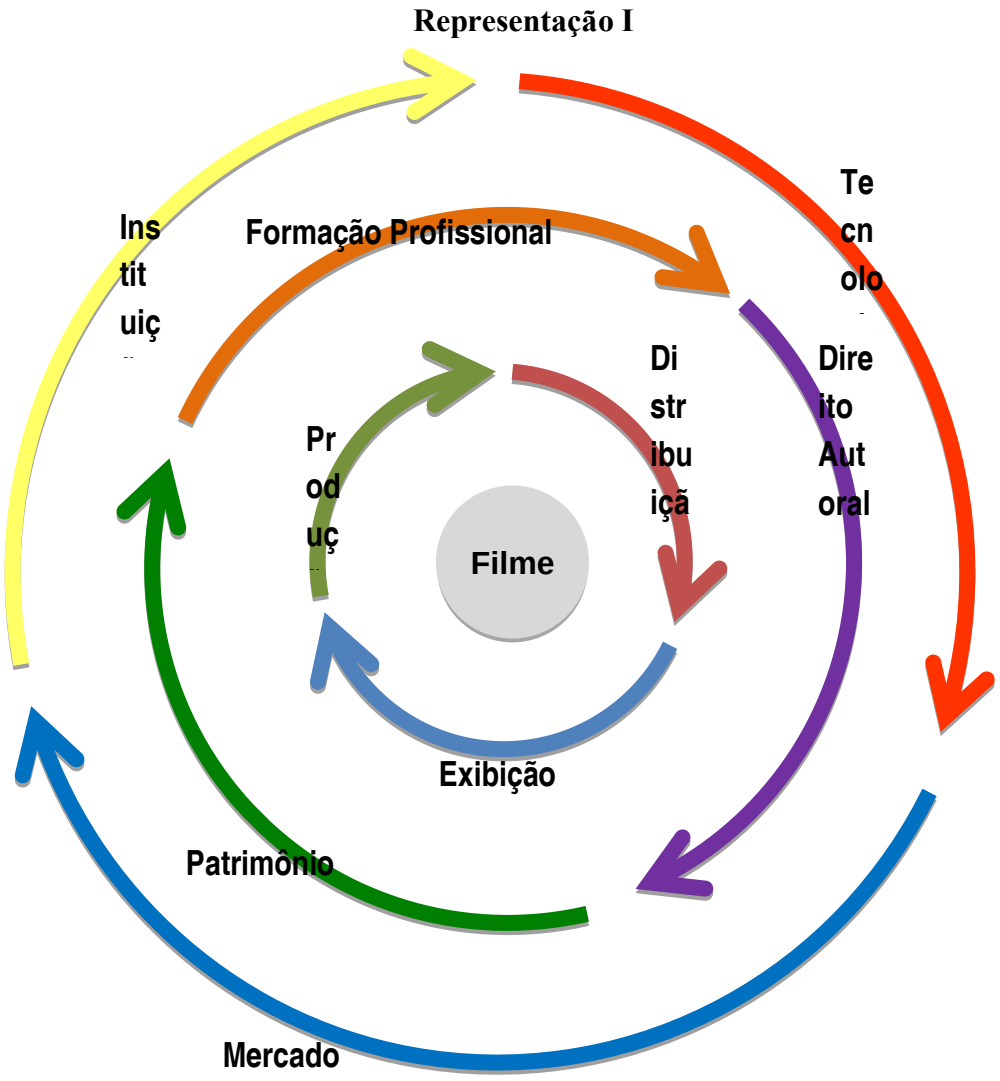
Análogo ao conceito descrito acima, trazemos a proposição, organizada por Alex Patez Galvão, de Cadeia de Valor Ramificada do Audiovisual [182]. Segundo o autor, ela é "ramificada porque, a partir de um tronco principal (...) ramifica-se em encadeamentos próprios de atividades, representados pelos segmentos do mercado audiovisual" (2012: 44-45). Dessa maneira, podemos afirmar que o estudo apresentado por Galvão é uma análise do desenvolvimento do microcosmo Mercado, existente no espaço audiovisual descrito acima.

A partir destas duas conceituações, entendemos que O Bom Manejo Audiovisual está na forma como os agentes econômicos atuam no espaço audiovisual, como eles se relacionam e os laços que estabelecem. Por esse motivo, indicamos abaixo uma outra forma de representação desse espaço audiovisual.

Esta nova proposição é uma tentativa de imprimir graficamente "movimento" de interrelação das partes constitutivas desses núcleos. Apesar de serem empresas de propósitos e execuções distintas, suas atividades só fazem sentido a partir de um bom relacionamento estabelecido entre elas. Por exemplo, apesar de o filme ser realizado por uma empresa produtora, as distribuidoras e exibidoras só podem exercer suas atividades a

[181] Vide em Anexo III - a representação de Espaço Audiovisual proposta pelo autor, , pág 284
[182] Vide em Anexo IV - a representação de Cadeia de Valor Ramificada do Audiovisual proposta pelo autor, pág. 285

partir da comercialização e difusão da obra realizada pelo produtor. O mesmo acontece se a situação for revertida (num cenário autossuficiente). A produtora só consegue realizar novas obras a partir do capital gerado pela difusão e comercialização executada pelas outras empresas.



Elaboração: a autora

A forma como essas empresas se relacionam também determina a forma como o capital circula no mercado audiovisual. A receita obtida com sua exibição será compartilhada entre as partes, respeitando a lógica de cada segmento do mercado.

O que acontece contemporaneamente é uma expansão do número de segmentos e consequentemente do mercado e dos espaços em que podemos disponibilizar as obras produzidas. Como mencionamos anteriormente, não podemos mais analisar o mercado cinematográfico, dissociado do meio audiovisual, pois a multiplicação de janelas criou um

ambiente paradoxal, em que ao mesmo tempo temos maiores possibilidades de exibição, logo de arrecadação de receitas, também compartilhamos um ambiente de "disputa" desses potenciais espectadores.

Outro ponto que gostaríamos de destacar é que o conceito de território está intrínseco à lógica do espaço audiovisual. A forma como os agentes econômicos se relacionam acontece dentro de um território, por esse motivo identificamos que os distintos países irão constituir diferentes espaços audiovisuais. Com a abertura dos mercados e com a intensificação da integração como efeito da globalização, essas diferenças estão cada vez mais nuançadas, mas ainda existem. Por exemplo, a configuração do espaço brasileiro assemelha-se muito ao norte-americano e ao europeu, mas mantém uma diferenciação considerável em relação ao espaço audiovisual indiano ou nigeriano.

Por esse motivo, identificamos na coprodução internacional uma forma de ampliar o raio de integração e de atuação do espaço audiovisual nacional. A realização audiovisual em parceria com empresas estrangeiras desloca o centro do ambiente nacional, como se as mudanças tecnológicas e político-econômicas causassem um movimento de alargamento dos diversos espaços audiovisuais. À medida que esses espaços se expandem, se tocam, interagem e estabelecem laços que, no audiovisual, identificamos como a modalidade de realização conhecida como coprodução internacional. Fazendo uma analogia com a física, se dois corpos não ocupam o mesmo espaço, ao mesmo tempo, o que resta para lhes resta é o choque ou a integração.

As atividades da empresa Taiga Filmes e Video[183], das diretoras Lúcia e Júlia Murat exemplificam na prática o conceito de Bom Manejo Audiovisual através de suas últimas realizações. Constatamos que desde o lançamento de *Quase dois irmãos*, no ano de 2004, a produtora conseguiu aproveitar as oportunidades existentes no mercado brasileiro e estruturou um planejamento de forma que suas produções recém lançadas no mercado retroalimentassem novos filmes. Esse capital de giro foi obtido através de premiações concedidas pela Ancine – Prêmio Adicional de Renda[184] (PAR) e Prêmio Adicional de Qualidade[185] (PAQ), conforme indicamos na tabela abaixo.

[183] Mais informações em: http://taigafilmes.com , acesso em 04/03/2014.
[184] Prêmio concedido as empresas "acordo com o desempenho comercial dos filmes brasileiros no mercado de salas de exibição do País. O benefício do Prêmio Adicional de Renda deve ser obrigatoriamente aplicado em novos projetos, de acordo com o segmento de atuação da empresa contemplada". Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/fomento/par, , acesso em 04/03/2014.
[185] Prêmio concedido as produtoras conforme o desempenho (premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente) de seus filmes nos Festivais nacionais e internacionais Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/fomento/paq , acesso em 04/03/2014.

Filme premiado	Prêmio	Valor Prêmio (R$)	Filme comtemplado
Maré nossa história de amor	PAQ	100.000,00	*A memória que me contam*
Quase dois irmãos	PAR	74.564,37	*Maré nossa história de amor*
Quase dois irmãos	PAQ	100.000,00	*Histórias só existem quando lembradas*

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

Assim, o bom manejo ou manejo audiovisual sustentável aproxima-se do que conhecemos como planejamento estratégico realizado para obra, que resulta de um plano de financiamento e de um plano de difusão, com as alternativas de viabilização da obra e a estimativa das possíveis receitas de retorno do filme.

Como a valoração do produto audiovisual não é exata, é intangível, não respeita regras, baseia-se na expectativa de atingir um determinado público, é de extrema importância antever todos os locais ou janelas pelas quais a obra pode ser acessada, por isso a necessidade de um melhor aproveitamento das possibilidades que a atividade oferece, para ampliar o tempo de exploração do filme no mercado produtivo.

Com essa pesquisa, deslocamos o conceito "manejo sustentável" para o campo do audiovisual com o desejo de investigar e revisitar o conceito de sustentabilidade, principalmente no que diz respeito à produção e circulação de obras fílmicas independentes brasileiras. Ou seja, nas economias criativas emergentes, o "bom manejo" relaciona-se com o diálogo existente entre as fases da cadeia produtiva do cinema, que remete à esperada auto-sustentabilidade do setor.

4.2. O que configura uma coprodução internacional

Neste momento, atentaremos para as questões que tratam diretamente dos delineamentos necessários para arquitetar uma coprodução internacional. Como mencionamos anteriormente, esta é uma forma de realização audiovisual que tem por objetivo reunir agentes autônomos (em que um deles é uma empresa estrangeira) que possuem o desejo comum de realizar uma obra, neste caso, a cinematográfica. Conforme

explicita o Inciso III e IV, do art. 1º da IN nº 106, de 24 de julho de 2012[186] normatização dedicada ao "reconhecimento da coprodução internacional":

> III – Coprodução internacional: modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 (dois) ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores;
> IV – Coprodutor estrangeiro: agente econômico, pessoa natural ou jurídica estrangeira sem sede ou administração no Brasil vinculado a agente econômico brasileiro por contrato para a realização de obra audiovisual;

É inerente à concepção de um filme a dualidade estabelecida entre arte e indústria, ou seja, ao mesmo tempo em que temos um trabalho ligado à produção de sentido e de criatividade, temos outra "face da moeda", a necessidade da existência de recursos monetários para sua concretização.

Uma das primeiras tarefas da produtora é antever todos os elementos essenciais para realização do filme (contratação de profissionais, equipamentos e demais insumos) e planejar os custos gerados a partir da aquisição destes produtos e serviços necessários para elaboração do trabalho. Com essas informações em mãos, a produtora elabora um plano de financiamento, estimando quais serão os possíveis canais de arrecadação (patrocínios, financiamentos, permutas). Dessa forma, na lógica da indústria audiovisual, a obra quando é lançada já não possui (ou não deveria possuir) pendências, ou seja, dívidas geradas a partir de sua produção.

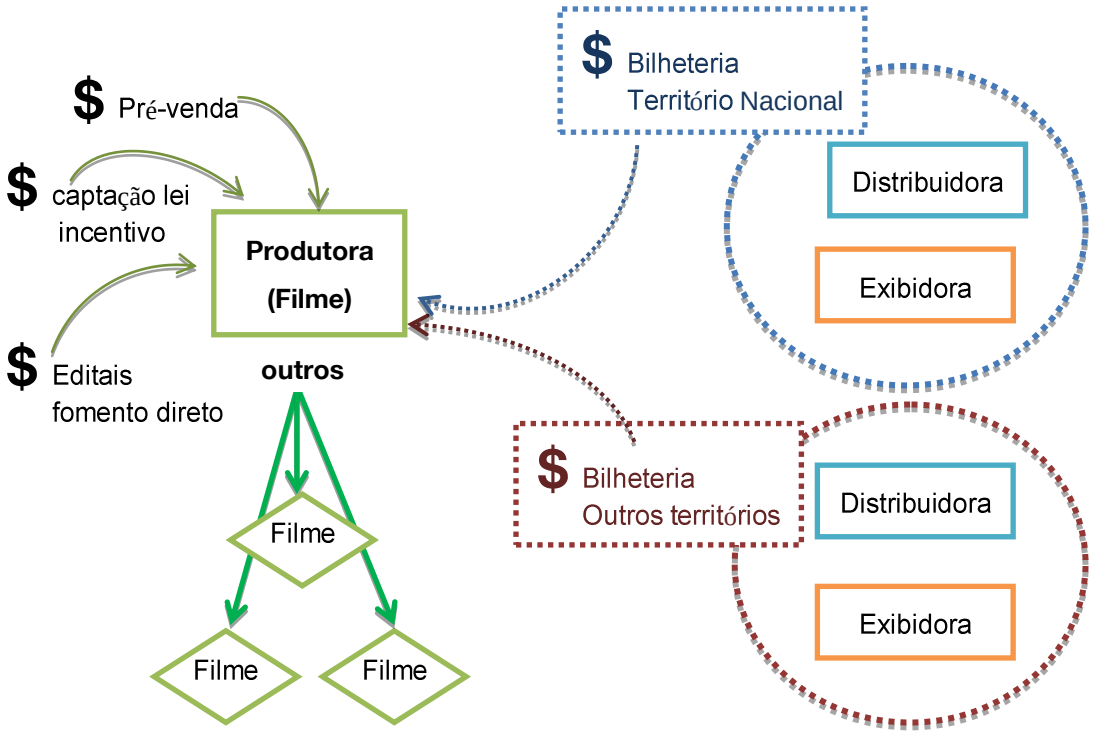
Vemos que o espaço audiovisual brasileiro contemporâneo possui uma forma particular para viabilizar a execução de um filme. Isso porque a atividade, para existir, depende necessariamente (mesmo que indiretamente) do intermédio das autoridades governamentais nas suas diferentes esferas (federal, estadual e municipal). Este auxílio pode possuir diferentes facetas, uma delas mais intervencionista (cotas de tela, editais de patrocínio, premiações pelo desempenho comercial ou em festivais) ou pode ser uma ação mais indireta (leis de incentivo à captação de recursos, realização de convênios com autoridades de outros países). Para que a elaboração desses programas e ações tenha resultados práticos positivos, não pode ser configurada por projetos esparsos e pontuais. Os programas de incentivo devem refletir os preceitos idealizados no plano de governo

[186] Mais informações podem ser acessadas também na IN nº 104, de 10 de julho de 2012 dedicada a normatização da emissão do CPB, acesso em: www.ancine.gov.br .

elaborado pela gestão que assumiu o poder, ou seja, as propostas devem ser parte constituinte de uma política pública cultural específica para o setor.

Dessa maneira, o bom desempenho das empresas produtoras brasileiras depende de como essas organizações ponderam suas necessidades, com as possibilidades que o mercado oferece.

Representação II



Elaboração: a autora

Todas essas orientações são necessárias, para que os "fantasmas do passado" não retornem. O término abrupto da EMBRAFILME deixou um estigma na história e na memória dos profissionais. As leis de incentivo e os demais projetos colocados em prática no decorrer dos anos, resultou numa importante mudança no espaço cinematográfico brasileiro, saímos de um ambiente com 14 lançamentos nacionais (1995), para 127 (2013). Mesmo com o crescimento no número das produções, ainda existe um gargalo na distribuição e exibição de filmes, pois no ano de 2013, oito filmes ultrapassaram a marca de 1 milhão de espectadores e juntas arrecadaram R$ 184 milhões de reais, ficando com 81% da receita arrecadada no ano, enquanto isso 70% dessas obras (total de 88 filmes) não atingiram a marca de 10 mil espectadores, juntas arrecadaram R$ 3,7 milhões de reais, o que correspondeu a 1,7% da bilheteria do ano de 2013.

A alternativa encontrada pelos produtores de contornar este cenário marcado pela dificuldade do acesso às salas de cinema foi expandir os horizontes para o território internacional. Com isso, as companhias nacionais têm a oportunidade de ampliar o número de telas e de espectadores, consequentemente aumentando as possibilidades de recuperação dos valores investidos na realização da obra. A partir da ilustração abaixo, podemos visualizar como se comporta o trânsito financeiro da obra audiovisual, desde sua concepção a sua difusão. Para melhor compreendermos como acontece o fluxo do capital na cadeia cinematográfica, optamos por indicar somente um segmento de Mercado, o de salas de exibição (*theatrical*). No entanto, não podemos perder de vista que o bom desempenho de um filme depende de sua exploração nas diversas janelas existentes.

Como vimos anteriormente, esta modalidade de realização é a combinação de grupos que possuem os mesmos interesses em torno da realização de um bem comum, ou seja, a formação de uma Sociedade. Essas associações podem acontecer em diversos níveis e com distintos indivíduos e agentes econômicos. Isso porque é inerente à prática cinematográfica o processo de afiliação (principalmente de pessoas com *expertises* distintas) para concretização de algo que acreditam que merece ser materializado.

Assim, a coprodução internacional é a elaboração desse mesmo processo de associação, só que em âmbito internacional. Conforme vimos nos itens anteriores, o espaço audiovisual está passando por sensíveis transformações, que refletem mudanças desde sua realização, até o seu consumo. As possibilidades proporcionadas a partir das tecnologias digitais e o crescente fluxo e desterritorialização do capital impulsionaram a expansão dos espaços audiovisuais nacionais e com isso ocasionou a inevitabilidade de que eles se toquem, integrem, hibridizem dando forma a filmes que combinam distintas nações e imaginários.

A dimensão do mercado de coprodução internacional possibilitou que as produtoras brasileiras diversificassem suas fontes de financiamento, deixando de depender exclusivamente do apoio via leis de incentivo. Ainda hoje, grande parte do investimento feito ao cinema brasileiro provém da União, através de renúncia fiscal ou editais de financiamento. No entanto, as produtoras encontraram na produção conjunta um meio de viabilizar as produções sem depender exclusivamente desse mecanismo.

Com a produção casada, o lucro líquido da produtora "diminui", mas as despesas de produção também são compartilhadas entre as empresas. Outro aspecto favorável dessa relação, além do incremento de janelas, é a possibilidade de conseguir recursos e investimentos através de Fundos dos países das produtoras que trabalham em parceria com

a produtora nacional, assim como os fundos franceses *Fond Sud*[187] e *Aide Aux Cinémas du Monde*[188], o suíço *Visions Sud Est*[189], ou o alemão *Word Cinema Fund*[190]. Esses Fundos são vantajosos para o Brasil por dois motivos, o primeiro, principalmente no caso dos Fundos europeus, é o fato do aporte ser concedido em Euro, uma moeda mais valorizada do que o Real[191]. Conforme afirma Sara Silveira: "Euro é uma moeda muito mais forte do que a nossa e você pode realmente se beneficiar. Isso porque a maioria desses fundos proporciona que, pelo menos, a metade desse dinheiro venha para nosso país, o país de origem do projeto" e o segundo é a diversificação dos meios de financiamento do filme, os Fundos não proporcionam lucro para a produtora, mas eles auxiliam no "equilíbrio financeiro"[192] do filme.

Além disso, existe o benefício imaterial das coproduções internacionais, o prestígio. Como se essas realizações conjuntas atestassem a qualidade do filme, por ter uma chancela ou vínculo internacional. Esta prerrogativa imaterial é fundamental para o produtor negociar a venda do filme tanto no mercado internacional, como, principalmente, no brasileiro.

Mas os benefícios não se restringem às produtoras brasileiras. As empresas estrangeiras ao estabelecerem uma sociedade, firmando uma coprodução internacional, podem ser amparadas pela reserva de mercado dedicada as produções nacionais no território brasileiro (cota de tela)[193], como podem ser favorecidas. pelo desconto de 20% no valor do Condecine,[194] concedido às produções brasileiras não publicitárias, ou de países integrante do MERCOSUL. (inciso I, art. 22, IN 105).

---

[187] Fundo que dava suporte a longas-metrasgens produzidos por cineastas residentes em países do Sul. Era financiado pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Ministério da Cultura e das Comunicações francês, através do CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée - CNC). Este apoio foi encerrado no ano de 2011, dando lugar ao Aide Aux Cinéma du Monde. Mais informações em: http://www.cnc.fr/web/fr/fonds-sud-cinema, acesso em 05/03/2014.

[188] Mais informações em: http://www.cnc.fr/web/fr/cinemas-du-monde, acesso em 05/03/2014.

[189] Mais informações em: http://www.visionssudest.ch/en/informations , acesso em 05/03/2014.

[190] Mais informações em: https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html, acesso em 05/03/2014.

[191] 1 € corresponde a R$ 3,22. Cotação de 05/03/2014. Mais informações em: http://www.bcb.gov.br/pt-br/paginas/default.aspx .

[192] Relato de Sara Silveira em entrevista.

[193] A cota de tela estabelecida para o ano de 2014, determina que "A partir de janeiro, dependendo do número de salas de exibição, os complexos terão que cumprir uma Cota de Tela que varia de 28 a 63 dias por sala e exibir no mínimo entre 3 e 24 filmes nacionais diferentes". O Decreto no 8.176, de dezembro de 2013, assinada pela Presidenta Dilma Rousself e pela Ministra da Cultura Marta Suplicy. Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2014, acesso em 09/03/2014.

[194] Condecine é a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, a taxa é "devida pela prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais nos termos da lei que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso

A reserva de mercado serve para diminuir as assimetrias no segmento de distribuição e exibição nas salas de cinema do Brasil, e mais recentemente no licenciamento para os canais de TV por assinatura, conhecida como comunicação audiovisual de acesso condicionado, a partir da lei 12.485/2011.

Ao voltarmos nosso olhar para a ocupação das salas de cinema, veremos que no ano de 2013[195], 37% dos filmes exibidos Brasil foram de nacionalidade norte-americana[196], o que correspondeu a um total de 145 produções. Os filmes nacionais corresponderam a 32% desse total, com 127 realizações, já as demais cinematografias ficaram com 31% do *market share*. Deste grupo de países o que mais se destacou, foi a França, com o lançamento de 50 filmes, entretanto, os demais países não conseguiram nem atingir a marca de dez filmes no mercado brasileiro. A Itália, Reino Unido e a Argentina, distribuíram nove lançamentos cada uma, seguida de Alemanha (oito filmes) e Espanha (sete filmes), os demais países distribuíram uma média de 1,8 lançamentos[197].

Os dados acima nos dão a dimensão das possibilidades que as coproduções podem proporcionar, para os demais cinemas. A cota de tela impõe uma demanda, de que as salas de exibição devem ser ocupadas por filmes brasileiros durante X dias no ano. Dessa forma, uma obra realizada em sociedade com empresa estrangeira, que cumpre as regras estabelecidas para a realização da coprodução internacional, conseguindo herdar esta "dupla cidadania", fica apta a preencher o espaço assegurado através da cota. Dessa forma, as coprodutoras têm a possibilidade de ampliar seu campo de difusão, aumentando número de territórios e janelas em que seu filme será comercializado.

Por esse motivo, percebemos que a realização da coprodução com outro país propicia um crescimento do raio de ação das políticas públicas culturais realizadas para o espaço audiovisual brasileiro. Vemos que as ações articuladas pelas instituições governamentais nacionais, para assegurar um bom desempenho dos empresários audiovisuais no espaço internacional, irão transcender a fronteira do espaço brasileiro beneficiando outras cinematografias.

---

condicionado, prevista no art. 32, II da Medida Provisória nº 2.228-1/01". Mais informações em IN no 96/2011. In: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-96-de-15-de-dezembro-de-2011, acesso em 07/02/2014.

[195] O total de filmes lançados no Brasil em 2013 entre nacionais e estrangeiros foi de 397. Mais informações em: http://oca.ANCINE.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Acumulados%20por%20ano%20-%20Todos%20os%20lancamentos.xls, acesso em 09/03/2014.

[196] Neste total estão incluídos tanto filmes distribuídos pelas *majors*, quanto os filmes norte-americanos distribuidos por empresas independentes.

[197] Vide Anexo V, pág. 286, a lista completa com o total de lançamentos por nacionalidade.

Para realizar um filme, as empresas produtoras devem definir quais são as opções e possibilidades que o mercado oferece. Devem negociar acordos e parcerias que as auxiliem no processo de composição da obra. Na coprodução internacional, significa que a idealizadora do projeto encontrou seu parceiro em outra nação, que não a sua. As parcerias são estabelecidas muitas vezes conforme a necessidade de cada filme. Por esse motivo, não existe fórmula a ser seguida, cada coprodução internacional é única, tal qual qualquer outra criação.

As normatizações existentes, materializadas através de Acordos ou Convênios assinados entre os países, são criadas com o intuito de se manter uma relação sadia com o capital e empresariado estrangeiro. Elas foram formuladas para não ferir a autonomia econômica e política do país e para driblar possíveis associações predatórias (conter uma possível fuga de capitais, a possível contratação indiscriminada de profissionais e de serviços estrangeiros, evasão fiscal), além de não deixar perder de vista os benefícios concedidos aos profissionais e empresários brasileiros.

O que veremos durante essa pesquisa é que ao longo dos anos (1995 a 2012) podemos dispor as coproduções conforme suas necessidades (e soluções) de elaboração e composição da obra cinematográfica. Esses elementos essenciais podem ser dispostos em três eixos resolutivos:

1. Soluções financeiras;
2. Soluções artísticas;
3. Soluções narrativas.

A primeira delas se relaciona ao campo do capital, ou seja, envolve todas negociações relativas ao investimento monetário. Identificamos as associações que foram impulsionadas ou pela amortização de despesas (aquisição de produtos e serviços), ou pela possibilidade de concorrer a editais e fundos de apoio à realização audiovisual. Como exemplo, temos as coproduções firmadas com o estúdio chileno Filmesonido[198]: *Rua seis, sem número* (2002), de João Batista de Andrade; *Uma vida em segredo* (2002), de Suzana Amaral; *De passagem* (2003), de Ricardo Elias; e *Vida de Menina* (2004), de Helena Solberg. Ou então, as realizações feitas a partir do Programa IBERMEDIA ou Fond Sud, como: *Brava gente brasileira* (2000), *Quase dois irmãos* (2004), ambos de Lúcia Murat;

[198] Também conhecida como Filmocentro Sonido. Mais informações em: http://www.filmosonido.cl/, acesso em 04/03/2014.

La dignidad de los nadies (2005), de Fernando Solanas; e *O banheiro do papa* (2007), de Enrique Fernández, dentre outros.

A segunda delas acontece quando envolve a participação de um ator/atriz ou profissional de notória atuação internacional. Como a participação de Gael García Bernal interpretando Rímini, em *O passado* (2007), de Hector Babenco; Diego Luna ao representar Damián, ao lado de Alice Braga (Dolores) em *Só Deus sabe* (2006), de Carlos Bolado; além de Danny Glover, Gael García Bernal, Juliane Moore, Mark Ruffalo e Sandra Oh que corporificaram as personagens do escritor José Saramago, no filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008), dirigido por Fernando Meirelles. Ou então, na realização de filmes com direção de Fernando Solanas (*La dignidad de los nadies*), Daniel Burman (*Un crisantemo estalla en cinco esquinas* e *La suerte en tus manos*), Paul Leduc (Cobrador, *in God we trust*) e Pablo Trapero (*Família Rodante*) e Carlos Bolado (*Só Deus sabe*), por exemplo.

O terceiro e último eixo (soluções narrativas) diz respeito à materialidade dos fluxos e conexões estabelecidos entre os países na tela. O laço transnacional está diretamente relacionado à composição do enredo, da *mise en scène* e das personagens. É o caso de algumas produções como em *Infância Clandestina*[199] (2012), de Benjamin Avila, em que a personagem principal (o garoto Juán) volta para a Argentina depois de um período de exílio no Brasil; ou quando a diretora Lúcia Murat nos apresenta a trajetória de Ana (ex-guerrilheira que, por um tempo, fica exilada na França) e sua relação com um grupo de amigos que militaram contra a ditadura no Brasil, dentre os integrantes está Paolo "refugiado no Brasil, acusado de pertencer a um grupo armado na Itália dos anos 70"[200], em *A memória que me contam* (2012); ou através do filme *Bollywood dream – o sonho bollywoodiano*[201] (2011), de Beatriz Seigner que narra a saga de três atrizes brasileiras em busca de reconhecimento profissional na indústria do cinema indiano.

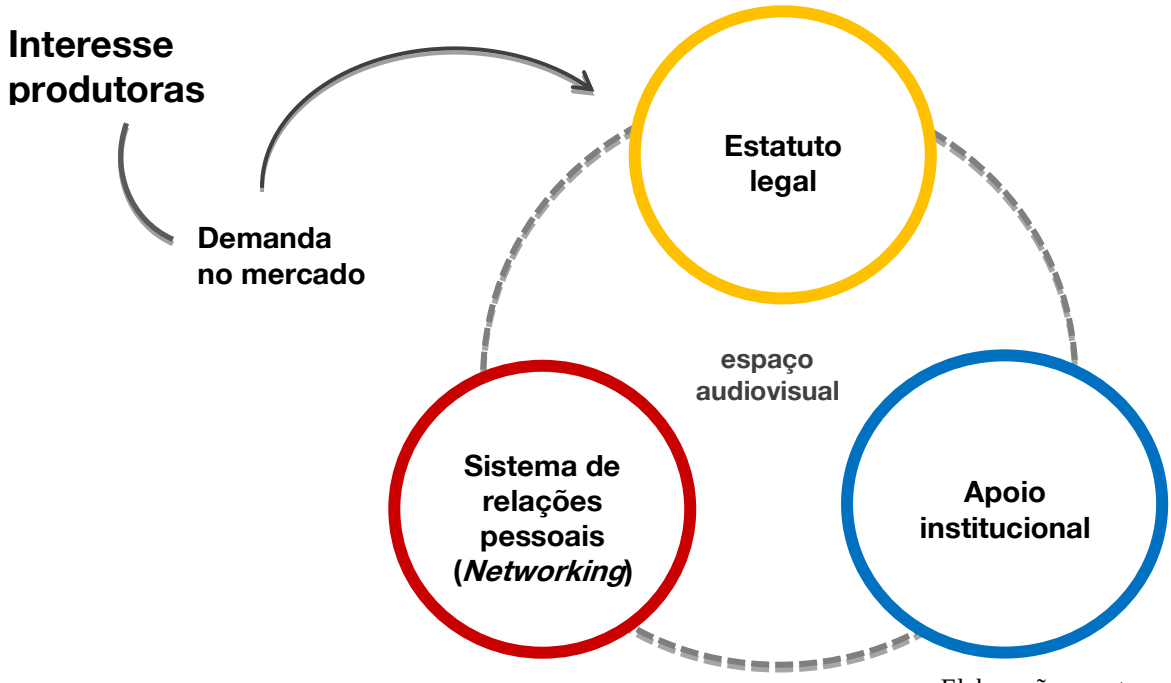
Outro importante fato identificado ao longo deste trabalho é que as coproduções internacionais não dependem (diretamente) de uma legislação para existir, este tipo de modalidade de realização é uma manifestação que emanam diretamente do mercado. Se retomarmos o panorama histórico apresentado no capítulo três, recordaremos que as

[199] Mais informações em: http://www.cinemadobrasil.org.br/filme-cdb.php?lang=pt&idfilme=713, acesso em 04/03/2014.
[200] Mais informações em: http://taigafilmes.com/memoria/argumento+a-memoria-que-me-contam.htm, acesso em 04/03/2014.
[201] Mais informações em: http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=040135&format=detailed.pft#1 , acesso em 04/03/2014.

primeiras coproduções foram negociadas ainda na década de 1940, mas o primeiro Acordo só foi assinado na década de 1960. Além disso, a elaboração dos Atos diplomáticos sempre precedida de formalização de sociedades no campo privado.

O entendimento desta lógica é fundamental para podermos compreender como são pensadas e articuladas as políticas públicas culturais que pretendem dar suporte para que esta (e outras) modalidade de realização se estabeleçam em nosso espaço audiovisual. Ou seja, contemporaneamente a coprodução internacional está organizada no espaço audiovisual da seguinte forma: primeiro há o interesse das empresas produtoras em realizar uma obra em comum. A prática dessa mesma modalidade por outras empresas gera uma demanda de mercado. O aumento da demanda resulta na necessidade de regulamentação (formulação de leis, acordos e convênios) do mercado. O crescimento da produção e o aparecimento de novos profissionais, num mercado instável como o brasileiro, requer o apoio das instituições públicas que auxiliam e normatizam o setor. Mas de nada adianta arquitetar esta engrenagem se as empresas produtoras não criarem um sistema de relações pessoais, com outros produtores, ou seja, voltamos ao início do ciclo. O estabelecimento de um *networking* gera confiança e, posteriormente, o interesse de empresas estrangeiras em se associar aos nossos empresários do ramo audiovisual. Podemos visualizar essa configuração a partir da representação abaixo.

Representação III



Elaboração: a autora

Em entrevista concedida para esta pesquisa, a produtora Sara Silveira, da Dezenove Som e Imagem, afirma que possuir uma rede de conexões é a melhor ferramenta para o produtor viabilizar seus filmes. Silveira tem grande experiência no mercado exterior. Só em Cannes, acumula 15 anos de vivência. Conta-nos que, ao longo dos anos, formou uma série de contatos importantes que consolidaram seu *networking*. Esses laços se iniciaram principalmente participando de festivais, esse é o espaço que os profissionais têm para trocar experiências e estabelecer afinidades e contatos. Segundo ela, o profissional que trabalha com a realização audiovisual, principalmente o produtor tem de tentar conhecer as pessoas, ser notado e mostrar que tem credibilidade. E complementa:

> Não esqueça que nós somos Latino América, nós somos alegres, felizes. A Europa nos vê com muita alegria, mas com pouca responsabilidade. Então fazer esse *networking* para mostrar que você tem a segurança, que você realizará [o filme] e que eles podem acreditar em você, é um trabalho que se faz durante os festivais. Nessas idas aos festivais, aos mercados internacionais, você vai montando/fazendo a sua rede, a sua teia, o seu *networking*. Vai fazendo suas amizades para que fique mais fácil a sua conexão com esses grandes festivais.

Depois de delinear como as coproduções internacionais se manifestam no macrocosmo do audiovisual, visualizaremos nas próximas linhas como se configuram essas associações de empresas de diferentes nacionalidades com um olhar voltado para o microcosmo. Atentaremos para quais são os parâmetros e diretrizes que devem ser cumpridos pelas produtoras, para que sejam reconhecidas como binacionais, isto é, nacionais tanto no território brasileiro quanto nos territórios do agente econômico estrangeiro vinculado ao filme.

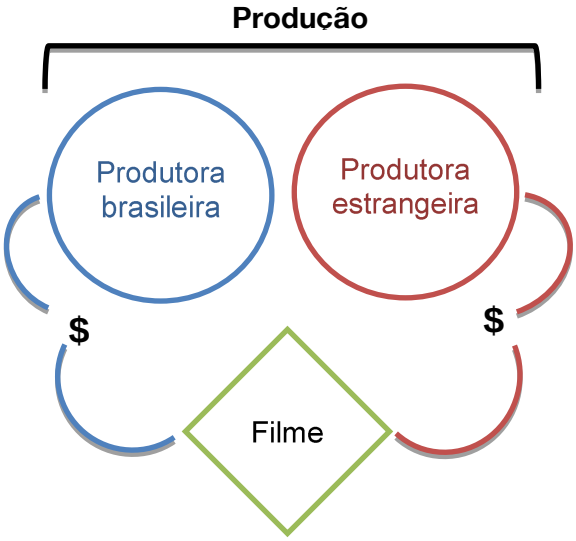
Não podemos confundir esta modalidade de associação com as coproduções previstas nos arts. 3º e 3º A, da lei 8685/93 (Lei do audiovisual) e no inciso X do art. 39 da MP no 2.228-1/01. Referimo-nos às coproduções estabelecidas entre as produtoras brasileiras e as distribuidoras (ou canais) que comercializam (e veiculam) obras audiovisuais estrangeiras no mercado brasileiro, sendo elas *majors* ou independentes. Causa-nos uma certa confusão perceber a distinção, principalmente quando a parceria é formada através das representações norte-americanas no Brasil, como *Sony*, *Warner*, ou *Fox*. Apesar de serem empresas formadas pelo capital transnacional, quando estabelecidas no Brasil, passam a operar sob as leis brasileiras, ou seja, na prática, se tornam "nacionais", com orçamentos, direcionamentos e administração independentes. Funcionam muito próximo da lógica de uma franquia, seguem as diretrizes e valores da marca, fazem as escolhas das obras audiovisuais de forma autônoma e repassam uma remessa de lucro para

o exterior, para a diretoria central. Por esse motivo, para estabelecer uma coprodução internacional, elas devem se associar a empresas produtoras brasileiras que executarão o projeto atentando para as especificações previstas no inciso XXXII do art. 1, da IN nº 104/2012.

Para melhor elucidar como se organiza a arquitetura da coprodução, elaboramos a representação abaixo, tomando como exemplo a sociedade estabelecida entre duas empresas produtoras em aproximação bilateral.

Gostaríamos de destacar que a ilustração abaixo representa uma partilha das responsabilidades de produção de maneira equânime. Ou seja, o montante investido pelas empresas na realização do filme é dividido equitativamente, 50% para cada parte, configurando o que conhecemos como coprodução igualitária.

Representação IV



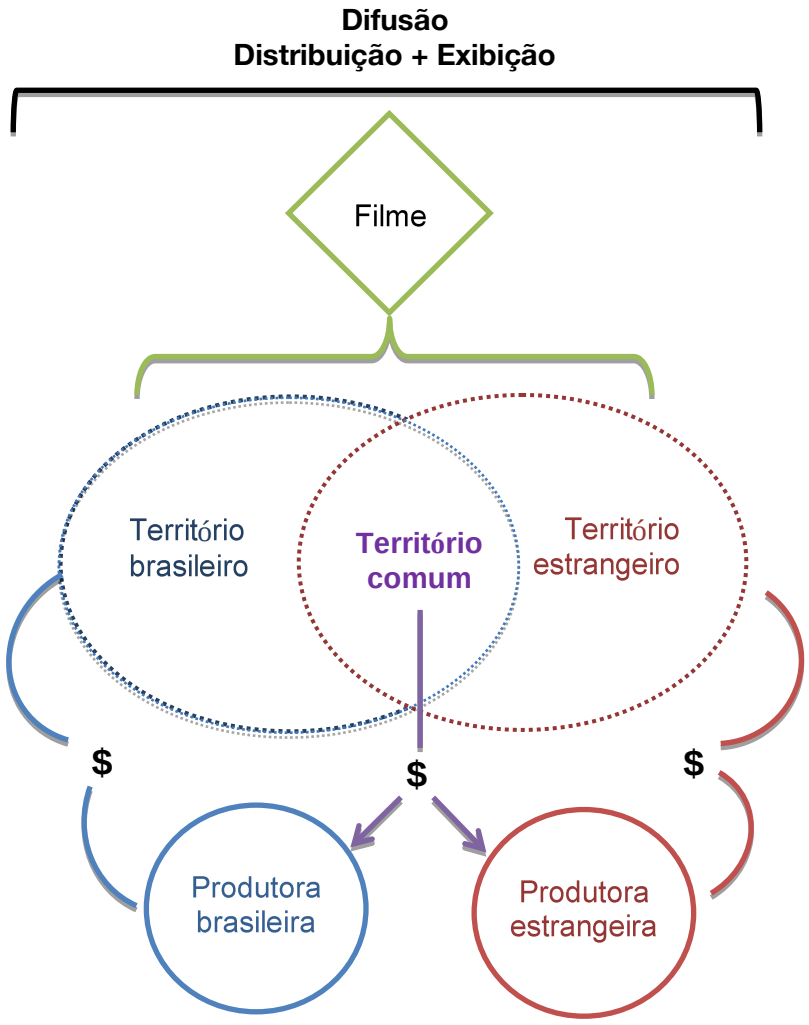
Elaboração: a autora

Conforme veremos na ilustração seguinte (Representação V), essa divisão de investimentos irá refletir na divisão patrimonial[202] da obra em questão. Ou seja, as receitas provenientes da exploração da obra serão divididas em porções iguais. Além disso, as produtoras devem atentar para os direitos conexos à obra, como por exemplo,

[202] "O direito patrimonial do autor está relacionado à retribuição econômica que advem da obra intelectual. Diz respeito ao direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica de sua autoria. O direito patrimonial do autor lhe concede a possibilidade de ceder ou licenciar sua obra, podendo explorá-la economicamente como desejar. Os direitos patrimoniais do autor estão previstos nos artigos 28 a 45 da Lei 9610/98." In: http://www.pucrs.br/ett/define_diraut_dif.php, acesso em 0403/2014.

licenciamentos que envolvam elementos que constituem a obra, tal qual personagens para feitura de bonecos, objetos e acessórios temáticos. Conforme estabelece o art. 5º da IN no 104, "Para os fins desta Instrução Normativa, serão considerados como parte integrante do patrimônio da obra audiovisual os seus elementos derivados, tais como marcas, formatos, personagens e enredo."

Representação V



Elaboração: a autora

O que veremos mais adiante, quando detalharemos as diretrizes dos Acordos assinados pelo Brasil, é que esta a divisão corresponderá à divisão de receita arrecadada na veiculação dos filmes nesses territórios, excetuando-se as receitas arrecadadas no território original da coprodutora. Por exemplo, no caso de um filme coproduzido entre o Brasil e a Espanha, quando o filme for lançado no território brasileiro, toda renda de bilheteria será

revertida para produtora brasileira. No momento em que o filme for lançado na Espanha, a receita de bilheteria é revertida para o coprodutor espanhol. No caso da obra ser lançada em Portugal, o rendimento deste território é compartilhado igualitariamente entre as partes. Entretanto, estas regras não são estanques, as empresas têm a liberdade de definir em contrato (que será analisado pelas instituições correspondentes de cada país para verificar se não há prejuízo a uma das partes) outros arranjos e divisões.

A proporção de participação (divisão patrimonial e de responsabilidades) pode ser organizada de outras formas, configurando o que conhecemos como coprodução internacional minoritária e majoritária. Veremos adiante que os Acordos internacionais definem um piso, um limite para o estabelecimento da porção minoritária, essa delimitação ocorre para garantir uma porção mínima de participação do país e serve como delimitador do número de envolvidos na sociedade. Geralmente, a porção minoritária varia entre 30% a 20% de participação. Além disso, a contribuição financeira investida pela coprodutora não pode ser inferior a 30%[203] do custo de produção do filme.

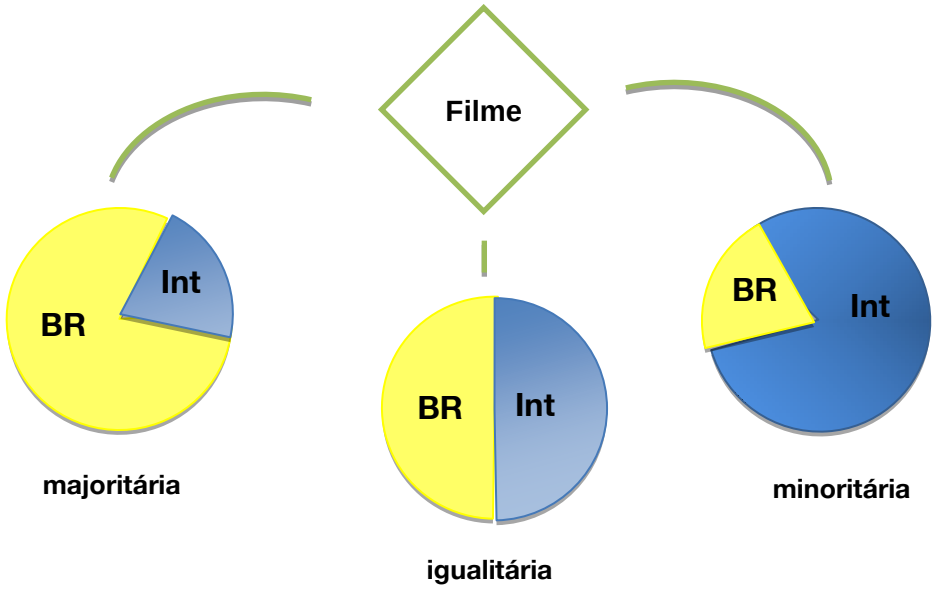
Se tomarmos como exemplo um filme em que o piso corresponde a 20% para a porção minoritária, se o acordo for estabelecido unicamente com mais uma empresa, esta será detentora da porção patrimonial majoritária de 80% do filme. Dessa forma, nesta proporção, veremos que uma produtora brasileira poderá se associar a até quatro produtoras internacionais. No entanto, mais uma vez, gostaríamos de destacar que as diretrizes do acordo não são imutáveis, desde que as exceções sejam apresentadas e autorizadas (antes de sua realização) pelos respectivos organismos reguladores da atividade do país.

Conforme orientação estabelecida nos Acordos de coprodução, esta relação societária estabelecida entre as coprodutoras deve ser indicada de forma objetiva nos créditos iniciais do filme, através de letreiro ou cartela com a menção das nacionalidades envolvidas. Por exemplo, coprodução Brasileira-Venezuelana ou co-produción Venezuelana –Brasileña; coprodução Brasil-Canadá, ou Canadá-Brasil. Notamos que a ordenação dos nomes corresponde à proporção patrimonial acordada em contrato. A coprodutora majoritária é indicada no primeiro nome, seguida pelos demais países. No entanto, conforme consta nos diversos acordos esta ordenação pode ser subvertida, conforme haja o entendimento entre as Partes.

[203] Dependendo do acordo , o piso pode ser de 20% do custo de produção, como veremos no Acordo estabelecido com a Alemanha.

Representação V

(Classificação da coprodutora brasileira a partir de sua participação patrimonial)



Elaboração: a autora

A empresa brasileira, após encontrar seu parceiro de coprodução, necessita firmar um contrato para selar a relação. Não existe um modelo específico a ser seguido, no entanto a Ancine, através do art. 5 da IN nº 106, instrui que o documento deve conter as seguintes informações básicas:

> I – identificação e qualificação cadastrais das partes;
> II - título da obra audiovisual;
> III – nome(s) do(s) autor(es) do argumento ou roteiro;
> IV – nome(s) do(s) diretor(es) da obra audiovisual;
> V – valor do orçamento total da obra audiovisual, em moeda nacional, com indicação da taxa de câmbio;
> VI - definição dos aportes de cada coprodutor;
> VII – período previsto para o início das filmagens ou gravações;
> VIII – a divisão da propriedade dos direitos patrimoniais da obra audiovisual;
> IX – a divisão dos direitos sobre as receitas da obra audiovisual e sobre a repartição dos mercados entre
> os coprodutores;
> X – referência ao(s) acordo(s) internacional(is) de coprodução utilizado(s), quando for o caso;
> XI – duração do contrato.

A redação do contrato deve ter como base dois parâmetros: (I) se a coprodutora estrangeira pertence a um país com que o Brasil mantém Acordo de coprodução; ou (II) se a associação será estabelecida com empresa estrangeira com país com o qual o Brasil não

possui Acordo. No caso da primeira opção, o contrato deverá ser redigido voltando- se a atenção para as diretrizes formuladas no Acordo. Nos casos omissos, as coprodutoras devem utilizar como orientação as instruções dispostas na IN nº 106. Já na segunda opção, as produtoras deverão detalhar e comprovar em contrato a contratação de "no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos, nos termos do § 4° do art. 2" da IN 106. Além disso, só serão considerados brasileiros os filmes em que o Brasil detiver a titularidade mínima de 40% da obra. (Inciso II, § 2º, art. 5º)

Há outra possibilidade de o Brasil estabelecer uma coprodução com outro país fora do abrigo de um Acordo. No entanto, essa associação aconteceria de forma indireta, ou seja, se o país com quem o Brasil firmou o Acordo de coprodução mantiver Acordo de coprodução com uma terceira parte, um terceiro país. Por exemplo, o Brasil não dispõe de Acordo de coprodução com a Bélgica, mas a França[204] possui. Dessa maneira, se a coprodutora brasileira possuir uma coprodução firmada com uma coprodutora francesa, está apta a conquistar uma parceria com uma empresa belga.

Antes de o projeto iniciar as filmagens, a produtora brasileira (reconhecida pela agência como proponente do projeto) deve solicitar uma autorização para a Superintendência de Fomento – Coordenação de Análise de Projetos da ANCINE[205]. Essa permissão inicial tem caráter provisório, sendo necessária a solicitação da certificação definitiva após a finalização do filme. Esta anuência definitiva é a emissão do Certificado de Produto Brasileiro – CPB, que detalharemos no subcapítulo 3.1.

A prévia autorização é necessária para a proponente estar apta para solicitar a captação de recursos públicos e para participar de programas e editais voltados para o fomento à produção. Vale mencionar que a formatação e elaboração dos projetos, após concessão da autorização, devem respeitar as mesmas diretrizes de um filme realizado sem coprodução internacional, ou seja – as despesas pagas com recursos federais brasileiros devem "corresponder aos itens orçamentários de responsabilidade do coprodutor brasileiro", a captação possui o limite a 95% do total do orçamento aprovado e o projeto deve comprovar a contrapartida obrigatória de 5%, atentando para o fato de que os recursos advindos dos coprodutores não são aceitos "para fins de comprovação da contrapartida obrigatória" (art. 11, IN nº 106).

[204] Relação de países com quem a França mantém acordo de coprodução, In: http://www.cnc.fr/web/en/co-production-agreement, acesso em 05/03/2014.
[205] Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/manuais/coproducoes-internacionais/passo-passo-para-coproducoes-internacionais, acesso em 17/01/2014.

Para solicitar o reconhecimento, a produtora deve encaminhar, além do formulário de requerimento [206], o contrato de coprodução e sua tradução juramentada, documentos que certifiquem a constituição da empresa estrangeira em seu país de origem e os documentos referentes à execução do projeto, como: orçamento analítico com a divisão das despesas entre as coprodutoras[207], argumento, autorizações e cessões de direito referente a adaptações e se houver outros exigidos pelo Acordo internacional[208].

Como se trata de coprodução com empresas de outros países, parte da documentação é redigida em língua estrangeira. Por esse motivo, antes de serem expedidas para o Brasil, devem ser enviadas para o consulado brasileiro estabelecido no país do coprodutor estrangeiro, para serem declarados como válidos. Somente após esse procedimento, os documentos poderão ser traduzidos por um tradutor juramentado. "Com essas exigências, a Ancine atende ao estabelecido nos artigos 156 e 157 do Código de Processo Civil"[209].

A Ancine expedirá a autorização provisória com base na análise dos documentos relacionados acima e seguirá os seguintes critérios:

> I – atendimento aos requisitos de obra brasileira realizada em regime de coprodução;
> II – atendimento às disposições contidas no acordo internacional de coprodução, quando for o caso;
> III – observância de proporcionalidade, respeitadas as especificidades do contrato de coprodução, entre o aporte de recursos feito por cada coprodutor no orçamento global da obra, a divisão de direitos patrimoniais entre coprodutores e a repartição das receitas de comercialização, de tal forma que se assegure a adequada rentabilidade dos agentes econômicos brasileiros;
> IV – adequação ao projeto apresentado para captação de recursos incentivados federais, quando houver. (Art. 6º, IN 106)

Com base nestas informações, notamos que o principal critério para a liberação da autorização prévia é o alinhamento do que foi definido em contrato pelas Partes, com os parâmetros estabelecidos nos Acordos internacionais e nas normatizações formuladas pela Ancine, principalmente no que diz respeito à divisão patrimonial da obra.

Importante frisarmos que a agência não atua somente como fiscalizadora do processo, também faz parte das suas atribuições o auxílio e a orientação às produtoras na realização do filme.

---

[206] Modelo Formulário de Reconhecimento Provisório. Anexo VI, pg. 287.
[207] O orçamento deve ser entregue com o cálculo realizado em Real, inclusive da parte que corresponde a porção estrangeira, com a indicação da taxa de câmbio utilizada.
[208] Vide a relação complete de documentos no art. 4º da In n 106 de 2012.
[209] Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/manuais/coproducoes-internacionais/passo-passo-para-coproducoes-internacionais, acesso em 17/01/2014.

A ANCINE disponibiliza, em seu site, um Manual de Coprodução com um passo a passo de orientações para elucidar possíveis dúvidas das produtoras. Por exemplo, no manual, há a indicação de um meio de suavizar os custos relativos à tradução do roteiro, caso ele esteja em língua estrangeira. Ele deveria seguir a tramitação descrita acima, de envio ao consulado e posterior tradução juramentada. Entretanto, o roteiro em língua estrangeira pode ser registrado na Biblioteca Nacional, assim como os roteiros brasileiros, conforme consta no manual, porque este procedimento facilita o encaminhamento do processo[210].

Depois do cumprimento de todo o processo e com a autorização prévia de filmagem em mãos, as coprodutoras podem dar início ao processo de filmagem do filme. Mas o trabalho junto à Ancine continua, pois ela será a intermediadora dos trâmites para a emissão do visto temporário para a equipe técnica que atuará no filme. Esta determinação está prevista na Resolução Normativa nº 78, assinada em março de 2008[211]. Esta regulamentação determina os procedimentos a serem tomados com "vinda de estrangeiro para realização de reportagens e/ou filmagens em movimento, com ou sem som, de fundo jornalístico, noticioso e/ou comercial."

Conforme estabelece o parágrafo 1º, o visto temporário deve ser solicitado no consulado brasileiro, munido de documento que comprove a contratação ou o trabalho a ser executado, documento de viagem (validade mínima de 6 meses), duas fotografias, passagens de retorno (para atestar a não permanência definitiva) e prova de que possui meios financeiros para realizar a viagem. Além disso, se o profissional for trabalhar em filmagem de caráter comercial (publicitária ou não publicitária, tal como realização de filmes), deve ser adicionada à documentação "uma prova da autorização de filmagem emitida pela Agência Nacional de Cinema" (§ 2º, art. 1º, RN no 78/2008).

Para conseguir esta autorização, a proponente (munida da autorização prévia) do projeto audiovisual em questão deve informar com antecedência a vinda e o período de permanência dos profissionais estrangeiros via Formulário de Autorização de Filmagem[212] (Art. 14, IN 106). Após o recebimento da solicitação, a Ancine "enviará à representação diplomática competente" e para proponente o "documento específico para fins de concessão do visto adequado de entrada no país para profissionais estrangeiros" (§ 2º, art. 14, IN 106). Quanto à saída de profissionais brasileiros, o art. 15, da IN 106 estabelece

[210] Idem 213.
[211] Documento assinado por Paulo Sérgio de Almeida (Presidente do Conselho Nacional de Imigração), publicado no DOU nº 55, de 20 de março de 2008, Seção I, pág. 47.
[212] Modelo Formulário de Autorização de Filmagem. Anexo VII, pág. 290.

que: “deverão ser observadas as normas que regulamentam a administração das atividades aduaneiras e a fiscalização, o controle e a tributação das operações de comércio exterior, e demais normas aplicáveis.”

Além da preocupação com a contratação dos profissionais, as coprodutoras precisam planejar cuidadosamente quais equipamentos e materiais serão necessários durante a filmagem para ponderar o benefício de serem alugados no território onde as filmagens irão acontecer ou se é imprescindível (ou mais vantajoso financeiramente) o deslocamento de equipamentos e materiais para o exterior. Esse deslocamento é regulamentado pelas IN’s da Secretaria da Receita Federal, que “dispõem sobre a aplicação do regime aduaneiro especial de exportação temporária e sobre o despacho aduaneiro de admissão e exportação temporária de bens de caráter cultural” (art. 16, IN 106).

No entanto, essas regras não se aplicam para obras realizadas em coprodução com países integrantes do MERCOSUL. As disposições aduaneiras “de bens integrantes de projetos culturais procedentes ou destinados” aos países que integram o Mercado Comum do Sul deverão seguir as diretrizes estabelecidas por este acordo. (Parágrafo único, art. 16, IN 106).

Com base nessas informações, vemos que a ANCINE tem papel fundamental para o bom desempenho das coproduções internacionais. Por esse motivo, a agência orienta que as empresas produtoras enviem declarações “de início e encerramento das gravações ou filmagens e de encerramento da pós-produção, sendo facultada à ANCINE a visita à sede da proponente e aos locais de produção” (Art. 10º, IN 106).

Depois de discorrermos sobre os parâmetros práticos que devem ser seguidos por organizações de distintas nacionalidades, que possuem o desejo de realizar uma obra em comum, formando o que conhecemos como coprodução internacional, voltaremos nossas atenções para o modo como está sendo configurada a arquitetura desta modalidade no espaço cinematográfico contemporâneo.

As próximas linhas serão dedicadas ao desenvolvimento do que foi apresentado como hipótese no início deste subcapítulo, de que a coprodução de filmes brasileiros, com empresas de países de outras nacionalidades se organiza a partir de três eixos:

1. Estatuto legal;
2. Apoio institucional;
3. Sistema de relações pessoais.

Iniciaremos as análises apresentando as mudanças ocorridas nos Acordos assinados entre as décadas de 1960 a 1990 e posteriormente o estabelecimento de novos Acordos e Convênios assinados pelo Brasil. Este subitem será sucedido pelo diagnóstico de quais são os projetos e programas organizados pelo governo para dar apoio e suporte às produtoras na concretização de laços internacionais. Em seguida finalizaremos a análise dos eixos a partir da identificação de quais são os espaços existentes que fomentam e impulsionam o estabelecimento de novas redes de contatos (*networking*) entre os diferentes agentes econômicos do espaço audiovisual mundial.

4.2.1. Estatuto legal - acordos internacionais

Como descrevemos acima, para se estabelecer uma coprodução internacional é necessária uma boa articulação entre a tríade legislação (Acordos), instituição pública (Agência, Ministério e Secretarias voltadas para o audiovisual) e instituição privada (empresas produtoras). No próximo item daremos destaque em como foram consolidadas as redações dos dez Acordos Bilaterais realizados com países da Europa, Américas do Sul, Central e Ásia; além dos dois Acordos Multilaterais; e quatro Protocolos de Cooperação assinados pelo Brasil desde a década de 1960.

Destacamos que essas aproximações foram feitas com o desejo de contribuir para a "afirmação da identidade do país" em outros países, e para apoiar o "entendimento" entre as nações. (Schneiderman, 2007). Essas escolhas fazem parte dos parâmetros definidos para as ações da política cultural no exterior, que pode ser compreendida como "um conjunto de ações planejadas para ampliar e ou fomentar os vínculos entre as nações" (Ribeiro apud Schneiderman, 2007:41).

O Acordo internacional de coprodução é um ato legal formal em que "as partes acordantes são necessariamente pessoas jurídicas de Direito Internacional Público[213]" – no caso desta pesquisa nos referimos àqueles estabelecidos no campo cinematográfico – que têm por objetivo "estimular e promover a coprodução cinematográfica ou audiovisual". (inciso I, art. 4º, IN 104[214])

[213] Estado, ou alguma Organização Internacional.
[214] A definição também consta no inciso IV, art. 1º da IN 106.

Veremos que estes Acordos poderão ser negociados de duas maneiras: uma negociação em que existem somente duas Partes[215] (dois) integrantes no processo de formalização da aliança (Brasil e outro país) estabelecendo o que conhecemos como Acordo Bilateral; ou quando o entendimento envolve mais de um país estrangeiro (três ou mais Partes) na negociação, articulando um Acordo Multilateral.

Antes de adentrarmos nos detalhes dos Acordos estabelecidos gostaríamos de apresentar algumas definições que clarificam o entendimento de como se estabelecem esses compromissos internacionais, designados como Atos Internacionais.

O Ato pode ser definido como "todo instrumento pelo qual uma Pessoa de Direito Internacional Público assume obrigações e adquire direitos, por escrito, sobre determinada matéria, perante outra ou outras Pessoas de Direito Internacional." (Candeas, 2010: 5) Eles são mecanismos formais que dão embasamento para a ação das políticas externas dos países, ou seja, são as instruções que dão orientação para as operações realizadas no campo internacional. Conforme indica Candeas, chefe da Divisão de Atos Internacionais (DAI), do Ministério das Relações exteriores, os Atos são "um dos mais importantes instrumentos da política externa" (2010: 3). Ou seja, são as normas fundamentais da diplomacia internacional para a boa relação entre os países, eles estabelecem limites para possíveis excessos e fomentam e estimulam intercâmbios entre as nações.

Os Atos Internacionais são classificados conforme o tipo da operação negociada entre as Partes, além disso, as denominações transparecem a "relevância e solenidade políticas do instrumento quanto o grau de compromisso jurídico assumido" (Candeas, 2010: 6). Conforme o Manual de Procedimentos da prática diplomática, suas tipologias são (Candeas, 2010: 6 - 8):

I. Tratado – quando o ato (bilateral ou multilateral) possui extrema "relevância e solenidade", como o Tratado de Assunção – MERCOSUL;
II. Convenção – "tem a forma e as características técnicas de um tratado, mas difere no conteúdo", são instrumentos, de "caráter multilateral", que apontam as aplicações "modernas do Direito Internacional" sobre assuntos de ordem mais gerais, como "Convenções de Viena sobre Relações Diplomáticas" e "Relações consulares";
III. Ajuste complementar – são as regras de aplicação dos Atos, ou seja, sua normatização;

[215] Parte em letra maiúscula é a designação dada para cada integrante que compõe um Acordo, ou um contrato.

IV. Memorando de entendimento – documento que dá as orientações devidas para a execução dos Atos;

V. Protocolo – esta designação pode ter variados entendimentos, geralmente é feita para "acordos menos formais que os tratados, ou acordos complementares de um tratado ou convenção, ou ainda acordos interpretativos de ato anterior", ou pode ser ainda a ata final de uma conferência internacional", como Protocolo de Integração Cultural do MERCOSUL;

VI. Acordo – classificação dada para grande parte das "negociações bilaterais de natureza política, econômica, comercial, cultural, científica e técnica";

VII. Convênio interinstitucional – apesar de constar na listagem de tipos de acordos e de ser comumente "celebrados entre Ministérios, agências governamentais e outras entidades públicas não são atos internacionais".

Os Atos geralmente são negociados entre o Ministério das Relações exteriores, em parceria (e com o auxílio) dos órgãos responsáveis pela matéria a ser negociada. Contemporaneamente no tocante do espaço cinematográfico brasileiro esses possíveis Acordos e Convênios são negociados entre o Itamaraty e a ANCINE, através da figura da Assessoria Internacional (AInt.). (Candeas, 2010: 5)

Conforme verificamos no site da ANCINE, os Atos estão divididos entre Acordos, que foram realizados com 19 países distintos (entre bi e multilaterais) e Protocolos de Cooperação com seis instituições promotoras do cinema e do audiovisual de outros países. Conforme afirma Candeas o número de Atos firmados é um dos indicativos do fluxo das atividades diplomáticas do país. Ele esclarece:

> Nota-se correlação entre o número de atos firmados e os períodos de maior abertura diplomática e expansão comercial do País, que produziram as elevações de patamar de quantidade de acordos, por exemplo, nas décadas de 1850 e 1870; na gestão Rio-Branco; no nacional-desenvolvimentismo; na industrialização e na Política Externa Independente; no período do "milagre" e do "pragmatismo responsável"; e na abertura econômico-comercial dos anos 1990. O Governo do Presidente Lula da Silva elevou ainda mais esse patamar, ultrapassando, em 2005, a marca de 200 atos por ano. (Candeas, 2010: 3)

O campo cinematográfico representa muito bem esta mudança de política, como mencionamos em capítulo anterior: durante o período de 1963 a 1994 foram expedidos sete acordos internacionais bilaterais, dois na década de 1960 (Espanha e França), dois na

década de 1970 (Itália e Alemanha) e três na década de 1980 (Argentina[216], Portugal e Venezuela). A partir da Retomada (tomamos como marco o ano de 1995) foram assinados três novos acordos com Chile (1996), Canadá (1995) [217] a Índia (2007) [218], além disso, foram expedidos documentos com Argentina, Alemanha e França para atualização das diretrizes de coprodução em 1988, 2008 e 2010, respectivamente. Além destes, existem os Atos multilaterais, o Acordo Latino-americano de coprodução cinematográfica, assinado em 1998 e promulgado em 1999 e o Acordo estabelecido pelos países integrantes do MERCOSUL através da Recam. O primeiro fez a manutenção do vínculo com dois países (Argentina e Venezuela) e acrescentou mais 9 nações na lista de países que possuem aliança com o Brasil, são eles: Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana e Uruguai; já o segundo, acrescentou o Paraguai, além de reafirmar a relação com outros países com quem já estabelece outros acordos. Encontramos informações de que esse número ainda pode crescer, num futuro próximo, pois está em processo de tramitação a concretização de um acordo com Moçambique, Grã-Bretanha e Irlanda do Norte[219].

Países que possuem aliança com o Brasil através de Acordo de coprodução internacional

Continentes	Países	Total países
América do Sul[220]	Argentina || Bolívia || Chile || Colômbia || Equador || Peru || Paraguai || Uruguai || Venezuela	9
Europa	Alemanha || Espanha || França || Itália || Portugal	5

[216] Importante mencionar que o Decreto que promulgou o Acordo foi assinado somente em 1999.
[217] Decreto de 1999.
[218] Decreto de 2011.
[219] O Brasil já possui em vigência o Ajuste Complementar ao Acordo de Cooperação Cultural entre o Brasil e Moçambique nas Áreas Audiovisual e Cinematográfica e aguarda finalização da tramitação do Acordo de Coprodução Cinematográfica_Brasil e Mocambique
O Brasil já possui um Convênio Cultural entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte e aguarda a oficialização do Acordo de Coprodução Cinematrográfica Entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte. Mais informações em: http://dai-mre.serpro.gov.br/lista_ato_todos?palavra_chave=cinema&form.button.Search=Pesquisar&b_start:int=0&assunto=&captcha=of2ob&aonde_ato=1, acesso em: 02/01/2014.
[220] Se a aferição fosse feita pelo indicativo território, notaríamos que esse número aumentaria para dez, pois a Guiana Francesa é território da França, com quem o Brasil possui firmado acordo de coprodução.

América Central	Cuba II Nicarágua II Panamá II República Dominicana	4
América do Norte	Canadá II México	2
Ásia	Índia	1
Total		21

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

Conforme a tabela acima, notamos que mais da metade dos Acordos foram ajustados entre o Brasil e os países da América Latina – um total de 14, dos 33 países integrantes. Vale destacar também que o Brasil possui este vínculo produtivo com 80% dos países da América do Sul[221]. Estes fatos se justificam pelas proximidades geográficas e culturais, além da estreita relação econômica existente entre eles (principalmente pelo MERCOSUL).

Posteriormente, confirmamos a importância que o mercado europeu possui para o Brasil, dado o estreito diálogo com as cinco principais cinematografias do continente. Não obstante, devemos ressaltar que os países que ratificaram acordos com o Brasil, são aqueles que possuem os Festivais que concedem as premiações mais prestigiadas e importantes do mundo, como Palma de Ouro, do Festival de Cannes (FR), Urso de Ouro, do de Berlim (DE) e o Leão de Ouro, de Veneza (IT). Além de resgatarmos o fato mencionado no capítulo três, da relação cultural existente a partir das imigrações ocorridas desde a colonização (e intensificada com as guerras). Entretanto, devemos notar que existe uma lacuna do Brasil em relação aos outros continentes, já que o país possui somente um acordo estabelecido com a Ásia e não possui Acordos com a África ou com países da Oceania.

Percebemos que os Protocolos de cooperação foram Atos firmados em um período muito recente da história da cinematografia brasileira. Interessante notarmos que todos eles foram assinados a partir do governo do presidente Luiz Inácio (Lula) da Silva (2003 a 2011), já o governo seguinte, de Dilma Rousseff manteve a regularidade de assinaturas.

Como mencionamos no capítulo dois, esse fato é resultado do posicionamento político adotado pelos governos em questão, de utilizar a política cultural como um

[221] O Brasil só não possui qualquer acordo de coprodução audiovisual com o Suriname e com a Guiana.

elemento de incremento da política *soft power*, como forma de defesa da soberania do país. (Schneiderman, 2007: 24)

Durante um período de seis anos (2007 a 2013) foram assinados entre o Brasil (representado pela ANCINE) e os órgãos responsáveis pela regulação do setor cinematográfico nos países estrangeiros, seis Protocolos de cooperação, numa proporção de um Ato ratificado por ano.

Protocolos de cooperação ANCINE e outros

Ano	Instituição	País
2007	Consórcio Audiovisual de Galícia	Galícia
2007	Instituto do Cinema e do Audiovisual – IP	Portugal
2010	Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai – ICAU	Uruguai
2010 2013	Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales – INCAA[222]	Argentina
2012	Ministério de Bens e Atividades Culturais – MiBAC	Itália
2013	Conselho de Cinema da Coréia – KOFIC	Coreia

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

Detalharemos adiante como foram redigidas as diretrizes dos Acordos enumerados acima. Vale ressaltar que apesar do número crescente de assinaturas de Acordos, é relevante destacarmos que para o governo brasileiro, continue a utilizar a política cultural exterior audiovisual como ferramenta de estratégica para o desenvolvimento do país,

Vale ressaltarmos que apesar de haver um número crescente de assinatura de Acordos, é essencial destacarmos a necessidade de uma maior atenção do governo das demandas e necessidades dos produtores que atuam no mercado. (ESTE ULTIMO ESTÁ MELHOR)

[222] Indicamos dois anos distintintos pois o Protocolo de 2007 foi retificado pelo acordo estabalecido em 2010.

4.2.1.1. Acordos bilaterais

Como mencionamos anteriormente, os Acordos negociados bilateralmente são aqueles que possuem somente duas Partes, ou dois países na transação. Detalhamos no capítulo anterior, algumas particularidades dos primeiros Atos assinados entre Espanha (1963), Argentina (1967), França (1969), Itália (1970) e Alemanha (1974), assinados durante a existência do Instituto Nacional do Cinema. Neste momento, daremos prosseguimento à análise das demais formalizações diplomáticas estabelecidas pelo Brasil.

Verificamos que o país a suceder o Acordo alemão foi Portugal, com a assinatura do documento no ano de 1981, promulgado em 1985, pelo Decreto nº 91.332. Como já identificamos anteriormente, o laço cinematográfico tardou para ser estabelecido e esse fato se deve em parte pela fragilidade e necessidade de reestruturação do mercado de cinema do país[223]. O documento foi assinado tendo como norte a difusão cultural dos países e consequente promoção e incremento da comercialização das obras realizadas em ambos os países, e dessa forma aumentar "os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos"

Após anos de negociação (desde a década de 1960) Brasil e Argentina conseguem finalmente assinar o Ato que oficializava a coprodução internacional entre os países em abril de 1988[224]. Como vimos anteriormente os países vinham de uma tradição de produções conjuntas que eram realizadas sem o abrigo de um Acordo, tornando de extrema necessidade sua formalização. Por este motivo, ambas as nações estavam encorajadas "pelo propósito de facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas" iriam contribuir para o "desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países" e para que juntas pudessem ampliar o escopo de difusão, estabelecendo uma relação de mais competitiva "tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados" [225].

Em paralelo às negociações com o país argentino, vemos que transitava um Ato com outro país Latino Americano, a Venezuela. O diálogo se concretizou no mesmo ano:

---

[223] A lei que atestava a Proteção ao cinema português era relativamente recente, datava de 1970. O ano seguinte foi marcado elaboração da Lei de criação do Instituto Português de Cinema (IPC), que só entra em ação em 1973, mas seu "Plano de Produção foi aprovado pouco antes da Revolução do 25 de abril de 1974". Anos depois (1982) um novo estatuto foi votado para o IPC, ficando na ativa por apenas dois anos, quando foi substituído pelo Instituto de Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA). Mais informações em: http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=201, acesso em: 09/03/2014.

[224] Decreto de promulgação nº 3.054 de maio de 1999.

[225] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/argentina , acesso em 10/01/2014.

com um mês de diferença, foi assinado o Acordo de coprodução Brasil-Venezuela. Entretanto é interessante notarmos que sua promulgação foi assinada nove anos[226] antes do Decreto da Argentina. Por esse motivo vemos grande similitude na redação dos dois documentos, principalmente em seu texto de abertura, a ver: "animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que, por sua qualidade artística e técnica, contribuam para o desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países, e que sejam competitivos tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros países" [227]. Ao contrário dos demais Acordos apresentados, não se têm notícia de realização de coproduções internacionais antes da assinatura do documento. Este foi o primeiro ato a ser firmado, sem possuir uma demanda de mercado e indicativos da necessidade da aliança. Por este motivo, vemos que a negociação realizada entre os países tem como principal desejo o estimulo a alianças entre as produtoras dos dois países, para impulsionar a criação de novas produções. Veremos mais adiante que as primeiras coproduções tardaram muito a serem executadas, somente acontecendo nos anos 2000. Além disso, temos notícias de que apenas quatro projetos de longas-metragens foram realizados envolvendo a Venezuela na coprodução, todos eles estabelecidos de forma multilateral, mas somente três deles chegaram às salas de cinema. Por esse motivo identificamos, que a inexistência da demanda de mercado, ou de outras formas de políticas culturais agregadas ao fomento da produção e a simples formalização de um Acordo, não resulta num crescimento da produção.

O primeiro Ato a ser assinado durante o período que identificamos como Retomada foi com o Canadá, em março de 1996. Assim como ocorrido com o país venezuelano, não há indícios de terem sido realizadas longas-metragens em coprodução internacional entre o país canadense e o Brasil. O referido país possui uma vasta tradição em produções televisivas, com especial atenção para as do gênero de animação. Por esse motivo vemos que o Acordo foi formulado dando uma maior importância para os demais segmentos audiovisuais, como a televisão:

> Considerando ser desejável a criação de um marco para o desenvolvimento de suas relações no campo das indústrias audiovisuais e notadamente para as coproduções para cinema, televisão e vídeo;
> Conscientes de que as coproduções de qualidade podem contribuir para a maior expansão dos setores de produção e de distribuição para cinema, televisão e

[226] Decreto de promulgação nº 99.264 de maio de 1990.
[227] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/venezuela , acesso em 10/01/2014.

> vídeo de ambos os países, bem como para o desenvolvimento do intercâmbio cultural e econômico;
> Convencidos de que esse intercâmbio contribuirá para o fortalecimento das relações entre os dois países.

Vale ressaltar que este foi o primeiro Ato a materializar uma relação com os países da América do Norte, pois o vínculo com o México aconteceu somente no ano de 1998, com o Acordo Multilateral Latino Americano. Mais uma vez a inexistência de uma demanda, ou de um ambiente que estimule efetivamente a associação de coprodutores desses dois países, resultou em uma conjuntura escassa de realizações envolvendo os dois países. Salvo as produções das duas temporadas da série para televisão *Escola para cachorro* (2009 e 2011), foram realizados o média-metragem documentário *Rua do encontro* (2007) de Eileen Thalemberg (Brasil coprodutor minoritário) e o longa-metragem dirigido por Fernando Meirelles (também envolvendo o Japão), *Ensaio sobre a cegueira* (2008).

O Ato seguinte a ser assinado durante este novo cenário foi com o Chile, em março de 1996. Em consonância ao Convênio de Cooperação Cultural e Científica (celebrado em 1976), ambos os países sentiram a necessidade de ajustar um Acordo específico para a área cinematográfica. Os anos 1990 não foram somente um marco para o cinema no Brasil, pois vemos um movimento de recuperação da produção de filmes em toda América Latina, muitas vezes estimulado pela criação de leis de incentivo e de órgãos específicos responsáveis pelo fomento do setor. Como vimos no capítulo anterior, este Ato teria sido antecedido pela assinatura de um documento em 1966, entretanto, não conseguimos ter acesso ao texto original. Outro ponto importante de ser retomado, é que até esse momento apenas dois filmes (envolvendo Brasil e Chile) haviam sido lançados nas salas de cinema. No entanto, vale destacar que o cenário contemporâneo é bem diferente, daquele que o antecedeu. Vimos um intenso crescimento de vínculos entre empresas dos dois países e consequente crescimento do número de filmes lançados. Fatos que atestam os benefícios dos esforços dos países que estavam "conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar ao desenvolvimento da indústria audiovisual, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países[228]".

Nos anos 2000, somente um novo marco foi assinado, o Acordo de Coprodução Audiovisual Brasil-Índia. Esta foi a primeira formalização comercial do campo audiovisual estabelecida com um país asiático. A Índia é o maior produtor de filmes do mundo, sua

[228] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/chile, acesso em 10/01/2014.

produção anual se aproxima da casa de 1400 filmes, duas vezes mais realizações do que os EUA e quase 15 vezes mais do que é lançado nas salas de cinema do Brasil[229]. Por esse motivo apesar de não ter qualquer realização prévia com o país, o governo brasileiro viu um nicho de mercado que poderia ser explorado pelas produções brasileiras, pois ambos os mercados possuem uma configuração favorável para a absorção dessas realizações. Com isso a associação foi firmada com o desejo de "expandir e favorecer a coprodução de obras audiovisuais, que poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco." [230] Entretanto, até o momento apenas uma obra foi realizada, o longa-metragem *Bollywood dream – sonho bollywodiano*, da diretora Beatriz Seigner.

Os demais Acordos instituídos no período foram revisões e atualizações dos marcos assinados em 1969 e 1974, com França e Alemanha, respectivamente.

A renovação com o país alemão foi oficializada no ano de 2005, com o objetivo de intensificar o número de coproduções realizadas pelos países e estreitar ainda mais os laços comerciais existentes entre as nações, pois a coprodução conjunta, "poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco" [231]. Até o ano de 1994, vimos que Brasil e Alemanha participaram conjuntamente de 13 produções, após esse período o número passou para sete produções entre os anos 2001 a 2012, uma média de um longa-metragem lançado por ano.

Já a França, em 2010, assinava a segunda renovação do Acordo estabelecido com o Brasil, uma primeira atualização havia sido assinada no ano de 2005, pelo presidente Lula, numa visita à França. A principal mudança sugerida pela França, foi a flexibilização da proporção dos valores investidos na realização do filme, passando de 30, para 20% o a parcela minoritária. Esse valor, com a autorização das autoridades, ainda pode chegar a 10% sem descaracterizar a nacionalidade brasileira e francesa, no caso de haver um terceiro país envolvido[232].

As autoridades francesas sentiram a necessidade de ratificar e reestruturar as regras com vistas às mudanças ocorridas no espaço audiovisual comum para "atualizar as suas relações de cooperação na área cinematográfica, respeitadas as suas regulamentações

[229] Mais informações em: http://www.ufjf.br/cineindia/numeros/, acesso em 10/09/2014.
[230] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/convenios/acordo-india-port.pdf , acesso em 10/01/2014.
[231] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/alemanha-germany , acesso em 10/01/2014.
[232] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/node/1563, acesso em 10/03/2014.

respectivas na matéria e a realidade dos mercados", para a obtenção da dupla nacionalidade. E, dessa forma manter os laços com o Brasil, a fim de "renovar e reforçar as relações cinematográficas" e "valorizar o seu patrimônio cinematográfico comum" [233]. Isso porque os dados de mercado comprovavam a boa relação estabelecida entre os países, somente entre os anos que antecederam a emenda (1997 a 2009) foram lançados cerca de 20 filmes com a participação do Brasil e da França, duas delas formalizadas pelo abrigo bilateral e as demais com terceiros países envolvidos.

Ao examinamos a estrutura dos Atos vemos que as normas que a constituem possuem parâmetros muito similares, ou seja, independentemente da nacionalidade o acordo internacional deve indicar as diretrizes das regras para que a obra cinematográfica seja considerada nacional em ambos os países, sendo elas:

1. Proporção da divisão patrimonial;
2. Divisão das responsabilidades de produção;
3. Divisão das receitas e das premiações;
4. Determinação da quantidade mínima de participantes, ou seja, técnicos e artistas de cada país na realização da obra;
5. Especificação da nacionalidade do diretor e dos protagonistas;
6. Orientação dos locais de filmagem (locações e estúdios);
7. Orientações para retirada dos vistos temporários;
8. Benefícios proporcionados pela formalização da sociedade;
9. Trânsito de equipamentos e materiais durante as filmagens;
10. Necessidade de autorização de cada instituição governamental;
11. Orientação de quem será a coprodutora responsável pela representação da obra em Festivais e Mostras;
12. Previsão de coprodução com terceiros países e adequação dos itens relativos a divisão patrimonial e de receitas;
13. Definição do uso e preservação dos negativos do filme;
14. Definições dos idiomas originais da obra;
15. Previsão da existência de uma comissão Mista que acompanhará a execução das obras e da progressão do número de participações de cada país nas coproduções;
16. Aplicação dos créditos da coprodução;

[233] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/anexos/brasilfranca.pdf , acesso em 10/01/2014.

17. Relação dos documentos necessários para solicitação de autorização da realização da obra;
18. Orientação dos itens básicos que devem constar nos contratos.
19. Validade do acordo.

Ao analisarmos as redações dos itens destes acordos vemos que o conteúdo de alguns deles são análogos, tais como:

(I) confecção da película. O artigo determina a necessidade da realização de dois negativos (ou, um negativo e um contratipo), sendo que cada produtor é proprietário de um negativo ou de um contratipo. Vale destacar um certo distanciamento entre as práticas do mercado, e as regras que regulamentam a realização da coprodução. Esse fato fica mais evidente neste primeiro item pois os acordos ainda não foram atualizados no que diz respeito a confecção de cópias finais em meios digitais;

(II) a necessidade de aprovação prévia da realização coprodução, através da submissão da documentação de execução do referido filme. O projeto deve ser enviado para as autoridades com uma antecedência mínima de 60 dias antes do inicio das filmagens, exceto Argentina, Itália e Chile, que admitem o envio em até 30 dias antes. Alguns países determinam já na redação do Acordo (na forma de anexo) a relação da documentação necessária e as cláusulas básicas que devem constar em contrato;

(III) a instituição de prazo de validade do Acordo. Todos os Atos aqui relacionados, exceto o da Índia, por mais benéficos que sejam para as nações, possuem um prazo de validade estipulado para sua existência. Entendemos esta determinação como uma cláusula de proteção para ambas nações, pois os posicionamentos e cenários diplomáticos podem sofrer mudanças ao longo dos anos, ocasionando um possível rompimento do vínculo. Ao mesmo tempo estão previstas prorrogações de maneira tácita, ou seja, são automáticas até uma das Partes sugerir a dissolução ou retificação de alguma cláusula. A atualização e ajuste das normas foram executadas pela França (no ano de 2005 e 2010) e pela Alemanha no ano de 2007, no ato de conclusão das mudanças, um novo acordo foi assinado revogando as disposições do anterior;

(IV) manifestação da relação societária e contratual estabelecida através da inserção da nomenclatura nos créditos iniciais e finais da obra, respeitando a indicação de que o país majoritário é o primeiro a ser mencionado, assim como descrevemos anteriormente; .

(V) a previsão do auxílio no trânsito de divisas por conta dos pagamentos que devem ser realizados, de cópias, importação temporária e reexportação de equipamentos e

materiais necessários para a filmagem, além do auxílio as produtoras na emissão de visto de trabalho temporário;

(VI) grande parte dos acordos possuem uma cláusula que estimula a coprodução com terceiros países, haja vista a existência de um Acordo de coprodução com o Brasil, ou com a outra Parte, à exceção de Portugal, Venezuela e Itália[234];

(VII) a versão (idioma original) e a autoridade (produtora) responsável pela apresentação do filme em Festivais e Mostras devem ser previamente definidas em contrato[235]. No caso de não haver entendimento entre as Partes fica delegado ao produtor majoritário a representação nos eventos internacionais. Caso o acordo figure de maneira igualitária, a apresentação é feita pela nacionalidade do país do diretor (nos casos da obra ser dirigida por brasileiro, ou da nacionalidade do país assinante do acordo). Excepcionalmente no Acordo Brasil-Espanha, no caso do diretor ser estrangeiro, a representação ficará ao cargo da nacionalidade onde foram rodadas a maior parte das filmagens;

(VIII) o idioma original do filme deve ser determinado em contrato, indicando uma das línguas oficiais (ou dialetos) dos países envolvidos na coprodução (ou se haverá a combinação dos dois), salvo aprovação contrária emitida pela autoridade competente; e, por último,

(IX) a previsão de criação de uma Comissão Mista, que possui um caráter fiscalizador, que atenta para o cumprimento do que foi disposto em contrato pelas coprodutoras, e um posicionamento auxiliador/orientador dos procedimentos que devem ser realizados para uma boa execução do projeto. Outro ponto interessante é o fato da Comissão assumir como responsabilidade uma análise mais global do mercado, verificando o número de coproduções (minoritárias e majoritárias) realizadas a cada ano, na tentativa de priorizar um número equânime de realizações.

O principal item de diferenciação entre os Acordos diz respeito à variação da proporção do investimento que cada coprodutora realizará, ou seja, correspondem às cotas patrimoniais que cada aliança irá permitir que seja concretizada, sem que ocorra prejuízo na obtenção do certificado nacionalidade em ambos os países. Abaixo organizamos uma tabela para maior entendimento das variações existentes entre cada marco:

[234] Conforme art. 4º estabelece uma pref6encia do esforço de coprodução com terceiros países no caso deles serem realizados com os signatários do Mercosul, ou dos Estados-membro da União Européia.
[235] França e Alemanha não possuem uma cláusula específica para este item.

Variação da proporção de participação das coprodutoras

País	Variação	Exceções (Mediante autorização de ambas as autoridades)
Espanha (1963)	40 a 60%	Participação minoritária até 30% Realização de obra de alto valor artístico ou de grande importância financeira.
Argentina (1968)	40% a 60% Obs.: Convênio de coprodução cinematográfica	Participação minoritária até 30%. Realização de filmes de grande valor artístico ou de extraordinária envergadura técnica e financeira.
Argentina (1988)	30% a 80% Obs.: 30% da participação financeira minoritária deverão ser utilizados no Estado coprodutor minoritário, exceto nos casos de coprodução com participação de terceiros países.	
França (1969)	30 a 70 % Obs.: a participação minoritária não pode ser inferior a 30% do custo de produção do filme	
França (2005 e 2010)	20 a 80%	O aporte do coprodutor minoritário poderá ser reduzido a 10%, desde que não haja prejuízo da contribuição artística e técnica.
Itália (1970)	30 a 70%	Participação minoritária até 20% do custo do filme. Realização de filme de particular valor artístico ou cultural e para superproduções Obs.: nos filmes desta última categoria, o custo deve ser notadamente superior ao custo médio das produções cinematográficas no País majoritário.
Alemanha (1974)	30 % a 70%	
Alemanha (2005)	20% a 80%	A contribuição de um dos coprodutores pode se limitar à participação financeira, devendo corresponder a 20 % ou mais do total do orçamento do filme; ou As autoridades competentes considerarem que o projeto, apesar de não atender às regras de participação, favorece os objetivos do presente Acordo, devendo, por isso, ser aprovado.
Portugal (1985)	20% a 80%	

Venezuela (1988)	30 % a 70%	Coprodução com terceiros países, a participação financeira minoritária poderá ser de até 20% do custo total, de acordo com a legislação vigente em cada país.
Canadá (1995)	20% a 80%	A proporção de qualquer participação minoritária em qualquer coprodução com mais de dois coprodutores não será inferior a 20%.
Chile (1996)	20% a 80%	
Índia (2007)	20% a 80%	A contribuição de um dos coprodutores seja limitada à participação financeira, caso no qual essa contribuição financeira deverá corresponder, no mínimo, a 20% do orçamento total da coprodução Audiovisual; ou As autoridades competentes considerarem que o projeto de coprodução Audiovisual, apesar de não atender às regras de participação, favorece os objetivos do presente Acordo, devendo, por isso, ser aprovado. Dependendo das condições específicas e limites estabelecidos pela legislação e regulamentos vigentes nas Partes Contratantes, no caso de coproduções multilaterais a contribuição minoritária não poderá ser inferior a 10%, e a contribuição majoritária não será superior a 70% do custo total da obra audiovisual.

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

Verificamos que a maioria dos acordos, seis, foram estabelecidos na proporção que varia entre 20% para porção minoritária e 80% para majoritária. Este número cresceu a partir do ano de 2005, quando França e Alemanha renegociaram a redação do Acordo com o Brasil. Vale destacar que na Alemanha, França e Índia, dependendo das características da produção e se for interesse de ambas as coprodutoras, as autoridades autorizam a realização de coproduções com o limite minoritário na proporção de até 10% do total investido no filme. Para o país alemão (caso as autoridades admitirem que o projeto favorecerá os objetivos do presente Acordo) não há qualquer determinação do valor mínimo que a realização do projeto pode negociar, já com o país francês este ajuste é permitido sem que tenha prejuízo na proporção de participação de técnicos e artistas. Para a Índia esta proporção é permitida nos contratos realizados com terceiros países. A segunda maior concentração de acordos está na divisão de 30 a 70 % das cotas, importância utilizada nas conciliações firmadas entre Itália e Venezuela, com o Brasil.

A Espanha será o país com menor escopo de flexibilidade nas proporções de investimento, com a variação de 40 a 60%, admitindo em casos excepcionais a proporção mínima de 30%, desse modo a coprodução admitiria a entrada de somente um terceiro país na realização da obra. A Argentina em seu Convênio de Coprodução manteve a mesma proporção da Espanha até o ano de 1988, quando retificou a proporção para 30 a 80%. Destacamos que a redação do marco foi aprovada com um equivoco matemático, já que a soma das porções resulta em um total de 110%. Por esse motivo na prática as instituições orientam as produtoras a negociarem as proporções com base num "acordo de cavalheiros", em que se a porção majoritária ficar definida como 80% a parte minoritária não pode ultrapassar os 20% de investimento, e no caso inverso se a parcela minoritária for acordada em 30% a majoritária não poderá ultrapassar o valor de 70% da cota de coprodução.

Destacamos que a proporção de contribuição para realização do filme reflete em dois pontos, na proporção de participação de técnicos e artistas e no retorno das receitas. Tomaremos como exemplo para entendimento desta divisão uma coprodução bilateral estabelecida com a França, em que o país figura com a parcela minoritária de 30% de participação. Neste caso, a cota de brasileiros, entre equipe técnica e artística, deve respeitar a quantidade de 70% do pessoal contratado e a porção francesa deve ser composta com 30% das pessoas contratadas. Vale destacar que para o cumprimento desta relação, devem ser enumerados os chefes de equipe e protagonistas do filme, figurantes e prestadores de serviço, não são contratações que vão preencher as determinações desta cláusula. Já na partilha das Receitas geradas com a comercialização do filme, como descrevemos anteriormente, salvo disposto contrário em contrato firmado entre as produtoras, deve ser realizada da seguinte forma: os rendimentos obtidos nos segmentos de mercado do território brasileiro (salas de cinema, *home video*, TV aberta e fechada, VOD, e demais licenciamentos) são revertidos para a produtora brasileira, já a comercialização efetuada no território(s) francês(es)[236] destina-se em sua integralidade à coprodutora francesa. Entretanto, na divisão dos rendimentos resultantes de outros territórios, que não o francês ou o brasileiro, o cálculo será feito *pró rata*, ou seja o compartilhamento deve ter como base a proporção de investimento de cada cota-parte.

Vale lembrar que cada produção audiovisual é única, e por esse motivo, todos os Acordos possuem ponderações que permitem certa flexibilidade na realização do filme

[236] Indicamos o plural como forma de inclusão dos territórios ultramarinos franceses, tal como a Guiana Francesa.

perante a avaliação e autorização dos órgãos competentes (representadas neste caso pelas Comissões Mistas), e desde que a excepcionalidade não descaracterize a produção e favoreça ambas as cinematografias. Esta flexibilização pode ocorrer inclusive na escolha de um diretor com nacionalidade distinta dos países envolvidos na coprodução, assim como está previsto nos Atos assinados com o Chile[237], Espanha[238], França[239] e Portugal[240], ou então como está previsto em todos os marcos a maleabilidade da escolha da equipe técnica de indiscutível reputação internacional e de intérpretes/artistas cuja presença seja necessária por escolhas de enredo, financeiras, ou por questões genotípicas.

Um último ponto que merece destaque são as particularidades existentes em cada acordo. Notamos que a Espanha manifesta a importância do enredo do roteiro na realização de uma coprodução, não existem características exatas que devem estar incluídas na obra, mas há o destaque de que as realizações de alguma maneira devem criar uma obra "de valor internacional e de qualidade capaz de prestigiar a cinematografia espanhola e brasileira" [241]. Enquanto isso a França atenta para a inclusão de uma cláusula que compreende a importância do planejamento estratégico da produção de um filme, inserindo a importância de um plano de distribuição que valorize a difusão e proporcione uma boa arrecadação da obra em todos os territórios em que for exibida. Dessa maneira o art.10 do Acordo Brasil-França estabelece que,

> Cada país se esforçará para apoiar a distribuição em seu território dos filmes do outro país, inclusive os filmes coproduzidos por meio dos mecanismos de apoio à distribuição dos quais dispõe.
> Além disso, cada país se compromete a identificar, entre os festivais organizados em seu território, aqueles que são passíveis de acolher os filmes do outro pais. Caso necessário, as autoridades competentes do pais em questão entrarão em contato com os organizadores desses festivais a fim de facilitar a vinda de profissionais do outro pais.

[237] "diretores de outros países, residentes há pelo menos três anos na República Federativa do Brasil ou na República do Chile". (Art. 4, Acordo de coprodução Brasil-Chile)
[238] "diretor ou de um intérprete de indiscutível reputação internacional que não tenha a nacionalidade de um dos países ligados por este acordo de co-produção" (inciso VII, item d, do Acordo de coprodução Brasil-Espanha.)
[239] Os colaboradores artísticos e técnicos deverão ser de nacionalidade brasileira, de nacionalidade francesa, ou da nacionalidade de algum Estado membro da União Européia, ou de um Estado parte do Acordo sobre o Espaço Econômico Europeu, ou ainda residentes permanentes da República Federativa do Brasil, da República francesa, de Estado membro da União Européia ou de Estado parte do Acordo sobre o Espaço Econômico Europeu. (Art. 3, item3 Acordo de coprodução Brasil-França)
[240] "Excepcionalmente, admitir-se-á, com a prévia concordância das Partes Contratantes, a participação de um diretor que não tenha a nacionalidade de nenhum dos países signatários deste Acordo de coprodução." (Art. 5, item 3, Acordo de coprodução Brasil-Portugal)
[241] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/espanha-spain, acesso em 10/01/2014.

Outro ponto importante que merece destaque pelo país francês é a importância do território como signo da constituição da nacionalidade do filme, isso porque conforme orienta o Art. 3 do Ato as filmagens que estiverem planejadas para ocorrer em estúdio, devem acontecer em estabelecimentos do Brasil ou da França. No caso do roteiro prever a filmagem da obra audiovisual em locações de outros países, a produção tem a possibilidade de conseguir uma autorização prévia com as autoridades competentes para a realização da mesma. A questão do território também está embutida no Acordo com a Alemanha, Argentina, Canadá e Itália que possuem um direcionamento similar ao descrito para a França. No entanto, para o país alemão há o entendimento de que se a filmagem em locação de terceiro país for aprovada, "residentes do país em questão poderão ser empregados como figurantes, em pequenos papéis ou como pessoal adicional, cujos serviços sejam necessários para o trabalho em locação" (Art. 8, Acordo coprodução Brasil-Alemanha). Por último e não menos importante está a especificidade do acordo indiano; como todo acordo há a orientação de que toda equipe deve ser brasileira ou indiana, entretanto, neste marco a especificidade merece destaque, pois parte do pressuposto que a nacionalidade é uma condição fluída, mutável a qualquer tempo, assim prevê que "os participantes numa coprodução audiovisual, tal como definidos neste artigo, deverão manter a sua nacionalidade durante todo o período da realização, e não poderão adquirir ou perder essa nacionalidade durante este período de realização da coprodução Audiovisual.".

4.2.1.2. Acordos multilaterais

Depois de discorrermos acerca das diretrizes que regem os Atos internacionais realizados entre duas nacionalidades distintas, voltaremos nosso olhar para os Acordos firmados entre múltiplos países. O Brasil é signatário dos dois marcos, Convênio de Integração Latino-americana e o Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica.

O primeiro deles é um desdobramento dos direcionamentos político-culturais do plano desenvolvido pelo Foro de Integração Cinematográfica, que aconteceu em Caracas (VE) no ano de 1989. Como forma de alinhar as diretrizes desenhadas para o campo do cinema em âmbito internacional, foi criado por esta reunião, com representantes de 13

Estados[242], o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana. Vale ressaltar que a coligação formada por este foro, previa a adesão de "qualquer Estado ibero-americano, do Caribe, ou de expressão hispânica ou portuguesa, mediante prévia aprovação" do órgão gestor, a CAACI.

Como mencionamos no capítulo três (subcapítulo sobre a EMBRAFILME e o Mercado comum de cinema) esta reunião e aproximação dos países teve como desejo "contribuir para o desenvolvimento da cinematografia dentro do espaço audiovisual dos países ibero-americanos, e para a integração dos referidos países, mediante uma participação equitativa na atividade cinematográfica regional" [243].

Atualmente o Convênio conta com 21 associados, um acréscimo de oito países desde a assinatura do documento. São eles: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Como estabelece o art. III, os membros signatários deste documento tinham como objetivo utilizar o cinema como ferramenta transformadora do desenvolvimento social e cultural do país, através da harmonização das políticas culturais elaboradas para assegurar as bases de sustentação do setor. Além disso, o Convênio ele tinha como foco resolver as assimetrias existentes no relacionamento dos agentes atuantes na cadeia ramificada do setor (produção, distribuição e exibição) não só nos territórios nacionais, mas expandindo essas relações para o espaço audiovisual estrangeiro. Essas ações tinham como foco a preservação e promoção da obra de autoria dos Estados partes, ampliando "o mercado para o produto cinematográfico, em qualquer de suas formas de difusão, mediante a adoção, em cada um dos países da região, de normas que contribuam para o seu desenvolvimento e para a constituição de um mercado comum cinematográfico latino-americano" ·.

[242] Argentina - Octavio Getino (Diretor do Instituto Nacional de Cinematografia); Brasil - Renato Prado Guimarães (Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário); Colômbia - Enrique Danies Rincones (Ministro das Comunicações); Bolívia - Guillermo Escobari Cusicanqui; Cuba - Julio Garcia Espinoza (Presidente do Instituto Cubano de Arte e da Indústria Cinematográfica); Equador Francisco - Huerta Montalvo (Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário); Espanha - Miguel Marías (Diretor Geral do Instituto das Cinematografias e das Artes Audiovisuais do Ministério da Cultura); Mexico - Alejandro Sobarzo Loaiza (Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário); Nicarágua - Orlando Castillo Estrada (Diretor Geral do Instituto Nicaraguense de Cinema (INCINE)); Panamá - Fernando Martinez (Diretor do Departamento de Cinema da Universidade do Panamá); Peru - Elvira de la Puente de Besaccia (Diretora Geral de Comunicação Social do Instituto Nacional de Comunicação Social); República Dominicana - Pablo Giudicelli Velazquez (Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário); e Venezuela - Imelda Cisneros (Encarregada do Ministério do Fomento)

[243] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-multilaterais/conv-nio-de-integra-o-cinematogr-fica-ibero-, acesso em 10/03/2014.

O convênio previa alguns direcionamentos que deveriam ser acatados pelos Estados membros, de maneira a primar pela boa execução das propostas pensadas para o setor. Estas orientações tinham como objetivo num primeiro momento diminuir as assimetrias existentes nos mercados dos países membros, normalizando o campo cinematográfico, ou seja, equiparando em termos legislativos de regulação e regulamentação do espaço audiovisual dos países membros. As indicações estavam correlacionadas tanto com questões elementares para setor, com a criação de leis protecionistas (fomento ou cota de tela), como através de instruções de cunho mais global, que atentavam para o convívio desses países. As bases desse Convênio previam as seguintes ações[244]:

(a) Propiciar o livre trânsito de pessoas, com a "entrada, permanência e circulação de cidadãos dos países membros encarregados do exercício de atividades destinadas ao cumprimento dos objetivos do presente Convênio";

(b) Facultar o livre trânsito de bens através da "importação temporária", destinados ao cumprimento dos objetivos do presente Convênio. "[245].

(c) Instituir mecanismos legislativos de "financiamento e desenvolvimento da atividade cinematográfica nacional";

(d) Estimular projeções nas Cinematecas das produções realizadas pelos Estados membros;

(e) Instituir um fundo financeiro multilateral de desenvolvimento da atividade cinematográfica;

(f) Estimular meios de exibição e circulação das obras nos "nos canais de difusão audiovisual existentes.

Além disso, o documento estimulava a formalização de Atos entre os países na forma de coprodução e cooperação internacional, tal direcionamento, resultou na assinatura, no mesmo período (novembro de 1989) na criação do Acordo Latino-americano de coprodução Cinematográfica (que detalharemos mais à frente), que determinava as diretrizes produtivas para a realização conjunta de filmes entre os Estados Partes do marco.

Para planificar e gerir as ações das autoridades dos 13 países foi criado um órgão, a Conferência de Autoridades Audiovisuais da Ibero-américa (CAACI) e a Secretaria Executiva da Cinematografia lbero-Americana (SECI).

[244] Art V, do Convênio de integração cinematográfica ibero-americana. In: Idem 257.
[245] Art VI, do Convênio de integração cinematográfica ibero-americana. In: Idem 257.

A CAACI é a autoridade (órgão) máxima do Convênio, responsável pela elaboração das políticas direcionadas ao mercado audiovisual. Suas reuniões (ordinárias) acontecem anualmente e conforme o art. XVIII possui as seguintes funções:

> - Formular a política geral de execução do Convênio;
> - Avaliar os resultados de sua aplicação;
> - Aceitar a adesão de novos membros;
> - Estudar e propor aos Estados Membros modificações ao presente Convênio;
> - Aprovar Resoluções que permitam dar cumprimento ao estipulado no presente Convênio;
> - Expedir instruções e normas de ação a SECI;
> - Designar o Secretário Executivo da Cinematografia Ibero-Americana;
> - Aprovar o orçamento anual apresentado pela Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-Americana (SECI);
> - Estabelecer os mecanismos de financiamento do orçamento anual aprovado;
> - Conhecer e resolver todos os demais assuntos de interesse comum.

As ações da CAACI são orientadas através de um conselho consultivo composto por cinco países integrantes do acordo, atualmente, são eles: Argentina, Colômbia, Costa Rica, Portugal e Venezuela[246]. Este conselho tem como atribuição assessorar a SESI nos requerimentos e solicitações referentes à execução da coprodução entre os países que são enviados para a Secretaria. Além desse grupo, a CAACI pode estabelecer grupos de trabalho para realizar estudos ou panoramas de mercado, focando nas áreas de produção, distribuição e exibição cinematográfica ou de outro interesse correlacionado ao audiovisual. Segundo informações contidas no site da Conferência, cada Estado parte possui uma Comissão de Trabalho, presidida pela autoridade cinematográfica do país (no caso do Brasil a ANCINE) que é responsável pela aplicação das diretrizes do Convênio em seu território executando diagnósticos de mercado do seu espaço audiovisual para compartilhar com os demais associados.

Já a SECI, por sua característica executiva, tem como atribuição colocar em prática as ações formuladas pela CAACI para o setor. Suas ocupações seguem as seguintes diretivas, conforme Art. XXI:

> - Cumprir os mandatos da Conferência de autoridades Cinematográfica da Ibero-América (CACI);

[246] No ano de 2014 o conselho consultivo era composto pelas seguintes autoridades : Liliana Mazure – Presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (AR); Adelfa Martínez – Directora de Cinematografía del Ministerio de Cultura (CO); Laura Molina – Directora del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (CR); José Pedro Ribeiro – Director del Instituto de Cine y Audiovisual (PO); Juan Carlos Lossada – Presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (VE). Mais informações em: http://www.caaci.int/que-es-caci, acesso em: 15/03/2014.

- Informar as autoridades cinematográficas dos Estados Membros acerca da entrada em vigor do Convênio e da ratificação ou adesão de novos membros;
- Elaborar seu orçamento anual e submetê-lo à aprovação da Conferência;
- Executar seu orçamento anual;
- Recomendar à Conferência fórmulas que conduzam a uma cooperação mais estreita entre os Estados Membros nos campos cinematográfico e audiovisual;
- Programar ações que conduzam à integração e fixar os procedimentos e os prazos necessários;
- Elaborar projetos de cooperação e assistência mútua;
- Informar a Conferência sobre os resultados das resoluções adotadas nas reuniões anteriores;
- Garantir o fluxo de informações aos países membros;
- Apresentar à Conferência o relatório de suas atividades, assim como da execução orçamentária.

A Conferência e a Secretaria são representadas por um Secretário Executivo da Cinematografia Ibero-americana. O atual Secretário é o diretor-presidente da ANCINE, Manoel Rangel Neto, eleito em junho de 2011 e reconduzido no ano de 2013, desde a criação da CAACI, Rangel é o primeiro brasileiro a assumir o cargo.

Segundo o assessor internacional da ANCINE (Eduardo Valente) em entrevista, o cargo ocupado por Manuel Rangel na CAACI não tem correlação direta com a ANCINE, foi eleita a "pessoa física" Manoel Ragel. No entanto, como ele é o atual diretor-presidente do órgão brasileiro as ações propostos para a Conferência acabam sendo coordenadas e articuladas com os direcionamentos políticos propostas para o mercado audiovisual no Brasil. Ainda segundo Valente "o grande negócio da CACI, realmente, é uma ideia de integração e de troca. Esse é o trabalho que a gente se dedica lá, de que maneira fazer com que aconteça essa integração entre os países que estão representados ali, mais do que representar o Brasil frente a um lugar. Um papel mais integrador.".

Como mencionamos acima, junto a este Convênio foi assinado um Ato com direcionamentos mais práticos, o Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica. Neste novo marco figuram na assinatura todos os países indicados anteriormente exceto a Espanha. O discurso de criação desta aliança estava alinhado à forma de regionalismo Sul-Sul, em que vemos a parceria de nações com cinematografias debilitadas ou em desenvolvimento, com o desejo comum de união para o incremento cultural conjunto da região.

Veremos que a arquitetura dos itens que determinam as diretrizes e a organização da redação deste Acordo segue a mesma lógica dos Atos bilaterais que acabamos de descrever acima, as peculiaridades estão aliadas aos elementos referentes à proporcionalidade patrimonial, à divisão de receitas e à composição da equipe técnica e artística.

O marco prevê o estabelecimento de sociedades entre as empresas produtoras dos países signatários deste Acordo, para a realização conjunta de obras audiovisuais. Conforme o art. V, para que não ocorra a descaracterização da identidade nacional o investimento na produção não pode ser inferior à cota de 20%. A participação de países não membros é facultada ao limite de 30% de participação na obra, atentando para o fato que o coprodutor majoritário deve ser um dos países membros do Acordo.

As autorizações de desenvolvimento do projeto de coprodução devem ser encaminhadas para a SECI e somente ela tem a autonomia (conforme diretrizes estabelecidas pela CAACI) para autorizar ajustes diferentes dos que são indicados neste acordo. Para as produções se realizarem em conformidade elas devem seguir as seguintes instruções (Art. V a XI):

a. Cada coprodutor minoritário deve ter na produção uma participação técnica e artística;
b. Cada coprodutor terá na equipe dois atores nacionais (papéis principais ou secundários) e adicionará a ela o diretor, ou ao menos dois outros chefes de equipe (autor da obra pré-existente, autor do roteiro, diretor, compositor musical, montador chefe ou editor, diretor de fotografia, diretor de arte ou cenógrafo ou decorador-chefe, e diretor de sonoplastia ou operador de som, ou responsável por mixagem de som). Esses profissionais devem ser cidadãos ou residentes dos países membros;
c. Os países coprodutores deverão garantir a livre circulação da equipe técnica e artística (auxiliando na retirada do visto temporário), além do trânsito (importação e exportação temporária) de materiais e equipamentos necessários para a realização do filme;
d. A dublagem original deve ser realizada em idioma original da região;
e. Os serviços de pós-produção (revelação, mixagem, entre outros) deverão ser realizados em empresas dos Estados membros, salvo prévio acordo entre os coprodutores e a SECI/CAASI. Já as cópias de exibição deverão ser realizadas conforme a legislação de cada país;
f. Cada coprodutor deve ter em sua guarda ao menos um negativo, ou um contratipo, podendo fazer quantas duplicatas achar necessário;
g. Cada coprodutor se beneficiará da comercialização da obra em seu território e compartilhará os demais com os outros coprodutores conforme divisão patrimonial previamente acordada, salvo disposto contrário em contrato;

h. A relação estabelecida entre os coprodutores deverá estar materializada nos créditos iniciais e finais da obra;
i. Quando finalizadas as obras serão apresentadas nos Festivais e Mostras pelo coprodutor majoritário, se a relação for igualitária, será representado pela nacionalidade do diretor da obra. As premiações (benefícios econômicos) serão compartilhadas entre as partes, já as honoríficas ficaram em posse do coprodutor majoritário;

Vemos que a articulação dos países no Foro de Caracas teve um caráter diferenciado em relação a outras ações, isso porque as novas diretrizes não se limitaram a fomentar a produção de filmes. As autoridades também pensaram uma estratégia para atender os demais elos da cadeia cinematográfica, com especial atenção para a difusão desses filmes ao menos nas janelas dos países signatários do marco. Dessa maneira, almejando o crescimento da demanda e da necessidade de aumentar o espaço de circulação das obras realizadas pelos países da região, em conjunto com o Acordo de coprodução, os países assinaram o Ato para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico. Conforme art. 1 o resolução que teve por objetivo criar "um sistema multilateral de participação nos espaços nacionais de exibição de obras cinematográficas, com a finalidade de ampliar as possibilidades de mercado e de preservar os laços de unidade cultural entre os povos ibero-americanos e do Caribe". A determinação, no entanto, foi promulgada somente dez anos depois, em novembro de 1998 (Decreto n° 2.768).

Este marco possui muitas semelhanças com a proposta, descrita em capítulo anterior, pelo então diretor-presidente da EMBRAFILME, Roberto Farias. No entanto, grande parte dos países que participaram do encontro, promovido em 1969, padecia de falta de recursos e de estrutura para concretização da proposta.

O ajuste do Mercado Comum prevê uma cota de tela para os países signatários do Acordo, onde cada Estado membro tem direito "a que quatro obras cinematográficas nacionais suas de duração não inferior a setenta minutos concorram anualmente nos mercados nacionais dos demais Estados Membros do Mercado Comum Cinematográfico Latino-Americano." (Art. IV)

Vale destacar que o art. VIII do marco determina que os filmes realizados pelos participantes do Mercado Comum Latino-americano serão "consideradas obra cinematográfica nacional em cada Estado Membro para fins de sua distribuição e exibição por qualquer meio". Por esse motivo no Brasil, devido à cota de tela estabelecida para os

filmes nacionais ser de uma ordem de grandeza maior do que a estipulada neste acordo e a crescente reestruturação da indústria nacional, vemos que o Brasil têm um grande potencial para ser um dos principais espaços de circulação dessas obras. Essa demanda de mercado fez com que houvesse um crescimento no número de coproduções entre os países da região. Até o ano de 1998 (ano de assinatura do Ato) vimos que foram lançadas nas salas de cinema 12 filmes e entre 1999 a 2012 esse número passou para a ordem de 117 longas-metragens entre ficções e documentários.

4.2.2. Apoio Institucional

Depois de discorrermos sobre os estatutos legais (Acordos e Atos internacinais) determinam as bases legislativas para a realização de um filme binacional, voltaremos nossa atenção para as ações governamentais e institucionais que dão suporte para que os agentes econômicos possam realizar novas obras que ocuparão os espaços audiovisuais nacionais e internacionais.

Para melhor entendimento organizamos essas ações em duas categorias, os auxílios diretores e os indiretos. A primeira diz respeito aos programas organizados pela ANCINE para fomento da produção e auxílio a sua circulação, tal como os Protocolos de cooperação e as ações organizadas pela Assessoria Internacional da ANCINE (Programa de Auxílio a Participação em Mostras e Festivais Internacionais, O Programa de auxílio à Formação e o Encontros com Cinema Brasileiro). O segundo, representa uma gama de políticas e apoios que são articulados de maneira integrada com outros países e cinematografias, como o Programa IBERMEDIA e a Recam/MERCOSUL.

4.2.2.1 Auxílio direto - Protocolos de cooperação

Os protocolos internacionais são ações relativamente recentes dentro do conjunto de políticas públicas articuladas para regular a atividade cinematográfica no Brasil, em especial a modalidade de realização em coprodução internacional.

A elaboração desses Atos está imbuída do mesmo sentimento de criação dos Acordos de coprodução, que é o desejo de estreitar os laços criativos e produtivos dos países, e estruturar um campo integrado de ações que impulsionem o desenvolvimento da

indústria cinematográfica dos envolvidos. Como evidencia o texto de abertura do Protocolo assinado com a Coreia e que veremos se repetir nos demais: "As partes atribuem grande importância à preservação e promoção da diversidade cultural no campo do cinema e da indústria audiovisual, com o objetivo de proporcionar o acesso do público a uma gama diversa de obras cinematográficas e audiovisuais."[247]

Esses Protocolos são vínculos estabelecidos entre os órgãos e instituições que regulam a atividade cinematográfica e audiovisual do país, ou seja são acordos estabelecidos entre a brasileira Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) de Portugal[248], o Consórcio Audiovisual de Galícia[249], o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuais (INCAA) da Argentina[250] , o Instituto de Cine e Audiovisual do Uruguai (ICAU)[251], Ministério de Bens e Atividades Culturais – Direção Geral do Cinema (MiBAC)[252] e o Korean Film Council (KOFIC) da Coreia[253].

O principal ponto de diferenciação dessa parceria está no fato de ser uma anuência que prevê o Incentivo direto (investimento financeiro a fundo perdido), na forma de co-financiamento, em projetos de longa-metragem (obra não inferior a 60 min.) dos mais diferentes gêneros (documentário, ficção e animação) que desejam concretizar obras de coprodução internacional, e cuja janela de exibição prioritária seja o segmento de salas de exibição (*theatrical*).

Os limites dos investimentos feitos pelas instituições são decididos conjuntamente a cada ano e são direcionados, por cada organismo, para as coprodutoras que detém a parcela minoritária da obra. Ou seja, para os filmes de realizadores portugueses os aportes da ANCINE são direcionados para o coprodutor minoritário brasileiro e a parcela de investimento do ICA, para os coprodutores minoritários portugueses que estão associados aos realizadores brasileiros.

O primeiro protocolo assinado foi com Portugal, no ano de 2007, e prevê o co-financiamento de quatro filmes por ano (dois são maioritariamente brasileiros e dois

---

[247] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/editais-de-fomento/Protocolo_Coop_ANCINE_KOFIC_portugues.pdf, acesso em 13/02/2014.
[248] Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica, assinado em Buenos Aires, em 17 de julho de 2007.
[249] Protocolo de colaboração entre o Consórcio audiovisual da Galícia e a ANCINE, assinado em Santiago de Compostela, em 21 de setembro de 2007.
[250] Acordo de Cooperação entre o INCAA e a ANCINE, assinado em Buenos Aires, em 04 de dezembro de 2010 e em 28 de fevereiro de 2013.
[251] Protocolo de coopearação entreo ICAU e a ANCINE, assinado em Montevidéu, em 15 de outubro de 2010.
[252] Protocolo de cooeração entre o MiBAC e a ANCINE, assinado em Roma em 15 de novembro de 2012.
[253] Acordo de cooperação entre KOFIC e a ANCINE, assinado em São Paulo em 23 de oubrubro de 2013.

maioritariamente portugueses) em que a produção e direção deve ser feita por realizadores portugueses e brasileiros. Conforme o Protocolo a concretização dos filmes devem seguir as seguintes orientações[254]:

> a) Dois filmes cujo realizador seja português, de iniciativa e responsabilidade de produtor português, detentor da participação financeira maioritária;
> b) Dois filmes cujo diretor seja brasileiro, de iniciativa e responsabilidade de produtor brasileiro detentor da participação financeira maioritária;

As produtoras brasileiras e portuguesas ao estabelecerem o contrato de coprodução devem atentar para as orientações existentes no Acordo de coprodução internacional, principalmente no que diz respeito à participação de artistas e técnicos e a divisão patrimonial da obra, em que a porção minoritária não pode ser menor que 20%.

No mesmo ano o Brasil e a Galícia firmaram o Protocolo de Cooperação para coprodução cinematográfica nos dois territórios. Os objetos e as bases do acordo foram delineados com similar trato ao estabelecido com Portugal, a única diferença estava no número total de filmes contemplados, ao menos dois filmes, sendo um majoritariamente galego e um majoritariamente brasileiro.

Em 2010 foi o momento do INCAA e da ANCINE formalizarem um convênio de fomento integrado. O documento foi assinado com o desejo de dar continuidade aos laços existentes entre as indústrias cinematográficas dos países desde a década de 1960. Posto que ambos estão "Convencidos da importância de avançar no processo de integração regional, mediante a implementação de ações diretas e concretas que estimulem o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica dos países do MERCOSUL posicionamentos institucionais."[255]

O programa foi elaborado para a realização de projetos de longas-metragens realizados por produtores argentinos e brasileiros, seja eles executados através do regime de coprodução bilateral, seja aqueles realizados através de coproduções multilaterais, firmados entre os dois governos.

O tratado previa a realização máxima por ano de quatro filmes de longa-metragem, dois de coprodução majoritária de cada país. Os recursos financeiros deveriam ser concedidos na seguinte proporção:

---

[254] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/conteudo/protocolo_luso_brasileiro_julho_2007.pdf, acesso em 17/02/2014.
[255] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/protocolos-cooperacao, acesso em 10/05/2012.

I – INCAA: 150 mil dólares para cada produtora minoritária argentina;

II – ANCINE: 200 mil dólares para cada produtora minoritária brasileira;

III – ANCINE: 50 mil dólares para cada coprodutora majoritária brasileira;

No ano de 2013 o Acordo de Cooperação sofreu uma retificação no limite de financiamento contingenciado para este programa e no montante a ser investido em cada projeto pelas autoridades competentes. Conforme art. 2.3 ficou determinado que a cada ano o será determinado e publicado "total dos apoios financeiros que serão concedidos aos projetos de coprodução selecionados, bem como o número de projetos, o limite máximo a ser atribuído a cada projeto e as condições necessárias para a inscrição no respectivo edital de concurso."[256]

Ficou estipulado que no ano de 2013 os limites a serem investidos por cada país seria na ordem de 400 mil dólares para a Argentina e de 600 mil dólares para o Brasil, e seriam divididos da seguinte forma:

I – INCAA: 200 mil dólares para cada produtora minoritária argentina;

II – ANCINE: 250 mil dólares para cada produtora minoritária brasileira;

III – ANCINE: 50 mil dólares para cada coprodutora majoritária brasileira;

Também em 2010 Brasil e Uruguai ampliam as formas de integralização dos dois países através da concretização do Protocolo de Cooperação, já que antes disso, a ligação entre os dois países se dava apenas pelo acordo multilateral (Acordo Latino-americano de Coprodução). Com o desejo de aumentar as vias de cooperação e com base no crescimento de produções com participação uruguaia (entre 1997 a 2009 foram realizados quatro filmes), os países decidiram com esse ato tentar "criar um ambiente de cooperação capaz de favorecer a expansão do número de filmes em coprodução entre os dois países" e ainda "aumentar a presença de obras cinematográficas em ambos os mercados".[257]

O documento prevê que anualmente dois filmes serão realizados a partir do investimento feito pela ANCINE e pelo ICAU, respeitando a divisão de uma obra majoritariamente brasileira e uma uruguaia.

---

[256] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/editais-de-fomento/Acordo%20de%20Copera%C3%A7%C3%A3o%20entre%20INCAA%20e%20ANCINE.pdf, acesso em: 10/02/2013.

[257] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/conteudo/Protocolo_Coop_ANCINE_ICAU_portugues_0001-2.pdf , acesso em: 10/02/2013.

A previsão de investimento a ser contingenciado pelas autoridades obedecerá a um planejamento anual e na medida do possível crescerá gradualmente a cada ano, sendo que no primeiro ano de execução os limites ficaram estabelecidos em 100 mil dólares por parte do ICAU e 200 mil dólares para ANCINE, respeitando a seguinte divisão:

I – ICAU: 100 mil dólares para cada produtora minoritária uruguaia;

II – ANCINE: 150 mil dólares para cada produtora minoritária brasileira;

III – ANCINE: 50 mil dólares para cada coprodutora majoritária brasileira;

Assim como os demais acordos, o investimento feito pelos órgãos é realizado a sistema de fundo perdido e são montantes suplementares a outras formas de financiamento.

A distinção deste marco em relação aos demais está na indicação de que as propostas no momento da seleção deverão conter "um plano financeiro que reserve uma determinada parcela do orçamento global do projeto para reforço de investimento no lançamento de distribuição do filme" prevendo sua circulação prioritária nos mercados brasileiro e uruguaio. Além disso, no ato de submissão do projeto para seleção no edital deve ser feito por empresa produtora independente, juntamente com uma distribuidora, "sendo ambas legalmente constituídas no respectivo país." (Art. 4.2, Protocolo de cooperação)

Dois anos depois foi o momento do Brasil firmar o Protocolo de Cooperação com a Itália, tal como os demais acordos este ato foi a forma encontrada pelos dois países para potencializar as ações previstas pelo Acordo de Coprodução assinado por ambos os países em 1974. O primeiro ato estabelecido entre os dois países foi formalizado de forma indireta, delineando as diretrizes para o estabelecimento de obras que possuíssem nacionalidade conjunta, prevendo o objetivo de criar um ambiente de "prestígio e a expansão econômica das indústrias de produção e distribuição cinematográfica, televisiva, de vídeo e de novas mídias na Itália e no Brasil". Como vimos em capítulo anterior, o Brasil possui grande tradição na modalidade de coprodução internacional, sendo que entre 1953 e 1994 foram 13 filmes e após o momento da Retomada foram lançadas cinco obras nas salas de cinema no Brasil.

Este vínculo mais atual é uma ação de fomento direto que tem como foco a contribuição conjunta e integrada de subsídio dos espaços audiovisuais de ambos os países, assim as partes pretendem

> - cooperar a fim de desenvolver projetos de produção cinematográfica de particular qualidade técnica e valor artístico não apenas com o propósito de promover e integrar as culturas cinematográficas italiana e brasileira como também com o propósito de promover a coprodução entre as empresas produtoras brasileiras e italianas, ampliando os mercados de atuação dos produtores de cada país;
> - estimular o intercâmbio de criatividade e *know how* entre os autores e os técnicos cinematográficos das respectivas nacionalidades, assim como incentivar a construção de um ambiente positivo para as coproduções audiovisuais entre a Itália e o Brasil;[258]

Para isso as autoridades audiovisuais da Itália e do Brasil criaram um Fundo de financiamento (investimento a fundo perdido) para a realização de obras em coprodução entre as duas nacionalidades.

Ao contrário dos demais Protocolos, este prevê o investimento na fase de desenvolvimento de projetos de coprodução, ou seja o aporte será destinado às despesas geradas a partir de pesquisa de referências para escolha da linguagem e da estrutura da narrativa, escolha de personagem, possíveis locações, dentre outras necessidades do projeto. Além disso não há indicação no documento dos limites e montantes que cada organismo investirá nos projetos.

O último Protocolo que temos notícia de ter sido assinado, foi o Acordo de cooperação entre Conselho de Cinema da Coreia e a ANCINE no ano de 2013. O Brasil não possui até o momento qualquer coprodução realizada com o país Asiático. No entanto, devido ao cenário de crescimento da cinematografia de cada um em seu próprio mercado, as autoridades viram uma demanda possível de ser preenchida.

O protocolo foi assinado com o objetivo principal de estimular a diversidade cultural e o incremento de produções de cinematografias diversas em seus mercados audiovisuais, para que possam proporcionar "o acesso do público a uma gama diversa de obras cinematográficas e audiovisuais."[259](art.1)

Para isso os países se comprometem a estimular a circulação e "promoção dos filmes do outro em seu país", identificando e indicando os eventos (Festivais e Mostras) em acontecem em seu território. Em conjunto a esse estímulo à difusão dos filmes o marco prevê a realização de obras audiovisuais executadas na modalidade de coprodução internacional entre as produtoras brasileiras e coreanas. Isso porque para as autoridades estes "são um dos principais meios que estimulam a circulação e o intercâmbio de obras

[258] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/conteudo/Protocolo%20de%20Coopera%C3%A7%C3%A3o%20ANCINE-MiBAC_PT_assinado.pdf, acesso em: 04/01/2014.

[259] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/editais-de-fomento/Protocolo_Coop_ANCINE_KOFIC_portugues.pdf, acesso em 13/02/2014.

cinematográficas entre dois países, e são uma importante fonte de financiamento para a produção de filmes."[260] (art. 3)

4.2.2.2. Auxílio direto - Assessoria Internacional (AInt./ ANCINE) e o apoio à participação em eventos internacionais

Acima discorremos sobre os Protocolos assinados entre as autoridades responsáveis pela regulação e regulamentação do espaço cinematográfico do Brasil, com os demais países interessados em estabelecer laços de coprodução. Esses documentos foram formulados com o desejo de concretizar um vínculo de apoio a realização de filmes, ou seja um auxílio direcionado a apenas um dos elos da cadeia cinematográfica.

Dessa forma, a ANCINE identificou a necessidade de incentivar a circulação de filmes brasileiros no exterior. Essas ações foram formuladas para impulsionar a carreira internacional de qualquer obra brasileira, não somente aquelas realizadas em coprodução internacional. No entanto, identificamos que a participação em eventos internacionais (Festivais, Mostras, Mercados, Seminários, Cursos de Formação) será a principal seara para que as produtoras estabeleçam laços de produção, ou seja, vínculos que possam gerar num futuro a realização de obras em coprodução internacional.

Com a identificação da importância desses espaços de intercâmbio de produções e ideias a ANCINE criou dois programas de apoio à participação dessas obras nesses eventos: o Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e o Encontros com o Cinema Brasileiro (lançado no ano de 2013). Ambos os programas são geridos pelo setor de Assessoria Internacional (AInt.) da ANCINE, representado atualmente por Eduardo Valente.

Em entrevista concedida para a realização desta pesquisa[261] o atual assessor da AInt. menciona que o setor tem como diretriz três eixos: (I) estabelecer a interlocução com órgãos e instituições internacionais pares; (II) criar um ambiente de diálogo com produtoras brasileiras interessadas em coproduzir internacionalmente; e (III) assessorar a diretoria na formulação e implantação das políticas internacionais.

A primeira atribuição tem como objetivo estreitar os laços entre as autoridades responsáveis pela regulamentação do audiovisual no país, para estabelecer um espaço de

[260] Idem 264.
[261] Entrevista realizada na ANCINE no dia 14/08/2013.

entendimento entre as nações, ou seja "desde a negociação de acordo de coprodução, até programas específicos, ideias, editais bilaterais". O que surgir "de um contato entre um órgão semelhante à ANCINE, num outro país" (Valente, 2013) A assessoria representa a ANCINE inclusive na representação, com os órgãos multilaterais, "como tem a CACI que junta os institutos da Iberoamérica, a RECAM que é do MERCOSUL e essa série de ambientes multilaterais". (Valente, 2013)

O segundo eixo de atuação diz respeito à assistência e auxílio dados aos agentes econômicos (brasileiros e estrangeiros) interessados em estabelecer laços de coprodução internacional. Como esclarece Valente

> Uma interlocução no nível, digamos, institucional. Ou seja, explicar um pouco, às vezes, para os estrangeiros como funciona o ambiente de produção dentro do Brasil para aqueles que queiram vir produzir aqui e para os produtores brasileiros fazerem a mesma coisa com relação a como trabalhar no mercado internacional.

Entretanto, o trabalho da AInt. tem um caráter de orientação de como se organiza o espaço audiovisual a partir da concretização de uma obra em coprodução. A assessoria não atua nos "processos burocráticos de financiamento, realização ou aprovação de projetos em si. (...) mas a gente faz o lado um pouco de, digamos, relações públicas" (Valente, 2013). A execução prática de autorizações e de mecanismos de financiamento é de responsabilidade da Superintendências afins (Sup. de Fomento e de Registro).

O último seguimento de atuação diz respeito à assessoria institucional às ações executadas pela diretoria da ANCINE. Valente esclarece que este viés de atuação está vinculado "diretamente ao gabinete do diretor-presidente na parte internacional que ele tem que cumprir". Ou seja, auxilia na organização da agenda internacional do diretor-presidente da ANCINE. A contribuição da AInt. está tanto na indicação de eventos a que a diretoria necessita estar presente internacionalmente, na recepção e acolhimento de pessoas e autoridades, e na orientação através de informações, dados "presença conjunta e com tudo o que for preciso." (Valente, 2013).

A assessoria também tem como atribuição a participação em Comitês Gestores dos Programas de Exportação de Cinema Brasileiro "que são mantidos através de financiamento da APEX, que é uma Agência de Promoção e Exportação do Ministério da Indústria e do Comércio." (Valente, 2013) A Agência financia programas tais como o Cinema do Brasil, um programa gerido através da associação de agentes econômicos do setor audiovisual brasileiro.

Dessa maneira, pensando em diversificar o desempenho da Assessoria Internacional a ANCINE transferiu a gestão do Programa de Apoio a Participação em Festivais e Mostras para o setor internacional. Essa mudança foi pensada de forma estratégica, tanto para desburocratizar o sistema, tanto como uma tentativa de estabelecer ações que fossem articuladas a partir de política de apoio estratégica, tentando se distanciar da relação assistencialista. Como destaca Valente:

> Ela não gerava a partir dessa relação nem com os festivais e nem com os realizadores uma inteligência onde essa atuação dela pudesse crescer e trazer mais coisas tanto para os realizadores quanto para o cinema brasileiro. (...) Ele era gerido por um setor onde justamente se tinha essa visão de simplesmente cumprir um programa, ou seja, a pessoa tem direito disso e aquilo, como faz pra entregar pra ele, quais os documentos e pronto. O acompanhamento estava sendo feito de acordo com a lei, a regra e tudo mais. Então, a gente trouxe esse programa pra dentro da assessoria internacional, principalmente a parte do contato com os realizadores e com os festivais, para tentar ter um entendimento mais direto do que são as necessidades e as possibilidades de cada um deles. E a partir disso, a gente começou a desenvolver uma ideia de tornar mais institucionalizado uma relação do cinema brasileiro com os principais festivais de cinema do mundo. (2013)

O primeiro programa de apoio atende a uma necessidade dos produtores brasileiros, a partir do crescimento da participação de filmes nacionais nos Festivais e Mostras Internacionais. O programa tem como objetivo dar suporte para as produtoras que tiveram seus filmes (longas e curtas-metragens) selecionados para participar de um dos eventos internacionais, definidos pela Diretoria Colegiada anualmente. A relação de Festivais para os quais as produtoras podem solicitar apoio aumenta a cada ano e nela figuram eventos dos cinco continentes.

A listagem cresce e hoje estão não somente festivais mais tradicionais como, Festival de Cannes (FR), Berlim (DE) e Veneza (IT), mas também Festivais de menor porte, que rendem grande visibilidade para as produções nacionais, como: Festival de Filmes de Curta-metragem de Clermont-Ferrand (FR), New Directors New Films (EUA) e Bafici - Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (AR). Em 2012, essa lista era composta por cerca de 70 Festivais[262], atualmente a relação chegou a 80 eventos internacionais[263].

[262] Lista completa dos eventos vide Anexo VIII, pág. 292. Para conferir o regulamento, vide <http://www.ANCINE.gov.br/fomento/apoio-participacao-festivais-internacionais>, acesso em 13/01/2112.
[263] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/anexos/2014%20-%20Programa%20Festivais%20Laboratorios%20e%20Workshops%20-Anexo%20II%20-%20LISTA%20FESTIVAIS%20e%20LABS.pdf, acesso em 03/02/2014.

É relevante destacarmos que a criação deste programa foi o atendimento de uma demanda de mercado, que se deu partir da crescente atuação do Brasil no exterior, com o aumento do número de representantes brasileiros selecionados tanto para exibição de seus filmes, como para participação em rodadas de negócio ou programas de formação. Esse crescimento da participação de obras e projetos brasileiros nos eventos internacionais é consequência do interesse do empreendedor audiovisual nacional em ampliar a rede de difusão de suas obras. E o reconhecimento de que essa exposição estabelece um ambiente de trocas de experiências e de ideias que resultam no estabelecimento de uma rede de contatos (*networking*) e como consequência podem concorrer para a realização conjunta de obras, ou seja em uma coprodução internacional.

Identificamos os Festivais e Mostras como espaços potenciais de geração de contatos com base na experiência tanto de diretores/produtores de renome brasileiro, quanto a partir do relato de novos produtores. Conforme Lúcia Murat[264] nos relata, em entrevista concedida para esta pesquisa, sua trajetória no mercado cinematográfico foi "fundamentalmente" alavancada a partir dos Festivais. Para ela é nesse espaço que o realizador estabelece suas relações com seus futuros parceiros. A partir do momento em que um Festival "te escolhe, você começa a se estabelecer". Os jovens produtores compartilham desse mesmo sentimento e sentem que o estabelecimento de suas empresas (e realizações) no mercado nacional, demanda deste convívio ininterrupto com os eventos internacionais. A produtora Paula Pripas da empresa paulista Filmes de Abril relata que os Festivais são as melhores plataformas para a difusão e divulgação dos trabalhos que realizam e para articular novas realizações. Segundo Pripas: "Você assistiu o filme do outro, e lá se conhecem. Nesse momento começa um papo, você está ali pra isso."

O diretor Rodrigo Diaz Diaz (sócio da Filmes de Abril) complementa mencionando que para eles o objetivo inicial de participar desses eventos, não está atrelado a propósitos financeiros, mas sim pela perspectiva de circulação.

A partir desse fator a Assessoria Internacional da ANCINE ampliou o aporte dado às produtoras aumentando seu espectro de ação para os programas de formação. Desta maneira o programa passou a se chamar Programa de Apoio à Participação de Filmes em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais Brasileiras em Laboratórios e

[264] Entrevista concedida a autora em 12 de novembro de 2013.

Workshops Internacionais[265] e criou o Programa de Apoio à Participação de Produtores de Audiovisual em Eventos de Mercado e Rodadas de Negócios[266].

Na primeira modalidade de aporte são contemplados até cinco filmes por Festivais, que são divididos em categorias e a cada uma delas corresponde um tipo de apoio. Nos Festivais classificados como (na categoria) **A**, o apoio se concretiza na concessão de cópia legendada[267], envio de cópia e apoio financeiro para a promoção[268] do filme (52 festivais); na categoria **B**, a produtora recebe apoio financeiro para a promoção do filme e envio de cópia (seis festivais); na **C**, serão concedidas cópia legendada e envio de cópia (11 festivais); já no apoio da categoria **D**, será concedido o apoio no envio da cópia (11 festivais)[269]. O montante total para o ano de 2014 se estabeleceu em R$ 1,85 milhões. Parte desse valor (73%) faz parte da "descentralização de crédito orçamentário em favor do Centro Técnico Audiovisual (CTAv)"[270], pois o Centro é o responsável pela confecção das cópias legendadas (35 mm e digital) dos filmes selecionados (curta, média, ou longa-metragem) e também pelos "trâmites de exportação temporária e re-importação das cópias; o transporte (frete) das cópias para as cidades onde se realizam os Festivais; assegurar a guarda e a conservação das cópias produzidas por ordem e conta da ANCINE"[271]. O restante do valor (R$ 500 mil) fica sob responsabilidade da ANCINE para conceder o apoio "para a promoção do filme" no exterior.[272]

---

[265] http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/anexos/2014%20-%20Programa%20Festivais%20Laboratorios%20e%20Workshops%20-%20PORTARIA.pdf, acesso em 03/02/20144

[266] A solicitação do auxílio, em ambos os programas, deve acontecer com antecedência mínima de 25 dias antes do início do evento.http://ANCINE.gov.br/sites/default/files/programa-de-apoio/2014-programa-mercados-portaria.pdf , acesso em 03/02/20144

[267] Segundo os itens 1.2.6 e 1.2.7 do regulamento do Programa, as cópias confeccionadas serão propriedade da ANCINE e serão depositadas no acervo do CTAv. Caso a produtora necessite da obra para exibição em algum outro Festival deverá fazer uma solicitação para a AIn, que concederá um prazo de 90 dias para devolução da cópia, conforme consta no item 1.2.7.1

[268] Conforme o item 1.3.2. do regulamento "O apoio financeiro destinar-se-á prioritariamente ao custeio de despesas que contribuam para possibilitar a efetiva participação no evento para o qual o filme foi selecionado do diretor(a) ou produtor (a) do filme – no caso de curta-metragem, e do diretor(a), produtor(a) ou ator/atriz – no caso de longa-metragem, o que inclui itens tais como a aquisição do bilhete aéreo de ida e volta ao evento (assim como demais meios de transporte que se façam necessários nesse trajeto), credenciamento no evento, hospedagem e alimentação durante os dias do evento, e outros gastos afins."

[269] http://www.ANCINE.gov.br/fomento/apoio-participacao-festivais-internacionais, acesso em 03/02/2014.

[270] Art. 2º da Portaria nº 1 de janeiro de 2014, In: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/anexos/2014%20-%20Programa%20Festivais%20Laboratorios%20e%20Workshops%20-%20PORTARIA.pdf, acesso em 03/02/2014.

[271] Idem 227

[272] Art. 2º da Portaria nº 1 de janeiro de 2014, In: http://www.ANCINE.gov.br/sites/default/files/anexos/2014%20-%20Programa%20Festivais%20Laboratorios%20e%20Workshops%20-%20PORTARIA.pdf, acesso em 03/02/2014.

Assim como o apoio a Participação em Festivais, somente "cinco projetos de obra" recebem o aporte para participação em Projetos de Obras em Laboratórios ou Workshops Internacionais, como: *Cine en Construcción* (San Sebastián, ES); Cinemart (Rotterdam, NL); *Cine en Construcción* (Toulouse, FR); *Co-Production Market* (Berlim, DE)[273]. O apoio concedido é direcionado para custear as despesas do diretor(a) ou produtor (a) do filme "que contribuam para possibilitar a efetiva participação no evento para o qual o filme foi selecionado". Estão incluídas todas as despesas geradas a partir da participação no evento, como: passagens aéreas, "o credenciamento no evento, hospedagem e alimentação".[274]

Já o Programa de Apoio à Participação de Produtores Brasileiros de Audiovisual em Eventos de Mercado e Rodadas de Negócios Internacionais[275], possui um sistema de seleção muito similar ao descrito anteriormente, no entanto a solicitação dessa vez deve ser feita em nome da pessoa física que será a representante no evento. No entanto, é necessário que a produtora atenda alguma exigências para estar apta a receber o apoio, conforme os itens:

> 1.1 (...) estar com seu cadastro devidamente regularizado e adimplente junto à ANCINE(...);
> 1.1.1 (...) "possua no mínimo um CPB de obra de qualquer tipo (longa, média, curta ou obra televisiva, seriada ou não) emitido em seu nome no prazo de dezoito meses anterior ao evento ou que tenha no mínimo um SALIC[276] de projeto de obra de qualquer tipo em processo de realização no momento do pedido de apoio.[277]

Somente um representante poderá ser inscrito e cada empresa produtora pode receber o apoio apenas para "dois eventos por ano de vigência do programa"[278] Os valores e despesas que podem ser cobertas com o apoio são similares ao Programa voltado para os Laboratórios e Workshops. A AIn selecionou 22 eventos de rodadas de negócio,

[273] Lista completa dos eventos vide Anexo IX, pág. 298
[274] Mais informações no regulamento do Programa que pode ser encontrado em: http://www.ANCINE.gov.br/fomento/apoio-participacao-festivais-internacionais , acesso 03/02/2014.
[275] Lista completa dos eventos vide Anexo X, pág. 30
[276] Conforme item 1.1.1.1. do regulamento: "excepcionalmente, em substituição ao SALIC, será considerada a comprovação de projeto de obra que tenha sido premiada através de edital ou programa de financiamento de outra instância governamental (Secretaria do Audiovisual, secretarias de cultura das esferas estadual ou municipal ou afins) ou através de instituição nacional ou internacional do setor (como exemplo, o Programa IBERMEDIA ou fundos de apoio ao desenvolvimento de projetos ligados a festivais internacionais). Nesse caso, a inscrição deve vir acompanhada de documento que comprove essa premiação, o qual deve necessariamente citar o nome da empresa produtora inscrita nesse Programa."
[277] Regulamento do Programa – Anexo I, In: http://ANCINE.gov.br/internacional/programa-de-apoio-participa-o-de-produtores-de-audiovisual-em-eventos-de-mercado-e-rodadas, acesso 06/02/2014.
[278] Item 1.1.3 do regulamento do Programa, In: http://ANCINE.gov.br/internacional/programa-de-apoio-participa-o-de-produtores-de-audiovisual-em-eventos-de-mercado-e-rodadas, acesso em 06/02/2014.

totalizando 230 vagas, entre os meses de fevereiro a dezembro de 2014. Cada evento possui um mínimo de participantes e serão concedidos dez apoios (em março) para o *Guadalajara Film Market*, ou então em maio, 20 apoios para o *Marché du Film* (Cannes/FR). Um ponto interessante a ser observado é a metodologia utilizada pela ANCINE para classificar as produtoras, caso o número de inscritos exceda o de vagas. Conforme consta no item 1.3, essa classificação será feita "a partir de um sistema objetivo de pontuação", que segue os seguintes critérios[279]:

- **10 pontos** (por obra ou projeto selecionado) – se a produtora teve um ou mais filmes (ou projetos) selecionados para participar na Seleção oficial do Festival em questão. Por exemplo, caso o filme esteja concorrendo a Palma de Ouro em Cannes, ou tenha sido selecionado para *Un Certain Regard* e a produtora solicitou o apoio para participar do Marché du Film, ela ganhará dez pontos a cada obra exibida em Cannes;
- **7 pontos** (por seleção) – se a produtora teve projetos selecionados no FSA (quaisquer linhas) ou em editais de coprodução realizados pela ANCINE. No entanto, as obras devem estar em fase de realização (não finalizadas), à exceção de obras finalizadas com CPB emitido há menos de oito meses;
- **5 pontos** (por associação) – a empresa produtora deve comprovar ser associada em "um (ou mais) programa setorial de exportação do setor audiovisual brasileiro (Brazilian TV Producers, Cinema do Brasil, Film Brazil)"[280];
- **3 pontos** (por CPB) – a cada Certificado emitido pela produtora nos últimos 18 meses;
- **1 ponto** (por projeto de obra) – a cada projeto que tenha captação aprovada e ativa na ANCINE, ou seja, que possua SALIC cadastrado, com captação em andamento; ou que tenha " sido premiada através de edital ou programa de financiamento de outra instância governamental (SAv/ MinC, SeC das esferas estadual ou municipal ou afins) ou através de instituição nacional ou internacional do setor (como exemplo, o Programa IBERMEDIA ou fundos de apoio ao desenvolvimento de projetos ligados a festivais internacionais)";

Esses programas são um importante meio de formalização e institucionalização dos pedidos de auxílio para a agência promotora do cinema nacional, a ANCINE. Essa atitude mina possíveis atos de favorecimento que outrora poderiam ocorrer de uma

[279] Acesso ao regulamento In: http://ANCINE.gov.br/sites/default/files/2014-programa-mercados%20-%20Anexo%20I%20-%20%20Regulamento.pdf, acesso em: 06/02/2014.
[280] Idem 238.

produtora/filme em detrimento de outro. Também coíbe a concentração do apoio, tornando público e transparente o processo de seleção.

Os selecionados do mês de fevereiro para participar do *European Film Market*[281] (Berlim - DE) e para o *Kidscreen*[282] (New York - EU) já foram divulgados. Interessante notarmos que o número total de vagas disponíveis para solicitar o apoio não foi preenchido, dessa forma entendemos que todas as produtoras que solicitaram o aporte foram contempladas. Esse fato pode ser consequência tanto do desconhecimento desse novo mecanismo de fomento, como também podemos entender que nem todas as empresas produtoras do Brasil estão preparadas, ou possuem o perfil para expandir suas operações para o mercado exterior. Ambos os eventos tiveram cinco vagas sobressalentes, já que para o evento na Alemanha era previsto o apoio para 20 representantes, mas foram contemplados somente 15 e no evento nos EUA das 15 vagas, somente dez receberam o apoio, totalizando um investimento de R$ 88 mil[283].

Outra questão relevante que deve ser apontada, é o fato de que apesar do Programa prever uma cota das vagas (um quinto) para produtoras estreantes[284] independente da pontuação total[285], vemos que ainda existe grande concentração do apoio destinado a produtoras do Sudeste e do Sul do país. O maior número de beneficiados se concentrou no

---

[281] As empresas e representantes selecionados foram:
Rio de Janeiro (8 produtoras) - Bananeira Filmes, representada por Roberto Meneses Nunes Vitorino; TV Zero, representada por Rodrigo Letier Pinto; Imagem-Tempo, representada por Eva Randolph; Lupa Filmes, representada por Maria Luisa Miranda Costa Amorim; Hy Brazil 2001, representada por Anna Maria de Azevedo; Cavídeo, representada por Ludmila Curi Kestenberg; 3 Moinhos Produções Artísticas, representada por Ana Alice Lima Santana; e, Esquina Produções Artísticas, representada por Julia Murat;
São Paulo (5 produtoras) - Kinosfera Filmes e Produções Artísticas, representada por André Felipe Gevaerd Neves; Bossa Nova Films, representada por Paula Cosenza; Coração da Selva Transmídia, representada por Dilson Brito Franco Neto; Marluco Visão Comunicação, representada por Marcel Mattenhaeur L. Izidoro; e, Olé Produções Culturais, representada por Luiz Fernando Feres da Cunha Ferraz;
Santa Catarina (1 produtora) - Cineramabc Filmes e Produções, representada por Barbara Paioli Sturm.
Rio Grande do Sul (1 produtora) - Okna Produções Culturais, representada por Aletéia Patrícia de Almeida Selonk.

[282] As empresas e representantes selecionados foram:
São Paulo (6 produtoras) - Glaz Entretenimento, representada por Paulo Sérgio Diniz Bocatto; PG Produções de Cinema Vídeo e TV, representada por Célia Catunda Serra; Cinema Animadores, representada por Silvia Maria Fomasaro Barreto Prado; Coração da Selva Transmídia, representada por Cauê Jannini; Conteúdos Diversos, representada por Sérgio Lopes da Silva; e, Dogs Can Fly Produções Cinematográficas, representada por Ricardo Whately;
Rio de Janeiro (2 produtoras) - RT2A Produções Cinematográficas, representada por Reynaldo Carvalho Marchesine; e, Copa Studio Produtora Audiovisual, representada por José Luiz Brandão Albuquerque;
Paraná (1 produtora) - Tecnokena Audiovisual e Multimídia, representada por Paulo Roberto Munhoz;
Santa Catarina (1 produtora) - Belli Studio Design, representada por Aline Muxfeldt da Silva Belli.

[283] Para os participantes do European Film Market foram destinados R$3,7 mil e para os participantes do Kidscreen R$ 3,25 mil.

[284] Empresas estreantes neste caso são aquelas "que estejam fazendo sua primeira participação naquele evento para o qual se solicitou apoio." (Item 1.3.2 do Regulamento)

[285] Acesso ao regulamento em http://ANCINE.gov.br/sites/default/files/2014-programa-mercados%20-%20Anexo%20I%20-%20%20Regulamento.pdf, acesso em 06/02/2014.

eixo Rio-SP, 13 empresas para o European Film Market (8 - RJ e 5 - SP) e oito empresas para o Kidscreen Market (6 - RJ e 2 - SP). Entre os demais estados que receberam o aporte, figura somente uma empresa produtora de cada um, são elas: Cineramabc Filmes (SC) e Okna Produções (RS), para Berlim; Tecnokena (PR) e Belli Studio Design (SC), para New York.

Destacamos que a participação das produtoras brasileiras nesses eventos internacionais é fundamental para o estabelecimento de suas atividades no mercado nacional. A regularidade e diversidade de obras lançadas indicam a formação de um espaço audiovisual em expansão. Ao longo dos últimos anos vemos um cenário favorável para o surgimento de novos profissionais e empresas, com isso surge a necessidade de existirem novas janelas e territórios para circulação dessas obras. No entanto, como destacamos anteriormente, os Festivais e Mostras vão extrapolar sua função primária, de exibição e lançamento de filmes, para ser o ambiente de concretização de laços de produção.

Além disso, vemos que a participação das produtoras brasileiras cresceu exponencialmente nos últimos anos. Esse fato é fruto tanto do maior número de programas de incentivo à participação internacional, quanto consequência da crise econômica que angustia a Europa. A afirmação é paradoxal, pois com a crise os países europeus têm menos possibilidades financeiras para investir em produções internacionais, ao mesmo tempo a instabilidade financeira, aliada ao cenário de crescimento brasileiro, proporciona um ambiente favorável para a realização compartilhada de produções.

> Certamente a crise europeia, por exemplo, trouxe muito mais pra perto os alemães, os ingleses e os franceses que antes pareciam para os produtores brasileiros um pouco distantes, intocáveis e difíceis de se aproximar. Não só pela crise lá no sentido financeiro, mas pela qualificação dos produtores aqui desse lado também. Então a conversa começou a se dar de um jeito mais igual. (Valente, 2013)

Não por acaso, vemos que três das 15 empresas selecionadas para participar do *European Film Market* já realizaram obras através da modalidade de coprodução internacional, tanto com países europeus, quanto com países da América do Sul e da América do Norte. Manter a regularidade de participação dessas produtoras no mercado internacional é fundamental para o estabelecimento de parcerias de produção, pois as empresas podem formalizar uma carteira diversificada de realizações.

As empresas selecionadas para participar da rodada de negócio em Berlim que já possuem experiência em coprodução são: Bananeira Filmes[286], Bossa Nova Filmes[287] e TV Zero Cinema[288]. As duas primeiras foram as empresas que mais realizaram coproduções internacionais, quatro longas-metragens cada uma. A Bananeira realizou três longas com coproduções majoritárias da empresa e a Bossa Nova das quatro realizações apenas uma obra em coprodução majoritária. Já a TV Zero Cinema possui em seu portfólio apenas uma coprodução realizada em parceria igualitária com seis países da América Latina. Para uma melhor visualização, abaixo segue uma tabela com a relação das produções, por ano de lançamento:

Ficções

Ano	Filme	Produtora brasileira	UF	Diretor	Países coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2012	*La Playa*	Bananeira Filmes	RJ	Juan Andrés Arango	Colômbia	Minoritário
2011	*O País do Desejo (ex Amor Sujo)*	Bananeira Filmes	RJ	Paulo Caldas	Portugal	Majoritário
2011	*Violeta se Foi para o Céu*	Bossa Nova Films Criações e Produções	SP	Andrés Wood	Argentina / Chile	Minoritário
2008	*A Festa da Menina Morta*	Bananeira Filmes	RJ	Matheus Nachtergaele	Argentina / Portugal	Majoritário
2002	*Narradores de Javé*	Bananeira filmes ltda, Gullane entretenimento S.A. filmes	RJ	Eliane Caffé	Chile / França / Holanda	Majoritário

Documentários

Ano	Filme	Produtora brasileira	UF	Diretor	Países coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2011	*Brasil Somos Nós*	Bossa Nova Films Criações e Produções	SP	Robert Bellsolà	Espanha / Galícia	Minoritário
2009	*O Samba que mora em mim (ex-Cresci na Mangueira)*	Bossa Nova Films Criações e Produções	SP	Geórgia Guerra Peixe	Portugal	Majoritário
2009	*Que Culpa tem o Tomate?*	TV Zero Cinema Ltda	RJ	Jorge Nieto, Josué Mendez, marcos Montoya, Paola Vieira, Alejo Hoijman, carolina Navas,	Argentina / Bolívia / Colômbia / Espanha / Peru / Venezuela	Igualitário

[286] Mais informações em: http://www.bananeirafilmes.com.br/ , acesso em: 22/03/2014.
[287] Mais informações em: http://www.bossanovafilms.com.br/, acesso em: 22/03/2014.
[288] Mais informações em: http://www.tvzero.com/, acesso em: 22/03/2014.

				Alejandra Szeplaki		
2007	*Streets of Encounter - Rua do Encontro (ex Citizen Dancer) - média-metragem*	Bossa Nova Films Criações e Produções	SP	Eileen Thalemberg	Canadá	Minoritário

Fonte: ANCINE
Elaboração: a autora

A segunda vertente de ações idealizadas pela AInt., o Encontros com o Cinema Brasileiro é uma iniciativa da ANCINE e do Itamaraty (MRE) e traz até o Brasil os curadores dos principais festivais internacionais, a fim de que possam conhecer os filmes brasileiros de produção independente "nas melhores condições de projeção"[289], para que eles tenham possibilidade de fazer suas estreias internacionais dentro do período de realização desses festivais. Conforme afirma o assessor internacional o programa foi criado com o objetivo de "permitir que os maiores festivais no mundo consigam ter uma percepção mais global do que é a produção de cinema brasileiro a cada ano que tenta chegar até a esses festivais." (Valente, 2013)

Esses encontros foram inicialmente planejados para acontecer três vezes ao ano (março, junho e novembro) e este plano foi montado pensando no período de seleção de cada Festival, que acontece cerca de "75 a 90 dias antes do início dos mesmos".[290]

As seleções acontecem por meio de convocatórias, que são divulgadas no site da ANCINE. Como cada edição possui um grupo distinto de Festivais e curadores, as produtoras que tiverem interesse podem inscrever seus filmes para participar de mais de uma edição. Outro ponto importante a, destacar é o fato de que a escolha do filme por parte da curadoria do Festival não caracteriza uma pré-seleção para participação no Festival, sendo responsabilidade das produtoras continuarem com a tramitação de inscrição de seus filmes nos eventos.

Na primeira edição do Encontros, que aconteceu no início de junho de 2013, dos 71 inscritos, foram selecionados dez filmes[291]. Os filmes foram exibidos no Instituto Moreira

[289] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-e-minist-rio-das-rela-es-exteriores-trar-o-curadores-de-festivais-inte, acesso em: 29/01/2013.
[290] Idem 223.
[291] *Os Amigos*, de Lina Chamie; *Amor, plástico e barulho*, de Renata Pinheiro; *Entre vales*, de Philippe Barcinski; *Estação liberdade*, de Caito Ortiz; *A gente*, de Aly Muritiba; *A montanha*, de Vicente Ferraz; *Uma passagem para mário*, de Eric Laurence; *Riocorrente*, de Paulo Sacramento; *Rio cigano*, de Julia Zakia; e *Tatuagem*, de Hilton Lacerda.

Salles (Rio de Janeiro) e participaram do evento representantes dos Festivais de Veneza, Roma, Locarno (IT), San Sebastián (ES), Amsterdam (NL), Havana (CU).[292] A representante do Festival de San Sebastian (Maialen Beloki) comenta sobre o interesse do evento para as produções brasileiras: "Até dois anos atrás era muito raro um filme brasileiro chegar ao circuito, mas isso está começando a mudar. Estão aumentando as coproduções, e com a crise econômica que a Espanha atravessa os olhos se voltam mais para o exterior."[293]

A segunda edição foi realizada em setembro de 2013, as exibições aconteceram no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. Nesta edição foram inscritas 55 produções independentes e a curadora do Festival de Sundance (EU), Shari Frilot, selecionou apenas oito delas[294]. Esta edição teve um diferencial em relação à primeira, o Programa Cinema do Brasil em parceria com o Encontros, selecionou três produções, de produtoras associadas ao Cinema do Brasil, para integrarem a lista de exibições[295]. O diretor-presidente da ANCINE, comentou em entrevista a distinção da escolha da curadora de Sundance, em relação aos representantes da primeira edição. E afirma, "Ao optar por privilegiar primeiros filmes, de autores ainda não descobertos, a curadora de Sundance demonstra a utilidade prática de um programa nos moldes desse, pois permite a filmes, diretores e empresas produtoras brasileiras um primeiro contato com um festival do primeiro time que talvez, de outra maneira, não tivessem."[296] Além das reuniões Frilot realizou encontros com produtores que possuíam filmes em estágio de finalização, e encontrou com representantes de empresas associadas ao Programa Cinema do Brasil.[297] Em entrevista a curadora afirmou que o projeto Encontros é de extrema relevância para o Festival por estreitar os laços com o que está sendo realizado no Brasil. E complementa:

> Ampliar o leque de conhecimento sobre esse cinema nos permitirá realizar sempre melhores escolhas a partir dele. E, no caso de alguns primeiros filmes que vi, mesmo que eventualmente esses filmes não terminem na seleção desse

---

[292] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/dez-filmes-s-o-selecionados-para-primeira-edi-o-do-projeto-encontros-com-o-ci, 25/06/2013.

[293] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/encontros-com-o-cinema-brasileiro-reuniu-representantes-de-festivais-internac, acesso em 10/07/2013.

[294] *A bruta flor do querer*, de Andradina Azevedo e Dida Andrade**;** *Castanha*", de Davi Pretto; *Depois da chuva*, de Claudio Marques e Marilia Hughes; *Hipóteses para o amor e a verdade*, de Rodolfo Garcia Vasquez; *A história da eternidade*, de Camilo Cavalcante; *Jonas e a baleia*, de Lô Politi; *A luneta do tempo*, de Alceu Valença; *Se deus vier que venha armado*, de Luis Dantas.

[295] *Anna K*, de José Roberto Aguilar; *Estação liberdade*, de Caíto Ortiz; e *Rio cigano*, de Julia Zakia.

[296] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/projeto-encontros-com-o-cinema-brasileiro-divulga-longas-metragens-selecionad, acesso em 07/09/2013.

[297] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/produ-es-nacionais-recentes-marcam-segunda-edi-o-do-encontros-com-o-cinema-br, acesso em 27/09/2013.

> ano, é muito importante conhecer esses diretores novos, porque desperta o interesse para continuar acompanhando os próximos passos de suas carreiras.[298]

Em novembro, aconteceu o terceiro, e último Encontros do ano de 2013. O evento aconteceu em dois momentos[299]: no início do mês, no Rio de Janeiro, com exibições de dez longas[300] (dentre 31 inscritos) para os curadores dos Festivais BAFICI (AR) e Rotterdam (NL) no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e no final do mês para o chefe de programação da mostra Fórum do Festival de Berlim, em São Paulo, no MIS. Neste último foram selecionados 12 filmes[301], nove foram escolhidos por Christoph Terhechte (alguns desses filmes haviam participado da exibição no Rio de Janeiro) e os outros três[302] foram indicações de associados do Cinema do Brasil. Para o programador a imersão foi muito importante, pois "senti, depois desses três dias, que conheço melhor sobre o cinema brasileiro atual, e vi alguns filmes muito bons, que certamente o comitê de Berlim levará em consideração" [303].

O ano iniciou com a divulgação da abertura das inscrições para o primeiro Encontro de 2014, que será realizado para curadores da Seleção Oficial do Festival de Cannes e da Quinzena dos Realizadores "para assistir a doze longas-metragens brasileiros inéditos recém-finalizados ou em processo de finalização" e ainda poderão realizar "reuniões com realizadores e produtores, para conhecerem melhor a realidade do mercado do cinema brasileiro." [304]

Vemos depoimentos bem positivos dos representantes e curadores dos festivais, mas ainda não temos uma aferição concreta de quais foram os benefícios diretos para os filmes participantes dessa pré-exibição. Entretanto, este dado não afeta a importância do projeto, já que se trata de uma ação que estima resultados a médio prazo. Trata-se de um

---

[298] Idem 231

[299] In: http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/encontros-com-o-cinema-brasileiro-divulga-selecionados-para-sess-es-com-os-cu, acesso em 01/01/2013.

[300] *Exilados do Vulcão*, de Paula Gaitán; *São Silvestre*, de Lina Chamie; *Periscópio*, de Kiko Goifman; *Casa Grande*, de Felipe Barbosa; *Amor, Plástico e Barulho*, de Renata Pinheiro; *A Vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchoa; *Com os Punhos Cerrados*, de Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti;*Eu Não Sou Daqui*, de Luiz Felipe Fernandes e Alexander Baxter; *Rio Cigano*, de Julia Zakia; *Aprendi a Jogar com Você*, de Murilo Salles

[301] *Exilados do Vulcão*, de Paula Gaitán; *Casa Grande*, de Fellipe Barbosa; *Homem Comum*, de Carlos Nader; *Corte Seco*, de Renato Tapajós; *O Mercado de Notícias*, de Jorge Furtado; *Castanha*, de Davi Pretto; *Periscópio*, de Kiko Goifman; *Outro Sertão*, de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela; *O Mestre e o Divino*, de Tiago Campos;

[302] *Quase Samba*, de Ricardo Targino; *São Silvestre*, de Lina Chamie; e *Jogo das Decapitações*, de Sérgio Bianchi.

[303] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/curador-do-festival-de-cinema-de-berlim-assiste-filmes-brasileiros-no-mis-em-, acesso em 05/12/2014.

[304] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/inscri-es-abertas-para-encontros-com-o-cinema-brasileiro-com-festival-de-cann, acesso em 02/04/2014.

lobby estratégico que não irá beneficiar individualmente uma única obra ou produtora. Entendemos esta ação como um estratagema institucional, que atrai diversos curadores ao Brasil, para que aqui eles possam entrar em contato com a diversidade de nossa cinematografia.

Mencionamos acima que a escolha da curadoria de ver o filme durante o Encontros, não significa sua admissão no Festival. Entretanto, temos notícias de que algumas produções que participaram do evento foram selecionados para serem exibidos nos Festivais, que tiveram curadores no Brasil.

Por exemplo, os filmes *Rio corrente* de Paulo Sacramento e *Casa Grande*, de Fellipe Barbosa, foram selecionados para concorrer ao Prêmio Tiger do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (NL)[305]. Foram selecionados 15 filmes de diversas nacionalidades, Segundo informações o Brasil era o único país com dois longas-metragens na competição[306]. Além deles foram selecionados para Seleção Oficial o curta-metragem *O Porto*, de Clarissa Campolina, Julia de Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti.[307]

O filme de Sacramento participou do 1º Encontros com o Cinema Brasileiro, mas nessa ocasião estavam outros curadores[308], já *Casa Grande* foi visto pelo curador Gerwin Tamsma, do Festival de Rotterdam no 3º Encontros. Outro filme brasileiro visto pelo curador selecionado para este festival, foi *Periscópio*, de Kiko Goifman, exibido na mostra paralela denominada como Spectrum[309], direcionada ao cinema experimental[310].

Eduardo Valente afirma que esse novo projeto teve como objetivo "tornar mais institucionalizado uma relação do cinema brasileiro com os principais festivais de cinema do mundo." (2013)

---

[305] Na competição official três filmes são selecionados e recebem como prêmio 15 mil Euros. Em 20014, foram selecionados os filmes *Anatomy of a paper clip*, de Ikeda Akira (JP), *Han Gong-Ju*, de Lee su-Jin (KR) e *something must breack*, de Ester Martin Bergsmark (SE). In: http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/themes/hivos-tiger-awards-competition-2014/, acesso em 07/02/2014.

[306] http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/dois-filmes-brasileiros-confirmados-na-principal-competi-o-do-festival-de-ro

[307] In: http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/cinema-brasileiro-marca-forte-presen-no-festival-de-roterd, acesso em 07/02/2014.

[308] Veneza, Roma, Locarno (IT), San Sebastián (ES), Amsterdam (NL), Havana (CU).

[309] Outros filmes brasileiros fizeram parte dessa mostra, são eles: *Educação sentimental*, de Júlio Bressane, *O Sangue na Bahia é quente*, de Aurelio Grimaldi (coprodução BR / IT).
Além dos curtas-metragens: *Rua de mão única*, de Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado; *Terno*, de Gabriela Amaral Almeida e Luana Demange; *A que deve a honra da ilustre visita este simples marquês?*, de Rafael Urban e Terence Keller; *Verona*, de Marcelo Caetano e *Apicula enigma*, de Marine Hugonnier (coprodução BR / GB / ES).
Outras mostras com exibição de filmes brasileiros: Bright Future (dedicada a estreantes, ou diretores que estejam realizando até o segundo filme) : longas-metragens *Depois da chuva*, de Cláudio Marques e Marília Hughes, e *A História da eternidade*, de Camilo Cavalcante.

[310] Idem 263.

Valente afirma que o programa nasceu da necessidade de uma visão estratégica para o setor cinematográfico e audiovisual. Para ele este não é o tipo de projeto que proporciona indicadores concretos de seu resultado, pois as consequências para o assessor só poderão ser sentidas a médio e a longo prazo. Isso porque ele objetiva que os organizadores desses eventos internacionais, "entendam o que é o cinema brasileiro para fazer as suas escolhas dos seus filmes que eles vão selecionar e exibir com um entendimento mais completo e mais complexo do que é o todo do cinema brasileiro." (Valente, 2013)

Segundo o Assessor o Internacional o projeto foi idealizado pensando em "retirar o cinema brasileiro daquela relação filme a filme, um pouco aleatória" e individual com que os festivais recebem os filmes. Valente afirmou que a intenção é que esses organizadores internacionais "tenham a oportunidade de ver o cinema brasileiro mais coletivamente, entender de maneira mais sofisticada o que cada filme representa dentro desse cinema, que linha, que local de produção, que autores, que diretores, que cara" Além de criar "uma interface para esses festivais em que eles reconheçam o interlocutor sobre o cinema brasileiro." E complementa mencionando que a importância dessa ação, está na relação "mais institucional, dessa maneira de você tenta colocar em contato com um todo realmente representativo".

Além disso, para não perdermos a dimensão desta pesquisa, entendemos que este programa é uma dentre as várias ações políticas e diplomáticas planejadas para fortalecer o espaço audiovisual brasileiro, que proporcionaram um ambiente favorável para a realização de coproduções internacionais. Conforme afirma Valente:

> Nesse sentido, a inauguração desses programas, assim como a fundação da ANCINE, marcam um *take*. Tem uma girada de chave onde se estabelece o desejo de fato de se institucionalizar essa relação, e esse devir da relação internacional do cinema brasileiro como coprodutor, ou como *player* de mercado.

A partir dessa ação conjunta cria-se um cenário mercadológico fortificado, capaz de suprir as demandas de produção. Assim essas linhas foram uma tentativa de analisar quais as ações institucionais que estão sendo articuladas de modo a potencializar os recursos (tanto de produção quanto de circulação) de obras audiovisuais brasileiras, de maneira que proporcione possibilidades para estruturar uma lógica de mercado autossuficiente.

4.2.2.3. Auxílio indireto - Programa IBERMEDIA

Descrevemos acima as ações que dependem da ação direta da ANCINE para estimular e fomentar a produção e circulação de filmes brasileiros no exterior. Nesse momento, voltaremos nossa atenção para as ações que demandam a articulação de uma política em âmbito transnacional. Por esse motivo classificamos o modo de atuação da Agência como uma conduta mais indireta, já que os programas colocados em prática resultam do vínculo estabelecido entre as autoridades de distintos países e da tomada de decisões integradas que favorecem as economias cinematográficas em âmbito global.

Veremos que o estreitamento dos laços existentes entre esses países decorre de duas situações. Uma delas, IBERMEDIA, é consequência das aproximações culturais e históricas existentes entre os países. Já a Recam/MERCOSUL Audiovisual deriva, assim como foi explicitado no capítulo dois, do reordenamento político-econômico dos países, através da organização em blocos, formando o que ficou conhecido como Regionalismo.

O Programa IBERMEDIA[311] é resultando do acordo multilateral (Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana) assinado pelo Brasil e, atualmente, por mais 20 países – Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, El Salvador, Espanha, Guatemala, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela – que integram a Conferência de Autoridades Audiovisuais Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI)[312]. Ele é um programa de fomento, direcionado à realização de coproduções que envolvem os países Ibero-americanos, viabilizado a partir do Fundo Ibero-americano IBERMEDIA. Foi criado em novembro de 1997 "sob as bases das decisões adotadas pela Cimeira Ibero-americana dos Chefes de Estado e de Governo realizada nas Ilhas Margarita, Venezuela"[313].

O Programa IBERMEDIA é uma ação direta de fomento à cinematografia ibero-americana. Ele é um fundo monetário de apoio que abarca distintos eixos do mercado de cinema, pois estimula desde projetos de desenvolvimento, produção e distribuição de filmes em coprodução entre os países envolvidos e signatários, a projetos que incentivem a formação de profissionais para a indústria audiovisual. segundo texto de apresentação veiculado no site do Programa. A missão das autoridades signatárias é "trabalhar para a

[311] Mais informações em: http://www.programaibermedia.com/, acesso em 22/03/2014.
[312] Organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana.
[313] Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/fomento/ibermedia, acesso em: 05/01/2012.

criação de um espaço audiovisual ibero-americano". Ou seja, a estratégia formulada por esses órgãos promove

> a excelência do cinema na comunidade, contribui para a realização de projetos audiovisuais dirigidos ao mercado, incentiva a integração das empresas produtoras em redes para facilitar as coproduções e apoia a formação contínua dos profissionais da produção e gestão empresarial audiovisual através de oficinas, bolsas ou seminários, estimulando a colaboração solidária e a utilização de novas tecnologias.[314]

O auxílio é concedido através de convocatórias abertas a cada início de ano pelas entidades que regulamentam as cinematografias de cada país, como: Agência Nacional do Cinema (Brasil), Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (Argentina), Instituto Cubano do Arte e Indústria Cinematográfica, o Instituto de Cinema e Artes Audiovisuais (Espanha), dentre outras.

O aporte é concedido através de convocatória a cada início de ano pelas entidades que regulamentam o mercado cinematográfico de cada país. Entre os principais objetivos do programa estão o reforço e estimulo à realização e circulação de obras audiovisuais produzidas por produtoras dos países integrantes da CAACI.

Inicialmente o IBERMEDIA funcionava através de quatro eixos de ação: (I) Desenvolvimento de projetos de longa-metragem; (II) Produção (realização de coprodução internacional); (III) *Delivery*, Distribuição e Exibição; e (VI) Formação de profissionais nas diversas áreas da produção audiovisual (tecnologia, preservação, gestão, estética, dentre outros). Atualmente, restam apenas as convocatórias de Desenvolvimento; Coprodução e Formação. Esta última sofreu uma alteração na sua execução, já que até o ano de 2007 o aporte à formação era concedido individualmente aos profissionais que submetiam a solicitação para o Fundo. Com a alteração da linha de fomento, o Fundo passou a auxiliar Instituições que dedicam suas atividades ao ensino de audiovisual. Dessa forma o investimento do IBERMEDIA é direcionado para a concessão de bolsas aos interessados em participar desses cursos. Por exemplo, o Fundo apoiou a Cinemateca Brasileira na realização do curso de Preservação Fílmica, ocorrido em julho de 2011. Os trabalhos foram organizados em torno das palestras de Nancy Goldman, da *Pacific Film Archive*[315], sobre o projeto de revisão de catalogação da FIAF e de Eugenio López[316], com

[314] Mais informações em: http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/, acesso em 22/03/2014.
[315] Coordenadora da Comissão de Documentação e Catalogação da FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes)
[316] Diretor de de arquivo da Antena 3, televisão privada da Espanha.

"a apresentação do modelo de catalogação de um arquivo de TV", os debates resultaram na proposta de criar um "projeto de catálogo coletivo ibero-americano". Durante o evento estiveram "presentes 20 documentalistas, representantes de 19 instituições ibero-americanas, de 12 países; 22 participantes do SiBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais, proveniente de 17 instituições, de 7 estados brasileiros."[317]

Desde sua criação o IBERMEDIA já realizou 22 convocatórias e concretizou o apoio financeiro a mais de 1600 projetos, entre projetos em desenvolvimento (698 projetos), coproduções ibero-americanas (636 longas-metragens) e no apoio à exibição desses filmes (298 filmes)[318]. Adicionamos à lista de ações o apoio a formação e capacitação de profissionais (2700 bolsas para profissionais de 19 países). Com todos esses projetos o Programa IBERMEDIA impactou positivamente cerca de 1200 empresas, e mais de 6 mil profissionais.[319]

Devido aos resultados positivos durante esses 17 anos de existência do programa, foi criado no ano de 2010 um desdobramento do programa, o IBERMEDIA TV, que estimula a "exibição de longas-metragens nas emissoras de televisão pública dos países membros."[320] Segundo informações contidas no site da entidade a rede já conta com 18 canais públicos nacionais[321] e até o ano de 2013 foram registradas a exibição de 260 filmes ibero-americanos.

No que diz respeito ao escopo desta pesquisa, a coprodução internacional, vemos que durante os anos de 1998 a 2012 foram apoiadas a realização 38 longas-metragens com participação majoritária brasileira. Já no campo do desenvolvimento, no mesmo período, foram apoiados 61 projetos, sendo que três deles também conquistaram o apoio à coprodução internacional.

A produtora brasileira que mais se beneficiou do programa foi a carioca Taiga filmes e vídeo, da diretora e produtora Lúcia Murat. Entre os anos de 1999 a 2011 cinco longas-metragens de ficção conquistaram o apoio de coprodução, sendo que a obra *Maré – nossa história de amor*, foi apoiada inclusive pelo edital de desenvolvimento. em segundo lugar está a empresa Coevos Filmes (RJ), do diretor José Joffily, com a obtenção de apoio nas convocatórias de coprodução dos anos de 2001, 2003 e 2006. A Bananeira filmes (RJ),

[317] Mais informações em: http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/relatorio_anual_cb_2011.pdf, acesso em 23/03/2014.
[318] Mais informações em: http://www.programaIBERMEDIA.com/pt/el-programa/IBERMEDIA-en-cifras/, acesso em 22/03/2014.
[319] Idem 320
[320] Boletim ANCINE - Informativo da Agência Nacional do Cinema Nº 49 | 22/07/11, In: http://boletim.ANCINE.gov.br/049/#NOT04
[321] Lista completa de canais credenciados ao IBERMEDIA TV, vide Anexo XI, pág 302.

a Lapfilmes (SP), a raiz produções (SP) conquistaram cada uma dois editais de coprodução, sendo que a bananeira ainda foi contemplada com o apoio ao desenvolvimento de projetos de cinco obras audiovisuais, nos anos de 2003, 2004, 2006, 2008 e 2009. As demais produtoras (24 empresas) receberam o auxilio para apenas um longa-metragem.

Ao analisarmos a direção dos filmes veremos que a diretora Lúcia Murat, foi a profissional que mais dirigiu obras comtempladas pelo Fundo (4 filmes). Em segundo lugar, encontra-se o diretor José Joffily com a realização de três longas-metragens, seguidos dos diretores Luiz Alberto Pereira e Ricardo Elias com duas produções cada um.

Outro ponto importante a ser destacado é o fato de que há uma grande concentração do aporte para empresas dos estados do Rio de Janeiro (18 filmes) e de São Paulo (13 filmes) totalizando 30 longas-metragens, ou seja, 81% dos investimentos foram para esta região. Os sete filmes restantes foram realizados por empresas dos estados de Goiás (1 filme), Minas Gerais (2 filmes), Rio Grande do Sul (3 filmes) e duas produções do Distrito Federal.

Relação de produções realizadas através do apoio à coprodução

Ano	Nome do Projeto	Proponente	UF	Diretor	Gênero	Países Coprod.	Dt de lanç.
2000	*Brava gente brasileira*	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Lúcia Murat	Ficção	Portugal	2000.11.00
2001	*Desmundo*	A.F. cinema e vídeo	SP/ DF	Alain Fresnot	Ficção	Portugal	23.05.2003
2002	*Uma vida em segredo*	Raiz produções cinematográficas	SP	Suzana Amaral	Ficção	Chile	2002
2002	*Dois perdidos numa noite suja*	Coevos filmes	RJ	Jose Joffily	Ficção	Chile	2003
2002	*garrincha, estrela solitária*	FAM produções	MG	Milton Alencar	Ficção	Chile	?
2003	*Rua seis, sem número*	Oeste filmes brasileiros	GO	João Batista de Andrade	Ficção	Chile	?
2003	*O vestido*	Vitória produções cinematográficas	RJ	Paulo Thiago	Ficção	Chile	2004
2003	*De passagem*	Raiz produções cinematográficas	SP	Ricardo Elias	Ficção	Chile	2004
2004	*Vida de menina*	Radiante filmes	RJ	Helena Solberg	Ficção	Chile	2005
2004	*Quase dois irmãos*	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Lucia Murat	Ficção	Chile / França	2005
2004	*Extremo Sul*	M. Schmiedt Produções	RS	Monica Schmiedt e Sylvestre	Documentário	Chile	2005

				Campe			
2004	*Diário de um novo mundo*	Acorde comunicação ltda / Luiz alberto rodrigues - me / Panda filmes	RS	Paulo Nascimento	Ficção	Argentina / Portugal	2005
2005	*O veneno da madrugada*	Sky Light, cinema, foto e art	RJ	Ruy Guerra	Ficção	Argentina / Portugal	2006
2005	*Achados e Perdidos*	Coevos filmes	RJ	José Joffily	Ficção	Chile	4/28/2006
2005	*Tapete vermelho*	Lapfilmes produções cinematográficas	SP	Luiz Alberto Pereira	Ficção	Portugal / México	4/14/2006
2005	*Os doze trabalhos*	Polithema filmes	SP	Ricardo Elias	Ficção	Chile	3/9/2007
2006	*Sonhos e desejos*	Filmes do Equador	RJ	Marcelo Santiago	Ficção	Portugal	11/10/2006
2006	*Mulheres do Brasil*	E. H. Filmes	RJ	Maria Martino	Ficção	Argentina	3/10/2006
2007	*Falsa loura*	Dezenove som e imagens produções	SP	Carlos Reichenbach	Ficção	Portugal	4/18/2008
2007	*Onde andará Dulce Veiga?*	Star filmes	SP	Guilherme de Almeida Prado	Ficção	Chile	6/27/2008
2007	*Maré - nossa história de amor*	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Lucia Murat	Ficção	França / Uruguai	4/4/2008
2008	*Do começo ao fim*	Pequena central de produções artísticas	RJ	Aluizio Abranches	Ficção	Argentina / Espanha	11/27/2009
2008	*Federal*	BSB cinema produções	DF	Erik De Castro	Ficção	Colômbia / Hungria	10/29/2010
2008	*À margem do lixo*	Casa azul produções artísticas ltda	SP	Evaldo Mocarzel	Documentário	Portugal	11/4/2011
2008	*A festa da menina morta*	Bananeira filmes	RJ	Matheus Nachtergaele	Ficção	Argentina / Portugal	6/11/2009
2009	*Olhos azuis*	Coevos filmes	RJ	José Joffily	Ficção	Argentina	5/28/2010
2009	*Histórias de amor duram apenas 90 minutos*	Tipos e tempos produções	RJ	Paulo Halm	Ficção	Argentina	3/12/2010
2009	*A Guerra dos vizinhos*	XR2 cinevídeo ltda me	SP	Rubens Xavier	Ficção	Portugal	9/24/2010
2010	*As doze estrelas*	Lapfilmes produções cinematográficas	SP	Luiz Alberto Pereira	Ficção	México	5/13/2011
2011	*Insônia*	Panda filmes	RS	Beto Souza	Ficção	Argentina	Não lançado
2011	*Girimunho*	Anavilhana Filmes Ltda / Dezenove som e imagens produções ltda	MG	Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr	Ficção	Espanha	4/27/2012
2011	*Histórias que só existem quando lembradas*	Taiga Filmes e Vídeo	RJ	Julia Murat	Ficção	Argentina	7/6/2012
2011	*O País do Desejo*	Bananeira filmes	RJ	Paulo Caldas	Ficção	Portugal	Não lançado
2011	*Carta para o futuro*	Urca filmes	RJ	Renato Martins	Documentário	Portugal	Não lançado
2011	*Super nada*	Confeitaria de cinema com	SP	Rubens Rewald e Rossana Foglia	Ficção	México	Não lançado

2011	*Estamos juntos*	Olhar imaginário	SP	Toni Venturi	Ficção	Argentina	6/3/2011
2012	A Memória que me Contam	Taiga Filmes e Vídeo.	RJ	Lucia Murat	Ficção	Chile	-
2012	Entre Vales	Polo de Imagem.	SP	Phillipe Barcinski	Ficção	Uruguai / Alemanha	4/19/2013

Fonte: ANCINE / IBERMEDIA
Elaboração: a autora

As ações do IBERMEDIA são de fundamental importância para os países da América Latina, pois, para muitos deles, o fundo se configura como uma das poucas possibilidades de incentivo monetário para dar prosseguimento às suas produções.

No Brasil, as empresas produtoras têm a possibilidade de expandir suas realizações para mercados estrangeiros através de editais resultantes dos acordos de cooperação, ou consórcios assinados pelo governo brasileiro.

4.2.2.4. Auxílio Indireto - Recam e MERCOSUL Audiovisual

A Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL[322] (RECAM) foi criada no ano de 2003, através da Resolução n° 49, pelo órgão executivo Grupo Mercado Común (GMC).

Apesar do reconhecimento – por parte das representações nacionais – da importância estratégica das produções audiovisuais como ferramenta de fortalecimento das identidades culturais e instrumento de desenvolvimento econômico, a criação de um foro voltado exclusivamente para discutir as particularidades do setor surgiu, na pauta das reuniões do GMC, somente 12 anos após a criação do MERCOSUL.

Apesar da implantação tardia da Recam, é importante destacarmos que o audiovisual é a única expressão cultural que possui uma Reunião Especializada exclusiva. Este fato é consequência da importância tanto simbólica, como (principalmente) econômica, do setor, fatos que estimulam com que sejam planejadas políticas culturais de maior impacto para este campo. Conforme afirman Domínguez e Sánchez:

[322] Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosul.
Segundo o artigo 17 do Tratado de Assunção, os idiomas oficiais do Mercosul são o espanhol e o português. Portanto, as versões oficiais dos documentos de trabalho correspondem ao idioma do país sede da realização da reunião. Dessa forma, as citações diretas serão transcritas respeitando o idioma do documento oficial.

> Ya no solo por los aspectos simbólicos y de construcción de identidades que éstos deparan sino porque se han convertido en un importante factor económico y social como demuestra el hecho de que los productos audiovisuales sean actualmente en EEUU la segunda materia que más ingresos genera en concepto de exportación. (2006: 74)

Devido à força estratégica da comunicação audiovisual, passa a ser utilizada pelos governos de forma a impulsionar a soberania dos países. Por esse motivo, emerge a necessidade dos Estados articularem suas políticas no campo do audiovisual.

Como mencionamos anteriormente, este período culminou com o momento de reestruturação das produções audiovisuais em alguns países da América Latina. O início dos anos 2000 foi marcado pelo surgimento de legislações e órgãos públicos destinados a regulamentação e regulação das cinematografias dessa região. Entretanto, iremos perceber claramente que o maior (ou menor) desenvolvimento dessas ações foi um reflexo das políticas governamentais dos países como um todo.

Por esse motivo e pela existência da aliança aduaneira entre os "Estados Partes" do MERCOSUL[323] viu-se a necessidade de estabelecer um foro voltado para a análise do setor, juntamente com a instituição de mecanismos de estímulo ao intercâmbio de obras audiovisuais. Essa integração proporcionou um ambiente favorável para organização de projetos direcionados à produção, circulação e promoção das obras latino-americanas. Como descrito no Art. 1 da resolução de sua constituição:

> Crear la "Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas", con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región, la armonización de políticas públicas del sector, la promoción de la **libre circulación** de bienes y servicios cinematográficos en la región y la armonización de los **aspectos legislativos**. (Mercosur/GMC/Res. n° 49/03)

A Recam foi um espaço construído pelas lideranças que compõem o Mercosul dedicado ao debate das questões que dizem respeito estritamente ao audiovisual. Segundo Domínguez e Sánchez, essa demanda fez parte da estratégia de ação formatada pelos diversos grupos de acordos internacionais, assim como a União Europeia (UE). Esses Tratados de cooperação são instâncias supranacionais que regulam as diferentes formas de cooperar. Esses grupos mantêm os debates abertos sobre a necessidade do estabelecimento de mais vínculos e de aproximações mais profundas das políticas culturais (2006: 74).

[323] Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela. Apesar destes quatro países serem os Estados Partes, segundo o Art. 4 da Res. 49/03 a presença do Chile e da Bolívia pode ser requisitada na reunião se houver algum tema de interesse comum.

O objetivo principal da Reunião é discutir e planejar ações que possam ampliar o estabelecimento de ações recíprocas de fomento ao mercado audiovisual, especialmente aqueles direcionados ao cinema. Entretanto, gostaríamos de salientar que a Recam é somente um órgão consultivo do Mercosul, composta pelas autoridades governamentais que estão à frente dessas instituições de incentivo nos seus respectivos países. No caso do Brasil ,o atual Coordenador Nacional, é Mário Borgneth, representando a SAv (Secretaria do Audiovisual) e o MinC (Ministério da Cultura) e o Coordenador Alterno é o diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel.[324]

Como a Recam não é um órgão executivo, dentro da estrutura institucional do Mercosul, quem executa as políticas propostas nas Reuniões é o GCM[325]. Este último conta com órgãos assessores em áreas distintas, como: grupos de trabalho, grupos ad hoc, comitês técnicos, reuniões especializadas, foros, dentre outros.[326] E para auxiliar a GCM e garantir a continuidade das atividades, a Recam conta com uma Secretaria Técnica, sediada no prédio do Mercosul, na cidade de Montevideo, Uruguai.

O primeiro encontro das autoridades ocorreu em março de 2004[327], neste primeiro momento, foram delimitadas as bases em que a Reunião Especializada deveria atuar. Destacamos nesse momento que sua criação teve como diretrizes básicas os princípios da solidariedade, reciprocidade e da complementariedade entre seus membros. Esta resolução teve como objetivo "reducir las asimetrías que afectan al sector, disponiendo para ello tratamientos especiales para la coproducción y codistribución que favorezcan a los países de menor desarrollo en la región."[328]

No início, enquanto a Recam estava sendo estruturada, as reuniões ordinárias ocorriam geralmente a cada três meses, havendo um rodízio da cidade sede do encontro. Posteriormente os Membros passaram a se reunir duas vezes ao ano (a cada seis meses) e se houvesse necessidade, eles seriam convocados para uma reunião extraordinária. O último encontro ordinário que temos notícia ocorreu em outubro de 2013, na cidade de Caracas (VE) completou seu vigésimo terceiro encontro, desde sua criação,[329] nela

[324] Mais informações em: http://recam.org/?do=recam.members, acesso em 02/01/2013.
[325] Para mais informações sobre as atribuições do Grupo Mercado Comum, vide Art. 14 e 15 do Protocolo de Ouro Preto, de 17/12/1994.
[326] Para conferir o organograma dos conselhos que compõem o Mercosul, vide: http://recam.org/?do=recam, acesso em 30/04/2012.
[327] Maiores detalhes sobre o que foi discutido na Reunião, vide Ata – Mercosur/Recam/Acta no 01/04.
[328] Redação de parte do item três da Ata da I Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuais (Acta nº 01/04).
[329] Desde sua criação foram 23 Reuniões Ordinárias e quatro Extraordinárias, para mais informações vide as Atas das Reuniões na sessão de documentos oficiais em:

estavam presentes representantes das delegações da Argentina, Brasil, Uruguai e Venezuela[330].

Uma das principais ações em relação à difusão de obras produzidas por produtores dos países associados, foi a assinatura do "Tratamento Aduaneiro para a Circulação no países do MERCOSUL de Bens Integrantes de Projetos Culturais Aprovados pelos Órgãos Competentes" em dezembro de 1996. O acordo aduaneiro previa o livre trânsito de obras entre os países associados ao MERCOSUL, mediante "aprovação pelo órgão competente do Estado parte de saída" (Art. 2º, RES nº 122/96).

Conforme o Art. 3º[331] esta resolução também previa a criação do Selo MERCOSUL Cultural, documento criado para identificação dos bens culturais. Entretanto, dez anos depois, vemos que o audiovisual passou a ser tratado de forma distinta e passou a ter um Certificado de Obras Cinematográficas MERCOSUL[332], como descrevemos no capítulo três, esta certificação passa a ter importância similar ao CPB, pois com ela além da livre circulação, é garantido aos produtores o usufruto dos benefícios e Incentivos previstos nas políticas audiovisuais formuladas o bloco de países pertencentes ao Mercado Comum do Sul.

Durante esses encontros foram traçados planos de trabalho para serem executados ao longo dos anos, sempre com base no princípio norteador da RECAM: o estabelecimento de um Mercado Comum. E mais, os projetos sugeridos deveriam estar alinhados com os "compromisos establecidos en el Protocolo de Integración Cultural del Mercosur y en las recomendaciones de la Reunión de Ministros de Cultura del Mercosur que se vinculan directamente con la industria cinematográfica y audiovisual."[333]

Além do propósito de integração entre os mercados audiovisuais latino-americanos, através de medidas concretas, a RECAM também tem interesse em desenvolver as seguintes áreas[334]::

a. Reduzir as assimetrias (entre os Estados Partes) que afetam o setor, através de programas específicos para os países com menor desenvolvimento do campo audiovisual;

---

http://www.recam.org/?do=search&from=0&type=official_documents&searchString=reuni%C3%B3n , acesso 24/02/2014.

[330] Mais informações em: http://www.recam.org/_files/documents/acta_xxiii.pdf , acesso em: 02/01/2013.

[331] Mais informações em: http://www.recam.org/_files/documents/mercosur_sello_cultural.pdf, acesso em 22/03/2014.

[332] Mais informações em: http://www.recam.org/_files/documents/gmc_certificado_obra.pdf, , acesso em 22/03/2014.

[333] Redação do Inciso I do primeiro programa de trabalho, Mercosur/LIV GMC/ DT nº 18/04.

[334] Informações retiradas da sessão "¿Qué es la Recam? ", em: http://www.recam.org/?do=recam.

b. Alinhar as legislações e políticas públicas do setor;
c. Estimular a livre circulação regional;
d. Realizar ações conjuntas em favor de uma redistribuição do mercado cinematográfico, que garantam condições de equidade para as produções nacionais e seu acesso ao mercado, e;
e. Garantir o direito de o espectador dispor de pluralidade de opções e que elas incluam especialmente as expressões culturais e audiovisuais do Mercosul.

As diretrizes discutidas durante os encontros nortearam diversos projetos que foram fundamentais para a configuração do atual ambiente, desde aqueles voltados para o melhor conhecimento das características do setor (com a criação do Observatório Mercosul Audiovisual - OMA), quanto aqueles direcionados para a criação de novas alternativas de fomento a novas produções (consolidação do convênio com a EU, através do Programa Mercosul Audiovisual - PMA).

No ano de 2009 vemos uma maior estreitamento das ações de fomento ao setor audiovisual dos países integrantes do MERCOSUL, através da criação do Convênio de Financiamento de Projetos, denominado como MERCOSUL Audiovisual. Este marco foi formulado a com o desejo de "incrementar os vínculos e fortalecer as alianças de cooperação com outros países ou grupo de países"[335].

O Programa está alinhado com os Planos de Trabalho da Recam, direcionados ao "fortalecimento de suas atividades e gerando oportunidades para o exercício do direito dos cidadãos do MERCOSUL em produzir conteúdos audiovisuais próprios"[336]. Ele foi criado em cooperação técnica e financeira com os países integrantes da União Europeia (UE), devido à sua extensa experiência na integralização dos distintos mercados europeus, através das coproduções internacionais. O orçamento total anual para financiamento das ações é de aproximadamente 1,8 milhões de euros, respeitando a seguinte divisão, UE contribui com 1,5 milhões de euros e 360 mil euros pelo MERCOSUL[337].

Conforme informações contidas no site oficial do Programa MERCOSUL Audiovisual, as atividades foram organizadas com o desejo de normatizar e integrar as

[335] Mais informações: http://www.recam.org/_files/documents/res_027_2009_es_fe_conveniofinanc_ms_audiovisual.pdf, acesso 22/03/2014.
[336] Mais informações: http://www.recam.org/pma/contenidos/sobre-el-programa, acesso 22/03/2014.
[337] Mais informações: http://www.recam.org/pma/contenidos/alcances-y-beneficiarios , acesso 22/03/2014.

diretrizes dos distintos países integrantes do acordo (Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai) por meio de quatro eixos de trabalho[338]:

I. Harmonização da legislação do setor audiovisual, ou seja, a implementação de uma base legislativa comum que atenda as necessidades dos Estados membros do acordo;

II. Incentivo à circulação de conteúdos audiovisuais próprios. Neste primeiro momento foram planejadas a implementação de uma Rede com 30 salas digitais;

III. Preservação do patrimônio audiovisual da região, com a elaboração de um plano regional de conservação, restauração e digitalização do patrimônio audiovisual dos países Partes;

IV. Capacitação profissional e técnica dos profissionais do setor. Para tanto foi planejada a criação de um módulo de formação artística e técnica no Paraguai, com a perspectiva de realização de 24 oficinas, para o atendimento de aproximadamente 100 pessoas.

Notamos que esse posicionamento das autoridades audiovisuais do MERCOSUL corroboram as estratégias políticas em um âmbito mais global. Ou seja, as políticas públicas voltadas ao campo cinematográfico estão diretamente ligadas ao fato das últimas governanças encararem esta forma de produção cultural, como uma importante ferramenta de fortalecimento da economia nacional. Como afirma Soares: "O prestígio cultural de um país é um componente básico do *soft power* cuja importância é fundamental para a construção de uma imagem internacional favorável aos interesses nacionais." (2008: 56)

4.2.2.5. Itamaraty e a promoção do audiovisual nacional

Ao serem analisadas as políticas adotadas pelo governo brasileiro através das ações do Ministério das Relações Exteriores (MRE, ou Itamaraty), fica clara a apropriação das questões culturais como recurso de aprimoramento e fortalecimento político e econômico do país.

[338] Mais informações em: http://www.recam.org/pma/contenidos/objetivos, acesso em 22/03/2014.

Nesse momento tentamos compreender como está sendo direcionado o discurso do governo no que diz respeito à promoção da imagem do Brasil no exterior e como o MRE direciona as ações de difusão de produções brasileiras e sua integração além das fronteiras nacionais.

As ações da divisão de cultura do MRE estão direcionadas para a chamada diplomacia cultural, que segundo Soares é um "instrumento da diplomacia pública de muitos países desenvolvidos e, também de alguns emergentes." (2008: 57) Ainda segundo Soares podemos entender como diplomacia pública a ação de preocupar-se com "a imagem internacional do país e procurar estabelecer relações de confiança como os países, trabalha com metas de longo prazo e busca estabelecer relações de cooperação entre os países, mais o que entre os Estados." (2008: 57)

> A diplomacia cultural "promove ou divulga, programas culturais, instituições culturais ou científicas, ideias ou autores de um país" (Lessa, 2001, p. 17), sendo sua principal motivação a utilização do capital cultural do país em benefício de suas relações externas. Ela pode não ter como principal objetivo promover o país ou suas relações externas (...), mas criar uma imagem ou marca do país. A diplomacia cultural não visa atingir resultados culturais, econômicos ou políticos de curto prazo, nem o retorno aos investimentos realizados. Seu grande desafio é construir imagens positivas e atraentes dos países ou dos blocos regionais, que articulem de forma consciente e moderna seus capitais culturais e os projetos de desenvolvimento e cooperação. (Soares, 2008: 58)

Segundo Marco Farani, diplomata e diretor da Agência Brasileira de Cooperação do Itamaraty, as ações do MRE através de suas representações nas Embaixadas e Consulados são fundamentais para a "promoção da cultura brasileira no exterior". Para o diplomata, a atual política externa nacional tem "ampliado seus interlocutores políticos e seus parceiros econômicos e comerciais" graças às ações implementadas ao longo dos últimos oito anos (Farani, 2010: 17 - 18). São elas::

- "atitude pró-ativa" do Ministro através de visitas aos países com quem mantém (ou pretende estabelecer) acordos;
- aprofundamento de relações com países em desenvolvimento (América Latina, África e Índia);
- promoção dos processos de integração econômica e política dos quais o Brasil faz parte (acordo bilaterais e multilaterais).

Essas ações terão como foco principal a redução das tensões internacionais, a aproximação entre as nações e a revitalização das relações diplomáticas entre os países.

As ações do Itamaraty são voltadas para os mais diversos eixos de ação, no entanto, esta pesquisa está direcionada para as ações Culturais do Ministério, com foco na promoção do audiovisual brasileiro.

Verificou-se que para o governo brasileiro, a cultura será caracterizada como um conceito expandido, que pode solucionar todas as mazelas da nação. Como Yúdice salienta "a globalização pluralizou os contratos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como um expediente nacional" (2005: 28).

Essa relação fica mais explícita quando lemos o texto de apresentação do setor de Difusão Cultural do Itamaraty. As ações são estruturadas visando uma maior integração, compreensão e aproximação das nações. Com o argumento de que a cultura cria um ambiente propício para o intercâmbio de ideias, experiências e patrimônios. E mais:

> No caso do Brasil, busca-se promover a imagem de uma sociedade com diversidade de etnias, inclusiva, tolerante e em constante processo de renovação. apresenta-se o que torna a cultura brasileira única, mas, ao mesmo tempo, revelam-se as afinidades que a unem a outros povos. Esse processo de conhecimento mútuo estimula a compreensão da imagem do Brasil no exterior e gera familiaridade com a realidade do país.[339]

Notamos que a internacionalização dos produtos culturais brasileiros, aliada ao discurso do multiculturalismo "natural" brasileiro passa a ser encarada como instrumento de manutenção e integração social. A circulação e produção dessas obras tornam-se pretexto para o crescimento econômico (Yúdice, 2005: 26) para conquista de um espaço político nas decisões das cúpulas mundiais como ONU e OMC. Nas palavras do presidente Lula na abertura do Fórum Cultural Mundial ocorrida no Brasil em 2004:

> A cultura e a produção devem ser encaradas como fatores de geração de renda e emprego, de inclusão social, de cidadania, de crescimento individual e coletivo, e de inserção soberana no processo de globalização. Nessa dupla condição, o homem público não pode desconhecer o papel fundamental que a cultura e a produção cultural desempenham no contexto das negociações econômicas e políticas de nossos dias, tanto na vida interna dos países como nas relações internacionais. A acelerada integração econômico-financeira e circulação de bens e serviços em escala mundial têm levado a uma crescente padronização cultural. É preciso reorientar esse processo (Silva, apud Farani, 2010:33).

[339] http://www.itamaraty.gov.br/temas/difusao-cultural/cultura, acesso em: 10/12/2011.

Logo, fica evidente nas palavras do presidente da república a importância política do crescimento de filmes brasileiros em janelas internacionais, não só como agente de visibilidade de nossa cultura, mas como conquista e expansão de novos mercados.

> O cinema é uma atividade cultural e artística que não pode ser compreendida sem que se leve em conta sua dimensão política. Por sua alta capacidade de sugestão e por seu alcance, tanto no plano nacional quanto internacional, o cinema revela-se não somente importante como arte e cultura propriamente ditas, mas também como prática política significativa além de constituir-se em atividade econômica altamente rentável e intensiva em mão de obra (Farani, 2010: 32).

Também é importante trazermos para discussão outro ponto de vista dado por Stuart Hall quando ele descreve "o modo como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea" (2005: s/p).

Em sua obra "A centralidade da cultura", ele chama atenção do leitor para outra esfera – o modo como a cultura atravessa o entendimento do "econômico". Hall retoma Foucault para afirmar o contraponto de que a "dimensão discursiva ou de significado é uma das condições constitutivas do funcionamento da economia". Ou seja, a partir do momento em que entendemos cultura como "formação discursiva da sociedade", percebemos que em momentos particulares a economia estará subordinada a cultura.

> O "econômico", por assim dizer, não poderia funcionar nem teria efeitos reais sem a "cultura" ou fora dos significados e dos discursos. A cultura é, portanto, nestes exemplos, uma parte constitutiva do "político" e do "econômico", da mesma forma que o "político" e o "econômico" são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites. Eles se constituem mutuamente — o que é outra maneira de dizer que se *articulam* um ao outro. Assim, para sermos bastante precisos, deveríamos, de fato, reformular a concepção corrente de "cultura" apresentada acima: toda prática social *tem condições culturais ou discursivas de existência*. As práticas sociais, na medida em que dependam do significado para funcionarem e produzirem efeitos se situam "dentro do discurso", são "discursivas" (Hall, 2005: s/p).

Para apoiar os agentes nacionais no estreitamento de laços com o exterior, o Ministério estruturou o setor de Difusão Cultural do MRE em três divisões: cultura, educação e esporte. O órgão mantém em seu *site* um *link* chamado Conheça o Brasil, dividido em três categorias: Imagens e Textos; Língua e Literatura; Cinema e TV. Sendo este último, o foco de nosso interesse.

Ao identificar a importância do audiovisual brasileiro como importante ferramenta para o estabelecimento da diplomacia nacional, o Itamaraty cria no ano de 2007, uma divisão dedicada exclusivamente para este setor, a Divisão de Promoção do Audiovisual

(DAV). Esta divisão é um dos desdobramentos organizados pelo Departamento Cultural do MRE, concebida com o objetivo de "divulgar, promover e apoiar a presença do cinema nacional, da produção independente para TV e da publicidade brasileira no exterior".[340] Ela é resultado de uma ação governamental mais articulada que visa aproximar as políticas públicas culturais formuladas pelos demais órgãos públicos, a Agência Nacional do Cinema e o Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual.

A principal atribuição da DAI está no auxílio e apoio a participação em Festivais e Mostras internacionais (e demais eventos estrangeiros), através do "envio de filmes e de profissionais da área, além da organização e apoio diretos de mostras e festivais junto à rede de Postos no exterior"[341] Ou seja, verificamos que as ações do Ministério executadas a partir de parcerias com a SAv/ MinC e com a ANCINE são dedicadas à circulação de filmes brasileiros no exterior, são estruturadas na forma de programas que auxiliam as produtoras em novas oportunidades de negócio no exterior e trabalham pela inserção internacional da indústria audiovisual brasileira. Por esse motivo, notamos que os direcionamentos do Itamaraty objetivam a construção de um espaço audiovisual sustentável, através da autonomia dos agentes econômicos do setor audiovisual brasileiro. As diretivas da Divisão orientam seus esforços de maneira a incentivar a "capacitação de pessoal e de prospecção de novas oportunidades comerciais".[342]

Destacamos também o papel da DAI em assessorar as autoridades competentes na interlocução com outros países para formulação de novos Atos internacionais, assim como na manutenção de possíveis ajustes nos Acordos já assinados, e na conciliação de novas aproximações institucionais através da assinatura de tratados de Cooperações.

Notamos que recentemente o Itamaraty iniciou um processo de adoção de uma conduta mais direta no que diz respeito ao apoio às produções cinematográficas. Tal fato se justifica pela implementação de três prêmios, o Concurso Itamarati para o Cinema Brasileiro, o Concurso Itamaray para o Curta-metragem Brasileiro e o Concurso Itamaraty para o Cinema Sul-americano.

O primeiro prêmio consiste em "incentivar a produção cinematográfica brasileira e sua promoção no exterior, através da concessão de prêmio aos melhores filmes inscritos"[343] nos Festivais com que o MRE estabelece parceria. Até o ano de 2012 (VII

[340] Mais informações em: http://dc.itamaraty.gov.br/dav, acesso 22/03/2014.
[341] Idem 335.
[342] Idem 335.
[343] Mais informações em: file:///c:/users/chalupe/downloads/edital_vii_concurso_itamaraty.pdf, acesso em 22/03/2014.

edição), o concurso acontecia através da cooperação estabelecida entre o Itamaraty e a Mostra Internacional de Filme de São Paulo. No ano seguinte o Ministério transferiu a concessão do prêmio para a Mostra de Cinema de Tiradentes. Vemos com essa transferência uma clara mudança de posicionamento do Ministério, no que diz respeito a que tipo de realizações disputarão o prêmio. Isso porque a curadoria do evento de Tiradentes tem especial atenção na seleção de obras com linguagem mais autoral, no lançamento de novos realizadores independentes e expandindo seu olhar para produções de regiões pouco contempladas nos principais eventos do país. O edital de lançamento da última edição (IX Concurso) aconteceu em novembro de 2013, para que a premiação fosse concedida ao melhor filme da Mostra Aurora, que aconteceu durante o 17º Mostra de Cinema de Tiradentes, entre janeiro e fevereiro de 2014. O prêmio consiste em um aporte no valor de R$ 50 mil[344], além de "serviços e materiais cinematográficos dos parceiros da Mostra"[345]. Neste ano a premiação de Melhor filme (pelo júri da crítica) foi concedida para o longa-metragem de ficção *A vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchoa. Na edição anterior (VIII Concurso) o prêmio foi duplamente concedido (júri da crítica e júri jovem) ao documentário, *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar[346].

A segunda premiação é uma tentativa do Ministério em incentivar a formação de novos profissionais, através do fomento a realização de obras de curta-metragem. O concurso é realizado em parceria com o Festival de Curtas-metragens de São Paulo[347] através da concessão de R$ 20 mil para o "filme laureado"[348]. Em 2012 aconteceu a primeira edição do concurso durante a 23ª edição do Festival e a premiação foi "atribuída a *ex aequo"* (em situação de igualdade) a duas produções *Fogo-Pagou*, de Ramon Batista e *Serra do Mar*, de Iris Junges[349]. Já no ano seguinte, durante a 24ª edição do evento o prêmio foi concedido para a ficção *O amor que não ousa dizer seu nome*, de Bárbara Roma.

---

[344] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-edital-do-ix-concurso-itamaraty-para-o-cinema-brasileiro , acesso em 22/03/2014.

[345] Mais informações em: http://www.universoproducao.com.br/mostratiradentes/2014_pre/noticia-detalhe.php?menu=not&codNot=455, acesso em 22/03/2014.

[346] Mais informações em: http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/ii-concurso-itamaraty-para-o-curta-metragem-brasileiro/?searchterm=None , acesso em 22/03/2014.

[347] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/sala-imprensa/noticias/publicado-edital-do-ix-concurso-itamaraty-para-o-cinema-brasileiro , acesso em 22/03/2014.

[348] Mais informações em: http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/ii-concurso-itamaraty-para-o-curta-metragem-brasileiro/?searchterm=None , acesso em 22/03/2014.

[349] Mais informações em: http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/09/23-festival-internacional-de-curtas-metragens-de-sao-paulo-divulga-premiados/ , acesso em 22/03/2014.

A última modalidade de premiação dedica-se ao incentivo às realizações feitas através da modalidade de coprodução internacional. Segundo o MRE, este projeto busca aumentar as possibilidades de "intercâmbio entre as cinematografias regionais e, consequentemente, auxiliar o desenvolvimento de um espaço regional cada vez mais integrado culturalmente."[350] O concurso é realizado pelo Itamaraty em ação conjunta com o Festival Latino-americano de São Paulo. Pode concorrer ao prêmio qualquer longa-metragem que tenha sido concretizado através da sociedade entre empresas produtoras dos países da América do Sul. O vencedor é escolhido através de uma Comissão Julgadora formada por profissionais do setor audiovisual mundial[351], que concede ao laureado o valor de R$ 90 mil. No ano de 2012, primeira edição do concurso, foram inscritos 18 filmes, representando 10 países. A indicação dos concorrentes é feita "pela autoridade audiovisual de cada país, que determinará o procedimento de inscrição para tanto. "[352] As produções brasileiras poderão concorrer a partir das regras lançadas via edital da SAv/ MinC. Os filmes selecionados são exibidos durante o Festival, e o vencedor é anunciado durante o encerramento do evento. No ano de 2012 foram escolhidas duas produções para dividir o prêmio, uma dirigida pelo argentino Rodrigo Moreno, *Un mundo misterioso*, coprodução que envolveu a Argentina, Alemanha e a Uruguai e a outra dirigida pelo uruguaio Pablo Stoll, intitulado como *3*, coproduzida pela Argentina, Alemanha, Chile e Uruguai. No ano seguinte o número de submissões quintuplicou (90 filmes, representando 13 países), o filme dirigido pelo brasileiro Felipe Barcinski, *Entre vales*[353], conquistou tanto o o Prêmio do Público, quanto do Itamaray. O filme foi realizado em sociedade entre produtoras da Alemanha e do Uruguai e já tem lançamento previsto no Brasil em maio de 2014.

Além desses programas de fomento o MRE mantinha um catálogo de Cinema produzido pela Divisão de Promoção do Audiovisual do Itamaraty. O banco de dados era formado pelas produções nacionais realizadas desde a Retomada e foi planejado para "suprir uma necessidade fundamental: o conhecimento detalhado da produção nacional e sua divulgação para o mundo".[354] O catálogo era alimentado pelas próprias produtoras

---

[350] Mais informações em: http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/ii-concurso-itamaraty-para-o-cinema-sul-americano/?searchterm=None, acesso em 22/03/2014.

[351] Comissão Julgadora 2012: Cesar Troncoso (UY); Erick González (FR); Frederico Veiroj (ES); Sandro Fiorin (BR); e Violeta Bava (AR) . Mais informações em: http://www.festlatinosp.com.br/2012/juri_itamaraty.html
Comissão Julgadora 2013: Andrea Stavenhagen (MX); Diego Lerer (AR); Fabiano Gullane (BR); Gabor Greiner (DE); e Henning Kamm (DE)**.** Mais informações em: http://www.festlatinosp.com.br/2013_2/juri_itamaraty.php, acesso em 22/03/2014.

[352] Idem 345.

[353] Mais informações em: https://www.facebook.com/EntreVales, acesso em 22/03/2014.

[354] Texto de apresentação do catálogo. In: http://www.dc.mre.gov.br/cinema-e-tv/catalago-de-cinema

através de um formulário disponibilizado no site do Ministério. No entanto, atualmente, o sistema encontra-se indisponível para atualizações das novas produções. Neste formulário eram preenchidas informações básicas sobre a produtora e sobre a produção, como ficha técnica, sinopse, locais onde o filme já foi exibido e premiações. Parte desse catálogo pode ser consultado no site da ANCINE[355], no entanto, só constam as produções catalogadas entre os anos de 2004 a 2008.

O Itamaraty também disponibiliza em seu site o Manual de Exportação de Locações e Serviços Audiovisuais Brasileiros. Ele contém descrições relevantes e as principais regras, normas e procedimentos a serem realizados no desenvolvimento de produções e coproduções transnacionais no Brasil. Esse manual foi realizado pela ABRAFIC (Associação Brasileira de *Film Commissions*) em associação com a APEX-BR (Agência Brasileira de Promoção de Exportação e Investimentos), com o Ministério do Turismo e com o Itamaraty.

A ABRAFIC foi criada em 2006, no 39º Festival de Brasília com o intuito de unir em um só órgão as *Film Commission* (FC's) regionais, estaduais e municipais brasileiras, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento socioeconômico dos setores audiovisual e turístico brasileiros e sua cadeia econômica por meio do incentivo à criação, capacitação e representação. Seus serviços foram vinculados à facilitação e promoção das locações, destinos, produtos e serviços de produção audiovisual em suas respectivas áreas de jurisprudência, além de "realizar ações de integração e relacionamento entre entidades e agentes do segmento audiovisual, da indústria turística e demais atividades da cadeia econômica derivadas da realização de obras audiovisuais." [356]

Outra atitude do Ministério para auxiliar o intercâmbio internacional são as atividades coordenadas com a Agência de Promoção de Exportação e Investimentos (APEX). A agência tem como objetivo promover a exportação de produtos e serviços brasileiros em território internacional, além de auxiliar as empresas brasileiras a atrair investimentos estrangeiros para o Brasil. Suas ações são realizadas através dos Projetos Setoriais Integrados (PSI's), que organizam ações "de promoção comercial, como missões prospectivas e comerciais, rodadas de negócios, apoio à participação de empresas

[355] Mais informações em: http://www.ANCINE.gov.br/publicacoes/catalogo-cinemabrasil, acesso em 10/02/2014.
[356] Informações retiradas do *site*: http://www.abrafic.org/about-us/services.php

brasileiras em grandes feiras internacionais e visitas de compradores estrangeiros e de formadores de opinião para conhecer a estrutura produtiva brasileira."[357]

Os projetos voltados para o audiovisual estão contemplados no Projeto de Entretenimento e Serviços. Nota-se que as ações são direcionadas para ampliar os territórios de circulação econômica das obras brasileiras, promovendo a exportação, posicionamento e construção de imagem das empresas envolvidas nas transações. É dentro desse projeto que Cinema do Brasil está inserido e junto a ele existem mais duas ações voltadas para o audiovisual, o Brazilian Tv Producers e o Filmbrazil.[358]

O Cinema do Brasil (criado em 2006) é um programa de exportação de filmes brasileiros criado pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), financiado pela Agência de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX), além do suporte institucional dado pelo Ministério da Cultura.

Ele envolve cerca de 140 empresas entre produtoras e *sales agents* de todo o país. Seu objetivo é criar condições para ampliação da comercialização de longas-metragens brasileiros no exterior. Além de incentivar o crescimento no desenvolvimento de coproduções, na venda de serviços de produção no Brasil, na prospecção de novos mercados para a distribuição de produções brasileiras e na geração de novos empregos.

Segundo a produtora Sara Silveira, en entrevista para o jornal Valor Econômico, o Programa Cinema do Brasil ainda "não é um trabalho perfeito, mas é uma iniciativa corajosa. Abriu novas fronteiras". Já Anne Delseth, programadora da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, em entrevista para o mesmo jornal menciona que a ação representa " um trabalho incrível, ajudam nas coproduções e estão sempre presentes nos encontros estratégicos".[359]

As atividades do Cinema do Brasil são divididas através de duas vertentes, uma ligada ao apoio à participação em atividades do mercado internacional (participação de mercados de cinema e na distribuição dos filmes em países estrangeiros) e na capacitação profissional dos agentes econômicos brasileiros (organização de cursos de capacitação e de palestras e seminários).

Os esforços são direcionados para países que possuem executivos que também atuam no Brasil, como olheiros de possíveis projetos de sucesso. Os mercados eleitos para

[357] Mais informações em: http://www.apexbrasil.com.br/, acesso em 10/03/2012.
[358] Nesse momento atentaremos somente para as ações do *Cinema do Brasil* por terem uma relação mais direta com a coprodução de filmes.
[359] http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2dP9QLhI8, acesso em 29/08/2013.

o intercâmbio são: França, Alemanha, Espanha, Reino Unido, Estados Unidos, Canadá e Argentina.

Desde sua criação, o programa já auxiliou na representação e participação de empresas produtoras em cerca de 30 eventos, nas edições entre os anos de 2007 a 2011, dos principais Festivais internacionais, tais como: American Film Market (EU), Festival Internacional de Cinema de Toronto (CA), Festival do Rio (BR), Festival Internacional de Cinema de Locarno (CH), Festival Internacional de Cinema de Donostia, San Sebastián (ES), Festival Internacional de Cinema de Cannes (FR), Festival Internacional de Cinema de Berlim (DE), Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand (FR), Ventana Sur 2010 (AR) e Feira Internacional da Indústria do Cinema e Audiovisual – FIICAV (BR).[360]

Segundo informações do Cinema do Brasil[361] deu suporte para as empresas brasileiras através das seguintes atividades:

- Apoio em passagem, hospedagem e credenciamento;
- Sessões de mercado (*market screenings*);
- Encontro de coprodução com países dos mercados-alvo;
- Eventos de networking;
- Estante com suporte audiovisual e salas de reunião;
- Distribuição de material institucional das empresas e catálogo institucional do Cinema do Brasil;
- Equipe de apoio;
- Catálogo das empresas participantes, e;
- Anúncios pagos em revistas internacionais para os filmes selecionados na competição oficial ou em mostras paralelas na contratação de assessoria de imprensa ou relações públicas do filme em questão.

O Prêmio de apoio à distribuição é uma atividade mais recente, lançada no ano de 2009. O projeto apoia a difusão internacional de obras realizadas por produtoras associadas ao Cinema do Brasil através da concessão de 25 mil dólares que "devem ser utilizados para cobrir as despesas de comercialização", ou seja no pagamento de despesas com realização de cópias e de serviços ligados à promoção e publicidade da obra nos países em que será exibida. Segundo André Sturm (distribuidor e presidente da SIAESP), esse incentivo é concedido para minimizar o risco para produtores e distribuidores e tem o principal intuito de aumentar a presença do filme nacional no exterior. Entre 2009 a 2013 foram lançadas um total de 32 obras, uma média de 3,5 obras por ano. Além disso, notamos um

[360] Lista completa das edições dos Festivais e eventos, vide Anexo XII, pág. 303

[361] Texto retirado do site oficial do Cinema do Brasil In: http://www.cinemadobrasil.org.br/pt/programa/acoes/ , acesso <15/01/2012>.

crescimento exponencial do número de longas-metragens apoiados, isso porque no ano de 2009 tivemos o apoio a somente cinco obras, e em 2013 esse número triplicou, totalizando a distribuição de 12 obras no exterior. No entanto a entidade não fornece dados, em seu sistema on-line, quanto ao rendimento, nem os locais onde as obras foram distribuídas.[362]

As demais ações do Programa possuem relação com a capacitação e formação dos profissionais que atuam no mercado audiovisual brasileiro. Como mencionamos anteriormente o bom desempenho dos agentes econômicos na cadeia produtiva do audiovisual, não demandam somente da realização de novos filmes, mas dependem da organização e da habilidade do profissional que tem o conhecimento das possibilidades e oportunidades que o setor proporciona. Por esse motivo o programa passou a promover ações de incentivo à formação de profissionais e produtores do audiovisual, através de atividades de capacitação direcionadas para as particularidades do mercado internacional e das inovações tecnológicas do setor.

No total foram organizados nove cursos de capacitação[363] e três seminários, ocorridos durante a Mostra de Cinema de Tiradentes (BR) entre os anos de 2010 a 2012. Os seminários foram organizados com o intuito de capacitar os produtores brasileiros sobre as mudanças no mercado cinematográfico, com ênfase nas relações internacionais.

Destacamos o seminário "O empreendedor no mercado audiovisual globalizado", evento formado por palestras sobre novas plataformas e distribuição digital. Ele foi organizado na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), com o apoio do Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual. No total, foram oito palestras com a participação de profissionais internacionais (Alemanha e Canadá) que abordaram novos conceitos como *Video on Demand* (VOD), *Cinema on Demand* (COD), *Crowdfunding* novos modelos de negócios ligados à geração e distribuição de conteúdo multiplataforma, para o dispositivos móveis (*mobile*/celular).[364] Outro importante curso realizado foi a capacitação com Sonja Heinen, Diretora do Berlinale Coproduction Market, que visitou o Brasil em julho de 2011 para ministrar uma palestra Preparação de projetos para o Berlinale Co-Production Market e World Cinema Fund (European Film Market 2012). A diretora explicou a importância dos projetos terem características orgânicas para que uma coprodução seja concretizada, pois a narrativa do filme não pode parecer "artificial" aos olhos dos espectadores das diferentes nacionalidades. Também destacou os elementos de

[362] Lista completa de filmes lançados internacionalmente via apoio do Cinema do Brasil, vide Anexo XIII, pág 304
[363] Lista completa com os cursos de capacitação, vide Anexo XIV, pág. 305.
[364] http://www.cinemadobrasil.org.br/noticia.php?id_content=116

um projeto que despertam o interesse dos parceiros internacionais no Co-production Market.

Em nove anos, o programa Cinema do Brasil se estabeleceu como uma positiva alternativa de apoio e assessoria aos empresários da cinematografia brasileira, mas ainda é necessário que as medidas de incentivo tomadas, tanto por órgãos públicos, como privados, estejam integradas para que o mercado cinematográfico seja fortificado.

4.2.3. Sistema de relações pessoais (*Networking*)

Neste último item destacaremos o último elo da lógica da organização estabelecida a partir da criação de uma coprodução internacional, ou seja, os laços estabelecidos através do relacionamento interpessoal dos profissionais que exercem a atividade cinematográfica.

Ao longo deste trabalho notamos que o êxito na realização conjunta da obra fílmica só é possível através do vínculo estabelecido entre os indivíduos que atuam de forma sensível e sistemática no espaço audiovisual mundial. Esses laços pessoais geram um ambiente de confiança, elemento essencial para a formalização de uma coprodução internacional. Quando as empresas optam por formalizar este tipo de sociedade, elas compartilham a autoria e patrimonialidade da obra. Ou seja, estão firmando um estreito vinculo, como um casamento, que perdurará por anos. Por esse motivo, destacamos a composição dessa rede de contatos como o elemento essencial para efetivação do negócio e da instituição de um laço societário que transpareça credibilidade.

Identificamos a importância dessas aproximações pessoais através dos depoimentos concedidos para a realização desta pesquisa. Como nos relatou a produtora Sara Silveira:

> Foi o que eu fiz, pouco a pouco trabalhando. O fato de falar as línguas sempre ajuda muito, o fato de ter um olhar internacional ajuda muito, o fato de ter o conhecimento de todos os organismos, de todas as possibilidades e fundos que existem no mundo e como cada país procede com sua coprodução internacional (claro que é um estudo que você vai fazendo ao largo dos anos) para que você possa enfrentar com galhardia, com honradez e com dignidade. Fazer do parceiro europeu uma verdadeira crença no seu trabalho para que ele continue apostando em você. (2014)

Para o Assessor internacional da ANCINE a coprodução internacional demanda muito da convicção pactuada com o parceiro estrangeiro, ela "vive da confiança no

parceiro ou seja, de conhecer aquela pessoa, de saber que ela é séria, que ela está ali, que ela faz, que ela trabalha dessa, ou daquela maneira." (2013)

Por esse motivo, notamos que a realização conjunta dessas obras não é somente um desafio para os produtores, ela inspira a necessidade de uma sintonia fina e de um planejamento dinâmico das ações de todas as entidades (públicas e privadas) que operam no espaço audiovisual. Como explicita Valente, a essência da coprodução internacional está no relacionamento individual estabelecido entre os agentes que compõem o cinema "Esse interlocutor às vezes existe de maneira individualizada e a gente acha isso legítimo e normal porque o cinema é feito por pessoas." (Valente, 2013)

Verificamos que as conexões dos profissionais do audiovisual – entendidas neste trabalho como a formação de um sistema de relações pessoais, ou *networking* – proporcionam para a realização do filme tanto um benefício simbólico, quanto financeiro. Esse fato é consequência da própria constituição do campo do audiovisual, que estabelece uma relação dialética e paradoxal, entre o contexto econômico/industrial e o artístico/cultural. Esta rede de contatos possui um valor simbólico e um capital imaterial fundamental para a concretização de contratos societários envolvendo agentes econômicos de distintos países formalizando o que conhecemos como coprodução internacional.

Para Sara Silveira as produções realizadas por sua empresa, em parceria com produtoras estrangeiras, só foram possíveis a partir do *networking* que ela estabeleceu ao longo de mais de 20 anos de carreira. Segundo ela ao longo de sua trajetória o bom produtor deve criar amizades e confianças "demonstrando as suas competências para que você consiga conquistar essas pessoas", para que acreditem no seu projeto e queiram compartilhar a realização de um (ou vários) filmes.

Vemos que ao logo da historiografia do cinema, esses contatos foram estabelecidos de forma individualizada, derivada principalmente do exílio de cineastas brasileiros na Europa, por conta da política ditatorial estabelecida a partir de 1964. Contudo, contemporaneamente vemos um esforço institucional (tanto das organizações governamentais, quanto de iniciativas privadas) de sistematizar formas mais coletivas de aproximação dos profissionais e de suas empresas. Vemos este trabalho sendo desenvolvido nos Festivais a partir de programas paralelos à exibição de filmes, como as residências (*talent campus*), seminários, rodadas de negócio e fundos de financiamento a coprodução.

Dessa forma, identificamos esses eventos internacionais (Festivais e Mostras) como o principal espaço de intersecção de conhecimento, devido à sua potência imanente de

aproximar distintos realizadores e cinematografias. Ao longo dos anos estes eventos se estabeleceram como a principal seara de circulação e promoção de realizadores consagrados e estreantes, tornando-se ambientes fundamentais para a constante renovação do espaço audiovisual.

A diretora e produtora Lúcia Murat, em entrevista concedida para esta pesquisa" nos explicita sua experiência de coprodução internacional relatando a importância dos Festivais para a efetivação dessas parcerias. Ela afirma que sua "ascensão no mercado internacional" desde seu primeiro filme, *Que bom te ver viva* (1989), foi decorrente da participação e exibição de seus filmes em diversos Festivais.

> Todos os coprodutores com quem eu trabalhei eram pessoas com que eu tinha relações estabelecidas nos festivais. Eram pessoas em que eu confiava e com que eu tinha interesses comuns. Nunca foi uma coisa que foi criada a partir de "Ah! Procura na internet um cara e tal." Não foi. Eram relações que eu estabeleci. Então, por exemplo, quando eu fui pra França com o filme *Brava gente brasileira* (), eu tinha contatos com alguns coprodutores de lá, que eram a partir de pessoas conhecidas. Eu procurei e a gente estabeleceu alguns contatos visando já o *Quase dois irmãos* () que é o primeiro filme que eu ganhei o *Fonds sud*. (Murat, 2013)

Ela afirma que até hoje trabalha em parceria com pessoas que conheceu:" desde 20 anos atrás, pessoas que são amigas minhas e com quem eu tenho uma relação pessoal. Não só de produtora, mas pessoal". Murat complementa que nem todos os projetos que possui interessam ao parceiro internacional, ela afirma: "Eu proponho os projetos, às vezes interessa, e às vezes não. E a gente tem intimidade suficiente e respeito pra saber 'Olha... esse projeto infelizmente é caro, mas esse outro tem possibilidade de ser viabilizado', entendeu?!"

Por esse motivo, as próximas linhas são dedicadas a análise descritiva da relevância desses Festivais e Mostras, para a efetivação dos laços produtivos firmados entre corporações de distintas nacionalidades. Indicamos estes ambientes como o espaço que agrega realizadores e estimula a criação conjunta. Esse cruzamento de pessoas, gera a interligação de ideias, que proporciona a oportunidade de ser criado um enredo mais orgânico, de forma que os vínculos narrativos não transpareçam como artificiais.

Isso porque, são locais que propiciam uma efervescente de troca de experiências, fortalecem as conexões estabelecidas entre os profissionais que participam e circulam nesses eventos e aproximam as diferentes culturas e histórias, que podem resultar na realização de obras que farão sentido na tela para os espectadores das distintas nacionalidades.

4.2.3.1. Festivais e Mostra Internacionais

Nesse momento voltamos nosso olhar para a importância dos Festivais e Mostras para a construção de uma carreira de sucesso, do filme e de seus realizadores (diretor e produtora). No entanto, pontuamos que essas ações para serem efetivas necessitam estar articuladas com um bom plano de produção e difusão do filme.

É notório o fato de que os festivais e mostras são uma importante vitrine para a carreira de filmes com características e "escolhas mais autorais, de um cinema um pouco mais pensante" (Silveira, 2014), do que aquelas dos *blockbusters,* obras que possuem uma linguagem ou narrativa diferenciada. Isso porque, a escolha de determinada obra por parte de um júri, transfere para o filme uma carga simbólica importante para sua carreira comercial. Ser escolhido por Cannes, Berlim, ou Veneza, por exemplo, faz com que o trabalho carregue as convicções que regem cada comissão julgadora, de cada Festival. Esses eventos agregam valor à obra pois,

> a partir dessas exibições, o filme inicia um processo de conquista da crítica especializada, de opiniões de diretores consagrados de outros países e principalmente de conquista do apreço dos jurados do festival. Tudo isso na tentativa de alcançar as principais premiações do evento, pois sua conquista atestará ao filme um "selo" de qualidade que abrirá novas possibilidades de inserção no mercado. (Chalupe da Silva, 2010: 151)

Vemos esses eventos como uma importante ferramenta para potencializar a visibilidade do trabalho. Sua importância é incontestável, mas dentro da lógica industrial é uma atividade bem paradoxal.

> A empresa tem que fazer o filme, vendê-lo, entrar com o dinheirinho dela e ir para os mercados nos festivais. É um passo difícil, caro, mas importantíssimo (...) Estreá-los no exterior é uma forma de eles serem levados em consideração, para que eu seduza distribuidores nacionais e me imponha no meu próprio país. [365]

Atestamos esse fato por identificarmos que os Festivais estabelecem com o setor duas relações, uma primária (direta e horizontal) e uma secundária (indireta e multidirecional). A primeira delas evoca o modo de comercialização de um filme (exibição numa sala e retorno na receita através da bilheteria), essas exibições não geram receitas

[365] Mais informações em: http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2dP9QLhI8, acesso em 29/08/2013.

expressivas para o filme, por esse motivo a exibição nesses eventos praticamente não gera retorno financeiro para seus produtores. A segunda estabelece uma relação mais instável por sua imaterialidade, pois seu valor reside no campo simbólico. A chave do sucesso está na qualificação da obra e o quanto de críticas boas ela consegue acarretar, se ela gera "burburinho", ou seja quando espontaneamente gera um *buss marketing*[366], sem custo. Esse fato que faz gerar interesse pela obra e impulsiona suas vendas, aumentando seu valor de mercado, quando iniciar sua carreira comercial.

Esses espaços, apesar de não serem incluídos oficialmente, nas aferições de bilheterias (ou do *market share*) das obras brasileiras, proporcionam um maior aproveitamento de circulação dessas obras, pois são fundamentais para expandir os horizontes de difusão e comercialização do filme. Para Sara Silveira durante o planejamento de como será a carreira do filme a produtora deve "vendê-lo, entrar com o dinheirinho dela e ir para os mercados nos festivais. É um passo difícil, caro, mas importantíssimo. (...) Estreá-los no exterior é uma forma de eles serem levados em consideração, para que eu seduza distribuidores nacionais e me imponha no meu próprio país". [367]

Além disso os Festivais e Mostras são considerados importantes campos para troca de experiências, debates, estabelecimento de negociações para produções associadas, coproduções, ou seja, para concretizar uma rede de relações que pode ser usada de forma estratégica para realização de próximos trabalhos. Como afirmam Leal e Matos, "estudos demonstram que, onde acontece festival, além da exibição, há também formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulações política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios." (2010:73)

A exibição em algumas Mostras e Festivais possibilita uma espécie de "passe" para que o filme seja aceito em outros circuitos, principalmente naqueles que não exigem o ineditismo[368] da obra. Esses eventos não possuem uma relação direta, mas existe uma

---

[366] Buzz marketing no Brasil é conhecido como boca a boca, acontece quando um consumidor gosta de determinado produto/serviço e tece comentários sobre eles com outras pessoas ("de seu circulo pessoal e profissional de relacionamentos"). Mais informações disponíveis em: **Buzz Marketing** In: http://www.infoescola.com/marketing/buzz-marketing/, acesso em 01/02/2014.

[367] Sara Silveira em entrevista para o jornal Valor econômico no dia 26/02/2013. In: http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2dP9QLhI8, acesso em: 10/07/2013

[368] Neste caso o ineditismo está relacionado com a primeira exibição do filme para o público. Em alguns festivais, como Cannes e Berlim, uma das regras para concorrer ao prêmio principal (Palma e Urso de outro, respectivamente) é a exigência de o Festival deve ser a primeira janela para a exibição da obra.

afinidade, um compartilhamento de ideias. Ao serem exibidos em certos circuitos, possivelmente os filmes serão selecionados (ou convidados) para exposição em outras localidades. Como esclarece Silveira ao mencionar que "é interessantíssimo você passar pelos três Festivais europeus", que são Rotterdam (NL), San Sebastian (ES) e Locarno (IT), pois muito possivelmente a obra será selecionada para Toronto. E a produtora complementa: "Toronto, é o quê? Exposição para venda."

Os festivais são um importante canal de incentivo à produção independente, em especial a coprodução internacional, por esse motivo propusemos para este trabalho um olhar diferenciado, que vai além de sua importância como espaço de circulação de novas obras e profissionais. Focamos na relevância de suas ações como agente incentivador da produção/realização independente através do fomento direto de diretores, renomados ou iniciantes. São espaços plurais de difusão dos filmes, pois grande parte deles possuem eventos paralelos como: seminários de formação, retrospectivas (que homenageiam um cineasta ou uma nacionalidade rodadas de negócios (*film industry market*), e residências para formação de novos realizadores (*talent campus*).

Os principais espaços de interação e interlocução entre as empresas produtoras são as Mostras e Festivais, pois atraem empresários e investidores de diversos cantos do mundo. Eles funcionam como um local de visibilidade para a obra (sua distribuição poderá ser negociada para diversos territórios); para os artistas envolvidos e, principalmente para produtores que estão expondo sua capacidade de gerir uma produção.

Ao notarem a potencialidade comercial desses eventos, as organizações dos Festivais passaram a realizar, paralelamente as *avant-premières* e premiações dos filmes, eventos como as "rodadas de negócio", os *film industry market*.

Por esse motivo identificamos que os Festivais e Mostras são uma ferramenta política importante, pois dão conta de uma divulgação num âmbito mais global. Sua exibição transcende a representação dos indivíduos (produtor e diretor), ela passa a representar a cinematografia de seu local de origem, apresentando a multiplicidade de (formatos, linguagens e gêneros) das produções realizadas no país.

Além disso, essas exibições proporcionam um meio dar notabilidade às competências dos realizadores, abrem espaço para o diálogo entre os distintos produtores. Estes são fatores importantes para a identificação de proximidades no campo da realização audiovisual, ou seja, abrem espaço para que esses profissionais identifiquem se compartilham as mesmas crenças criativas e se elas podem se transformar em criações de obras conjuntas.

> Não posso dizer que vou ter [muito] dinheiro, vou ganhar muito dinheiro com a venda internacional e com a coprodução internacional. Eles valem mais como marcas, como reconhecimento do seu trabalho e aceitação no mundo europeu. Com os nossos filmes latino-americanos e a crença no nosso trabalho, hoje com o mundo completamente diferente, eu luto para que meu país seja aceito, para que meu país seja compreendido com seus filmes e com suas coproduções. (Sara Silveira em entrevista, 2014) [grifo nosso]

Devido às mudanças tecnológicas e as necessidades de expansão de uma atividade que aparentemente está em crise, notamos, nos últimos anos, um crescimento da importância desses eventos durante os principais festivais internacionais[369], como forma de incentivar a interlocução entre os países. Mais do que isso, vemos um crescimento nas atividades de formação de novos profissionais da cinematografia, através dos *talent campus*, ou campo de talentos.

4.2.3.2. *Talent Campus*

Para melhor exemplificar a importância desses campos de formação de novos talentos, voltamos nosso interesse para as ações desenvolvidas pelo *Ciné Fondation*[370] vinculado ao Festival Internacional de Filmes de Cannes (FR). Por questões metodológicas realizamos uma análise somente do programa de residência francês, no entanto destacamos que esta é uma prática constante de outros Festivais, como o *Berlinale Talent Campus*, do Festival Internacional de Filmes de Berlim (DE), *Morelia LAB*, do Festival Internacional de Cinema de Morelia (MX), o *Cinemart*, do Festival Internacional de Filmes de Rotterdam (NL), o *Cine en Construción*, do Festival Internacional de Cinema de San Sebastian (ES), dentre outros.

Essas residências, ou campo de talentos, são ferramentas estratégicas para a organização desses festivais, para que assim eles possam se manter na vanguarda de descobrimentos de novos talentos cinematográficos. A distinção e importância de um festival se estabelece através das obras e dos diretores que "descobre". Esta é sua marca, como se o evento legitimasse a qualidade e relevância do filme, com base nas crenças e

[369] *CineMart* do *Festival de Rotterdam*, *Marché Du Film*, no *Festival de Cannes*, o *European Film Market* e *Berlinale Co-Produccion Market*, no *Festival de Berlim*, dentre outros.
[370] Mais informações em: http://www.idf-film.com/en/events/cinefondation/, acesso em 26/01/2014.

convicções desse festival. E mais, o evento passa a ser reconhecido como revelador dos novos nomes e tendências que estarão no mercado comercial.

É importante destacar que devido às próprias características do cinema de ser um "*patchwork* de referenciais, de formas culturais cada vez mais fluidas e imprevisíveis e mestiçadas e transnacionais" (Lipovetsky; Serroy, 2009: 95) que foram evidenciadas pelos efeitos da mundialização, vemos que as escolhas dos Festivais transpõem as barreiras nacionais, o que importa é a descoberta do talento, independente da sua nacionalidade, pois a relevância está no discurso e no tipo de linguagem adotada para o filme, se ela está alinhada às convicções do Festival que o selecionou, tornando o evento tão responsável pela qualidade da obra quanto seus realizadores.

O Festival de Cannes (*Cannes Film Festival*) é um dos principais espaços de revelação desses profissionais. No site de divulgação do evento, há o registro de que sua missão é "revelar e valorizar obras para servir a evolução do cinema, favorecer o desenvolvimento da indústria do filme no mundo e celebrar a 7ª arte a nível internacional."[371]

Em entrevista, a produtora Sara Silveira expôs alguns detalhes do funcionamento desses eventos e de como eles se organizam para receber em seu espaço os novos talentos cinematográficos. Segundo ela "Cannes é um festival com muito olhar para o primeiro filme e também gosta de ser o descobridor desses talentos". A produtora descreveu que "emplacar o primeiro filme" é um trabalho árduo, que requer paciência e um planejamento estratégico que pode durar cerca de dois, três anos. Segundo Silveira o primeiro passo acontece quando o jovem cineasta apresenta sua ideia, e a produtora avalia a consistência do projeto a partir dos curtas-metragens que ele realizou.

É importante destacar que, além de dedicar sua atenção para a realização dos filmes de Carlos Reichenbach[372], a Dezenove som e imagem[373] tem como principal diretriz ser uma empresa "com o olhar" voltado para o primeiro filme. Por esse motivo para nos dar a dimensão do trabalho da empresa Silveira apresentou a trajetória dos diretores Marco Dutra e Juliana Rojas e sua relação com o mercado internacional, através do Festival de Cannes.

Os cineastas iniciaram sua carreira no exterior, tão logo concluíram seus estudos. Submeteram (no ano de 2005) o curta-metragem "O lençol branco", realizado na Escola de

[371] Mais informações em: http://www.festival-cannes.fr/pt/about/whoWeAre.html, acesso em 27/01/2014.
[372] Importante cineasta, falecido no ano de 2012. Era diretor e fundou juntamente com Sara Silveira Dezenove som e imagem em agosto de 1991.
[373] Mais informações em: http://www.dezenove.net/, acesso em: 15/11/2013.

Cinema e Audiovisual (USP/SP), ao 58º Festival de Cannes, na sessão dedicada a filmes realizados em escolas de cinema, o *Cinéfondation – La Sélection*. Com a seleção e exibição do trabalho, para a produtora, nesse momento os realizadores "plantaram sua primeira sementinha em Cannes" estreitando os laços com o Festival e conquistando espaço para, porventura, serem escolhidos em outra seleção. Após a exibição no Festival de Cannes e em outros festivais a dupla de diretores contatou a *Dezenove* para estabelecer uma parceria de produção com o projeto do curta-metragem *Um Ramo*[374]. Após sua conclusão o filme foi submetido a Cannes e conquistou o prêmio da *46e Semaine de la Critique* (Semana da Crítica)[375], para Silveira essa era a "segunda semente plantada" para conquistar o mercado internacional. Interessante notarmos que neste mesmo ano (2007) o curta-metragem de Esmir Filho, *Saliva* foi exibido no mesmo evento e dois anos depois o diretor lança seu primeiro longa-metragem, também em parceria com a *Dezenove*, *Os famosos e os duendes da morte*, uma coprodução entre o Brasil e a França.

Sara Silveira menciona que depois dos sucessos dos dois curtas a produtora iniciou o processo de desenvolvimento do primeiro longa de Dutra e Rojas *Trabalhar cansa*. Seguindo o plano inicial de conquista do mercado estrangeiro, em especial o francês, o filme foi inscrito em Cannes e foi selecionado para exibição na sessão *Un Certain Regard* (2012), que dá destaque às "obras originais quanto ao propósito e à estética".[376] Internacionalmente o filme conquistou premiações em Havana, prêmio Grande Coral para diretores estreantes, melhor atriz para Helena Albergaria, no Lima American Film Festival e melhor atriz coadjuvante para Gilda Nomacce, no Festival Internacinal de Brasília. Além disso, o filme foi exibido nos festivais *Paris Cinéma*, *Hamburgo Film Festival*, CPH PIX – Copenhagen e do *Villeurbanne Festival Flets du Cinéma Ibérique et Latino-américan*.

Ainda em 2012, acontece uma dobradinha na exposição internacional, só que dessa vez a direção é assinada somente por Juliana Rojas. O curta-metragem "O duplo" foi exibido na sessão competitiva da *Semaine de la critique* e recebeu menção honrosa pelo trabalho[377].

---

[374] Além do prêmio em Cannes "Um Ramo" recebeu premiações de outros festivais no Brasil e no exterior, como: Cine Ceará (prêmios de melhor atriz e melhor diretor); Guadalajara Film Festival (menção honrosa do juri Ibero-americano); Cine Pe (prêmio de melhor atriz).

[375] Mais informações em: http://www.semainedelacritique.com/films/2007/2007_selection.php, acesso em 28/01/2014.

[376] In: http://www.festival-cannes.fr/pt/about/whoWeAre.html, acesso em 28/01/2014.

[377] Mais informações em: http://www.semainedelacritique.com/news/palmares2012.html e http://www.semainedelacritique.com/films/2012/2012_selection.php , acesso em 28/01/2014.

Com todos esses frutos o caminho natural foi desenvolver o segundo longa-metragem da dupla, "As boas maneiras"[378] um filme do gênero horror. Com este trabalho Rojas foi selecionada para participar do *24e Cinéfondation – La Residence* e durante os quatro primeiros meses de 2012, ficou "escrevendo seu roteiro monitorada por pessoas do meio e que podiam incentivá-la e mostrar os caminhos melhores para a escritura" do roteiro (Silveira, 2014). Para Sara Silveira esse projeto tinha um diferencial em relação aos outros trabalhos da dupla, esse projeto como praticamente nasce na França, possui vínculos muito fortes para o estabelecimento de parcerias de coprodução. Afirmou que "surge para mim um filme que já tem uma raiz com a França" e soma-se a isso "toda a trajetória dos meninos com a França". Juntando todos esses fatos, a produtora tinha subsídios para solicitar aporte de fundo francês *Aide au développement de projets de films de long metrage*[379], ligado ao *Centre Nacional du Cinéma et de L'image Animée*, e o projeto do filme conquistou o edital de produção. O investimento ainda não foi liberado para a produção, pois depende da "logística de captação" do filme, mas o valor transita entre 100 mil a 250 mil Euros[380].

Sara Silveira contrariando a "regra" de maneira positiva, inicia os trabalhos de preparação e desenvolvimento de mais uma parceria com Dutra e Rojas. Desde Reichenbach, a produtora não se aproximava tão intensamente de um diretor (nesse caso de uma dupla de diretores), Silveira até chegou a coproduzir obras de outros diretores (Anna Muylaert[381] e Marcelo Gomes[382]), mas somando com os curtas-metragens a equipe já soma quarto parcerias seguidas.

Neste momento a empresa está em fase de captação para conseguir arrecadar o mínimo necessário para iniciar as filmagens neste ano de 2014. Durante a entrevista a produtora complementa:

> O que q eu vou fazer depois do "As boas maneiras" e depois de tudo já bem plantado? Submete-lo novamente a Cannes para tentar um oficial ou até; mesmo *Un certain regard*. Porque *Semana* eles já não podem mais porque já fizeram primeiro e segundo filme. Então esse é um exemplo de uma trajetória internacional de um trabalho que foi plantado durante 4, 5, 6 anos pra gente chegar onde eu sonho, chegar com os meus meninos, com os nossos filmes e conquistar a *Palma de Ouro*.

[378] Para viazualizar o projeto concretizado na 24 residência acesse: http://www.festival-cannes.fr/assets/File/WEB%202013/PDF/brochures_residencecinef_session24/juliana_final.pdf, acesso em 28/01/2014.
[379] Vide: http://www.cnc.fr/web/fr/cinema , acesso em 28/01/2014.
[380] Na cotação do dia 28/01/2014 esse montante varia entre 330 mil e 829 mil reais.
[381] *Durval Discos* (2002) e *Proibido Fumar* (2009).
[382] *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Era uma vez eu, Verônica* (2012).

O que veremos mais adiante é que além de Marco Dutra e Juliana Rojas, outros brasileiros se beneficiaram deste programa, alguns até conseguiram se estabelecer no mercado quer como realizadores, ou como gestores de políticas públicas para o audiovisual, como é o caso do diretor Karim Aïnouz e do Assessor Internacional da ANCINE Eduardo Valente.

Como o próprio nome indica, o *Cinéfondation*, é voltado para formação de base, para os futuros profissionais. Ele possui três sessões distintas de atuação e apoio à revelação desses novos cineastas, são eles: *La Séletion, La Résidance* e *L'Ateliér*.

O primeiro criado em 1998, como mencionamos anteriormente dedica-se à exibição de curtas e médias-metragens. São escolhidos entre 15 a 20 produções realizadas sob a tutela de escolas de cinema e audiovisual de todo mundo. Esta seleção é parte integrante da Seleção Oficial e são premiados as três melhores produções. Ao longo de 26 anos, cerca de 250 filmes de 90 escolas foram exibidos no evento.[383] A última participação de estudantes brasileiros ocorreu no 64ª Festival, em 2011, com o curta-metragem "Duelo antes da noite", de Alice Furtado, realizado no curso de Cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (RJ)[384].

O segundo, *la résidence*, que acontece desde outubro de 2000, é um espaço dedicado à formação de diretores iniciantes, que estão trabalhando em seu primeiro (ou segundo) projeto de longa-metragem. A programação é organizadas de forma que os residentes tenham um acompanhamento do processo de escrita do roteiro, em que o projeto é assistido por profissionais que auxiliam no desenvolvimento do projeto em questão. A residência acontece duas vezes no ano, durante quatro meses. Desde sua criação há 14 anos o espaço recebeu mais de 70 cineastas de 40 países distintos. Além de participar desses encontros os jovens recebem uma pequena ajuda financeira por mês (800 Euros), têm passe

[383]Mais informações sobre o regulamento, júri e projetos selecionados em: http://www.cinefondation.com/en/selectioninformation, acesso em 28/01/2014.

[384] As demais exibições brasileiras foram:
62e Festival de *Cannes* (2009) – *Chapa*, de Thiago Ricarte – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).
61e Festival de *Cannes* (2008) – *O som e o resto*, de André Lavaquial – Escola de cinema Darcy Ribeiro / Instituto brasileiro de audiovisual (RJ)
60e Festival de *Cannes* (2007) – *Saba*, de Gregorio Graziozi e Thereza Menezes – Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP/SP).
59e Festival de *Cannes* (2006) – *Justiça ao insulto*, de Bruno Jorge – Escola superior de propaganda e marketing (ESPM/SP)
58e Festival de *Cannes* (2005) – *O lençol branco*, de Marco Dutra e Juliana Rojas – Escola de Cinema e Audiovisual (ECA/USP).
55e Festival de *Cannes* (2002) – *Um Sol alaranjado*, de Eduardo Valente – Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ).
53*e Festival* de *Cannes* (2000) – *De janela pro cinema*, de Quiá Rodrigues – Universidade Estácio de Sá (RJ). In: http://www.cinefondation.com/en/selection, acesso em 28/01/2014.

livre em alguns cinemas de Paris e recebem aulas de francês para melhor adaptação.[385] A cada ano são selecionados 12 candidatos, seis para cada período de 4 meses. Para entrar na residência os interessados submetem um dossiê de candidatura[386] para a comissão de seleção (sempre presidido pelo Presidente do Festival de Cannes), ou então o selecionado conquista o prêmio máximo do *Cinéfondation – la sélection*, como foi o caso da premiação de Eduardo Valente no ano de 2002, com o curta-metragem *Sol Alaranjado*.

Valente participou da 10ª residência, no ano de 2005, durante a estadia desenvolveu o roteiro de seu primeiro longa-metragem a coprodução Brasil/Portugal, *No meu Lugar*[387]. Ao retornar para o Brasil o filme foi produzido pelas empresas brasileiras Videofilmes, Duas Mariolas e pela portuguesa Fado Filmes. A obra foi lançada comercialmente no Brasil (2009) pela distribuidora Downtown Filmes. O filme foi visto por 5.227 espectadores e arrecadou em bilheteria R$ 31.520,86[388]. No exterior *No meu lugar* foi exibido nos Festivais Internacionais de Cannes (França), Warsaw (Polônia), Chicago (USA), Pusan (Coréia do Sul). O trabalho também foi lançado comercialmente nas salas de cinema de Portugal, pela empresa Zon Lusomundo Audiovisuais, mas não tivemos acesso à aferição desses dados.

Antes de Eduardo Valente, apenas um brasileiro havia sido selecionado para esse espaço de formação, o cineasta Karim Aïnouz, que participou da 7ª edição (2003/2004) e trabalhou no roteiro *Rifa-me*, lançado posteriormente no ano de 2006, com o título *O céu de Sueli*[389] uma coprodução entre Brasil / Alemanha / França / Portugal. O filme foi lançado comercialmente no Brasil dois anos após a residência e conquistou cerca de 73 mil espectadores (aproximadamente R$ 605 mil)[390]. Interessante notarmos que assim como *No meu lugar*, *O céu de Sueli* foi produzido pelas empresas Videofilmes (empresa produtora do cineasta Walter Salles) e pela portuguesa Fado Filmes[391]. Este foi o segundo longa-metragem de Aïnouz, o trabalho não teve tanto êxito internacional quanto seu longa de estreia (*Madame Satã*[392]), mas chegou a ser lançado no Festival de Veneza (IT) e logo em

[385] Mais informações sobre as regras de submissão de propostas e sobre o programa em: http://www.cinefondation.com/en/generalinformation, acesso em 28/01/2014.
[386] Mais informações em: http://www.cinefondation.com/fr/rrules, acesso 28/01/2014.
[387] Conhecido internacionalmente como *Eye of the Storm*.
[388] Dados de mercado retirados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: http://oca.ANCINE.gov.br/coproducoes_internacionais.htm, acesso 10/02/2013.
[389] Conhecido internacionalmente como: *El cielo de Suely* (AR), *Suely im Himmel* (DE), *Le ciel de Suely* (FR), *O ouranos tis Suely* (GR), *Szerelem eladó* (HU) e *Suely w niebe* (PL).
[390] Idem 27.
[391] As demais empresas envolvidas na coprodução foram a francesa Celluloide Dream e a alemã Shotgun
[392] O filme foi exibido em 19 Festivais internacionais e lançado comercialmente em cerca de 15 países. In: http://www.imdb.com/title/tt0317887/releaseinfo?ref_=tt_ql_9, acesso em 30/01/2014.

seguida no Festival de Toronto (CA)[393]. Além disso, Karim ganhou o prêmio de melhor diretor[394] nos Festivais de Havana, Rio de Janeiro, São Paulo e como melhor filme no Festival Int. Filmes de Thessaloniki (Grécia). Comercialmente, temos dados de que *O céu de Sueli* foi exibido em salas de cinema da França, Japão e EUA. As coproduções internacionais se repetem na carreira do diretor, isso porque, seu mais recente trabalho a ser lançado comercialmente, em maio deste ano, (*Praia do Futuro*[395]), foi realizado através da parceria entre produtora brasileira Coração no Fogo e as alemãs, Hank Levine Film, Detailfilm e Watchmen Productions e lançado na 64ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim. O filme foi rodado em ambos os países, nas cidades de Fortaleza, Berlim e Hamburgo. A obra nos apresenta a relação e o drama dos irmãos Donato (Wagner Moura) e Ayrton (Jesuíta Barbosa). Donato é um "experiente salva-vidas, que acaba conhecendo o alemão Konrad (Clemens Schick) e resolve recomeçar a sua vida em Berlim. Anos mais tarde, seu irmão mais novo, Ayrton embarca para a Europa à sua procura."[396] *Praia do futuro*, ao contrário das outras coproduções do diretor, concretiza em tela, através do enredo e das relações que as personagens estabelecem a coprodução internacional, conseguindo confluir os três benefícios da coprodução que descrevemos no capítulo três: as soluções financeiras, artísticas e narrativas.

Passaram-se 13 sessões até outro brasileiro ser selecionado, mas desta vez foram três participações seguidas. A primeira em 2011 foi Felipe Sholl, com o projeto do longa-metragem intitulado *The other end* (*Ao Lado*). O roteiro foi desenvolvido em entre outubro de 2011 e fevereiro de 2012, mas não se tem notícia de sua concretização. Na sessão seguinte foi a vez de Juliana Rojas participar do *Cinéfondation*, como descrevemos acima. E mais recentemente, entre outubro de 2012 a fevereiro de 2013, foi a vez de Marina Meliande, na 25 sessão, com o projeto do filme *Mormaço*. Este último projeto ainda não foi rodado, mas já se tem notícias de algumas premiações que conferiram subsídios de auxílio à realização do longa. Como por exemplo, o prêmio conquistado no 4th International Coproduction Meeting, que aconteceu na Mostra CineBH, em outubro de 2013. O projeto ganhou o Troféu Horizonte e com ele "materiais e serviços

[393] *O céu de Sueli* no ano de 2006 e 2007 foi exibido nos seguintes festivais – Festival Int. Filmes do Rio de Janeiro (BR), Vitória Cine Vídeo (BR), Festival Int. Filmes de Rotterdam (NL), Festival Int. Filmes de Mar del Plata (AR), New York New Directors and New Film Festival (EU), Festival Int. Filmes de Jakarta (ID), Festival Int. Filmes de Bratislava (SK)

[394] O filme também conquistou os prêmios de melhor atriz para Hermila Guedes nos Festivais de Bratislava, Havana, Rio de Janeiro, São Paulo e Thessaloniki.

[395] Mais informações em: https://www.facebook.com/praiadofuturo, acesso em 26/03/2014.

[396] Mais informações em: http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/praia-do-futuro-de-karim-nouz-est-na-disputa-pelo-urso-de-ouro-em-berlim , acesso em 26/03/2014.

cinematográficos oferecidos pelos parceiros do Brasil CineMundi", além disso o projeto foi selecionado para participar das rodadas de negócio no *Torino Film Festival* (IT) e será representado pelo produtor Leonardo Mecchi.

O terceiro e mais recente organismo do *Cinéfondation* é *L'Atelier* (criado em 2005) trata-se de mais uma ação para promover a realização de novos trabalhos. A cada ano são selecionados cerca de 15 projetos de longas-metragens, de qualquer nacionalidade, os diretores são convidados para o Festival de Cannes para encontrar profissionais que possam investir em suas realizações. Os cineastas são escolhidos a partir da qualidade do projeto e de suas realizações prévias. Segundo a organização, o programa proporcionará aos participantes um melhor acesso ao financiamento internacional, acelerando o processo de produção do filme. No entanto, até o momento nenhum projeto brasileiro foi selecionado para participar do ateliê de criação.

O que podemos verificar é o fato de que há constante renovação de obras e de realizadores que provavelmente participarão das próximas edições do Festival. Assim, com este trabalho tentamos investigar como esses programas irão se tornar um dos meios de se criar ações sustentáveis, que estimulem a tanto a realização quanto a circulação de filmes na contemporaneidade.

4.3. Coproduções brasileiras realizadas entre 1995 a 2012

Depois de analisarmos como a coprodução internacional se estabeleceu no espaço audiovisual brasileiro, atentando para as diretrizes e políticas públicas formuladas para o setor, voltaremos nossa atenção para que obras foram realizadas contemporaneamente.
Quais foram as empresas e diretores que mais firmaram acordos de coprodução, quem são os países que possuem maior vínculo com o Brasil e quais são as histórias que mais são representadas nas telas.

Para compor este último capítulo relacionamos alguns filmes que conseguissem dar conta de representar as características heterogêneas desses acordos, principalmente no que diz respeito à nacionalidade dos produtores.

Notamos que o cenário contemporâneo foi formado por uma gama diversificada de realizadores. Vemos que os longas-metragens foram viabilizados por diretores que já conquistaram o mercado internacional (Fernando Meireles, Walter Salles e Karim Aïnouz), daqueles que militaram pela produção nacional (Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra) e

de diretores estreantes (Eduardo Valente, Júlia Murat, Marco Dutra e Juliana Rojas). São produções que representaram nossos conflitos através de línguas estrangeiras (Monique Gardenberg), dos diretores que deram voz "aos que nunca falam" (Lúcia Murat e Ricardo Elias) e daqueles que revelaram o Brasil através de seu olhar estrangeiro (Carlos Bolado, Daniel Burman e Yu Lik Wai).

Vimos ao longo dos anos a realização de filmes como *Cinema de lágrimas* (BR/ MX/ GB) de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1995, um dos primeiros filmes da Retomada a ter sua produção viabilizada através de parcerias internacionais. A produção integrou o projeto "O centenário do cinema", junto com outras 18 produções internacionais coordenadas pelo *British Film Institute*. *Cinema de lágrimas* conta a história de um diretor de teatro em busca do último filme (um melodrama mexicano) visto por sua mãe antes cometer um suicídio. O argumento do filme teve como base o livro "Cinema de lágrimas na América Latina", da pesquisadora Sylvia Oroz, que aborda as produções de filmes melodramáticos realizados no México entre as décadas de 30 e 50.

Destacamos que a década de 90 foi marcada pela tendência de produção de filmes com "composições linguísticas de colorido heterogêneo" (Amancio, 2001). Por exemplo com a realização de *Jenipapo* de Monique Gardenberg, feito em coprodução com os EUA. O filme conta a história do envolvimento de um padre e um repórter nas lutas dos trabalhadores rurais sem-terra no Nordeste. Mesmo retratando questões estritamente nacionais, o filme foi realizado também com diálogos em inglês. Esse recurso será adotado como uma tentativa de aproximar as produções nacionais ao mercado estrangeiro. Para Tunico Amancio, esse recurso deriva de duas possibilidades: "a primeira delas a concreta existência de capitais estrangeiros na composição da obra, a sugerirem uma busca de enraizamento, e a segunda, o esforço premeditado na abertura de espaços de identificação com plateias mais seletas, digamos, em mercados mais nobres, mais organizados, de língua inglesa." (2001, s/p).

A partir de 2000, as produções latino-americanas passam a receber apoio de desenvolvimento de roteiro e de produção em eventos realizados paralelamente aos grandes festivais internacionais.

É o caso de realizações como *Madame Satã* (BR / FR) de Karin Aïnouz, que foi um dos primeiros projetos brasileiros a receber esse tipo de aporte. O diretor recebeu o prêmio do Hubert Bals Fund, do Festival Internacional de Filmes de Rotterdam para desenvolvimento de roteiro. Desde sua primeira edição em 1988, o programa já premiou aproximadamente 600 projetos de desenvolvimento de roteiro. São apoiadas produções de

filmes independentes das mais variadas cinematografias, Ásia, Oeste Europeu, Oriente Médio, África e América Latina. O Festival calcula que pelo menos 80% desses projetos já foram lançados no mercado, ou estão em fase de finalização. [397] *Madame Satã* foi lançado no Brasil em 2002, após reconhecimento de público e crítica nos principais festivais internacionais[398], o filme retrata a história de João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã (artista transformista que sonha em se tornar um grande astro dos palcos) que passou boa parte de sua vida entre a prisão e o Rio de Janeiro boêmio. Além disso vimos que esta foi a primeira obra do diretor realizada através da coprodução internacional. Esta primeira incursão, fez com que Aïnouz se estabelecesse como um dos principais diretores brasileiros (suas realizações seguintes foram firmadas com a França e com a Alemanha) a concretizar laços tão íntimos com o mercado e o capital estrangeiro.

Outro ponto a ser destacado é a presença de coproduções com a América Latina, estas parcerias são associações estratégicas que transcendem a importância para o espaço audiovisual, pois como vimos as políticas públicas de estímulo ao setor, serão formuladas para apoiar a soberania do país, concretizando o que ficou conhecido como *soft power*.

Essas produções foram formalizadas tanto por diretores consagrados da cinematografia brasileira, como *O veneno da madrugada* de Ruy Guerra, baseado no romance "La mala hora", de Gabriel García Márquez, que conta a história de um pequeno e decadente vilarejo do interior, onde duas famílias brigam pelos restos de riqueza de um lugar abandonado pelo tempo e pelo progresso. O projeto do filme foi pensado inicialmente para ser desenvolvido na época da EMBRAFILME, por sugestão dos diretores Paulo Thiago e Joaquim Vaz Carvalho. Mas com o encerramento das atividades da empresa o filme só foi concluído em 2004 através da parceria com as produtoras MGN filmes e espetáculos de Portugal e Arca Filmes da Argentina.

Ou através do estímulo ao estabelecimento de novos diretores, como foi o caso do filme *Os doze trabalhos* (2005) de Ricardo Elias. Este filme foi a segunda parceria chilena em produção do diretor. Seu longa-metragem de estreia (*De passagem*) foi uma coprodução entre a Raiz Produções Cinematográficas, de Assumpção Hernandes e a empresa de pós-produção chilena Filmosonido. Dessa vez, para a realização de *Os doze trabalhos*, a parceria foi firmada com a empresa Filmocentro Sonido S.A. O filme é uma releitura da figura mitológica grega, do semideus Héracles (ou Hércules para mitologia

[397] Mais informações em: www.filmfestivalrotterdam.com
[398] 2002: Chicago International Film Festival; Festival de Havana; Mostra Int. de Cinema de São Paulo;
2003: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente;
2004: Festival de Cartagena.

romana), para a realidade paulistana contemporânea. Para isso, Ricardo Elias nos apresenta a história de um jovem recém-saído da Febem que arruma emprego como *motoboy* em São Paulo, mas em seu período de experiência ele precisa realizar 12 trabalhos pela cidade. O diretor nos aproxima de Héracles e dos conflitos e as dificuldades de integração social, do preconceito, da grosseria e a desconfiança vivida por pobres e negros. No entanto, em *Os doze trabalhos* há algo a mais, vemos o reflexo de São Paulo, "outro personagem que, aos poucos, vai dominando a cena - a cidade, neste espectro que vai da periferia às Marginais, à Paulista, à 23 de Maio" (Merten, 2006).

Outra obra de destaque no período foi *Maré, nossa história de amor* de Lúcia Murat (livre adaptação de "Romeu e Julieta" de William Shakespeare). O filme transitou pelas mesmas questões do filme anterior, a exclusão econômica e social vivida pela sociedade brasileira, mas agora os conflitos foram encenados no Morro da Maré, no Rio de Janeiro. *Maré...* é um dos poucos filmes musicais brasileiros (do período da Retomada) e foi realizado em parceria entre Taiga Filmes e as produtoras Lavorágine Films, do Uruguai e Gloria Films, da França. O filme recebeu apoio nacional para sua realização através dos editais do programa Petrobrás Cultural 2004/2005, BNDES e Oi Telemar. Mas contou principalmente, com os apoios internacionais do Programa IBERMEDIA e do Fonds Sud Cinema, do Ministério das Relações Exteriores da França. *Maré...* foi lançado comercialmente nas telas brasileiras em 2007 (quando também foi exibido no Festival do Rio e na Mostra Internacional de *SP).* Sua carreira teve novo impulso no ano seguinte quando foi exibido em mais de 24 Festivais internacionais e foi vendido para mais de 35 países para exibição comercial.

Além disso, devemos destacar que a coprodução internacional proporciona a possibilidade de uma equipe brasileira ser dirigida por um estrangeiro. Essa contribuição e compartilhamento de ideias pode ser visto no filme *Só Deus sabe* lançado no Brasil em 2006. Essa foi a primeira parceria entre Brasil e México realizada sob o Acordo Latino-Americano de Coprodução, assinado na Venezuela em 1989. A concepção da obra foi resultado da vontade do diretor mexicano Carlos Bolado (*Bajo Califórnia*, 1998) de trabalhar conjuntamente com a produtora brasileira Sara Silveira, da empresa Dezenove Som e Imagem. Para isso, Bolado buscou uma maneira de construir um roteiro que tivesse elementos que unissem os dois países e assim transparecer a cooperação artística e de produção na tela, justificando em termos legais a realização em coprodução. Após longas pesquisas sobre a cultura brasileira e suas referências culturais, o diretor nos apresenta a história de Dolores, uma brasileira que vive em San Diego e de Damián, um jornalista

mexicano. Suas vidas irão se cruzar na cidade mexicana de Tijuana (fronteira com os EUA) depois uma sequência de imprevistos, que resulta na perda do passaporte de Dolores. Nesse momento, ocorre o início de uma viagem de descobertas pessoais e territoriais, num percurso que terá início nos EUA e terminará no Brasil.

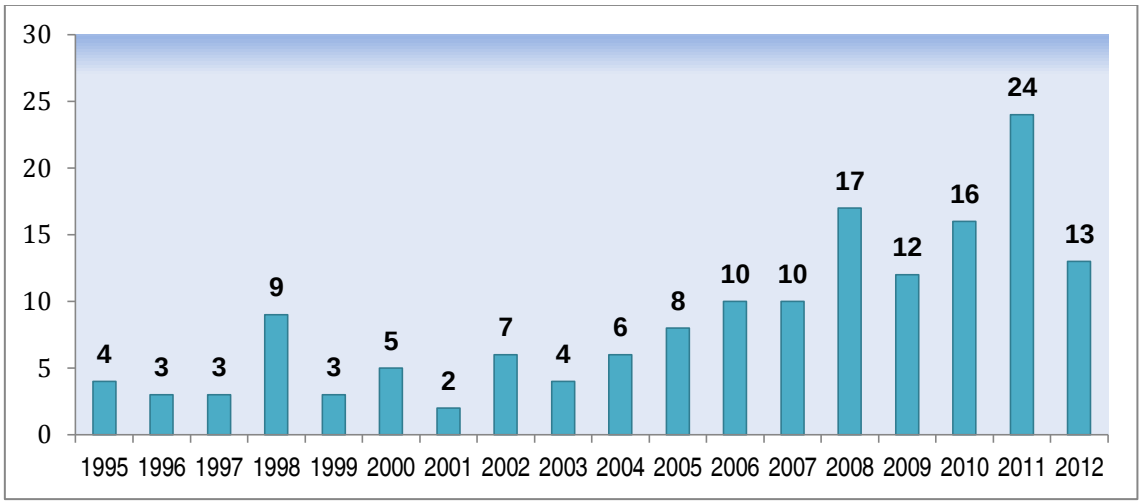
Por último, destacamos neste cenário a realização do longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira* (2008) de Fernando Meirelles, como uma obra emblemática da expressão da produção transnacional contemporânea. Tal afirmação tem como base desde as escolhas criativas para realização do filme às escolhas e parceiros de produção. Além disso, Meireles faz parte de uma geração de cineastas latino-americanos contratado pela indústria do entretenimento internacional, pois após o sucesso de *Cidade de Deus* e sua indicação ao Oscar, o diretor foi convidado a dirigir o filme *The constant gardner* (*O jardineiro fiel*) produção alemã e inglesa distribuída pela Focus Features. *Ensaio sobre a cegueira* é uma adaptação de livro homônimo do escritor e dramaturgo português José Saramago. A história de uma súbita e devastadora epidemia, a cegueira branca, que acaba por destruir a sociedade, colocando seus personagens cara a cara com os valores mais básicos de nossa civilização. O filme foi realizado em parceria entre a brasileira O2 Filmes, a japonesa Bee Vine Pictures e a canadense Rhombus Media (este foi o primeiro longa-metragem de ficção produzido dentro do Acordo entre Brasil e Canadá, firmado em 1995). Outro importante acordo de coprodução será através da parceria com a Fox Films. Veremos mais adiante que os filmes realizados com base no art. 3º não serão considerados coproduções internacionais, mas não podemos omitir a parceria existente entre a O2 e a distribuidora, haja vista as inúmeras discussões práticas (de produção) e simbólicas que esse acordo suscita. O filme foi rodado em três países diferentes (São Paulo - BR, Montevidéu - UY, e Guelph - CA) "respeitando o desejo de Saramago de que o filme, assim como o romance, se passasse em uma cidade não identificada, o que empresta uma universalidade incomum à trama"[399]. Aliado ao sentimento de universalidade da trama proposto pelo diretor, o filme foi concebido com diálogos em inglês e o *casting* de *Cegueira* é formado por pelo menos quatro nacionalidades diferentes entre brasileiros, norte-americanos, mexicanos e japoneses.

Durante a pesquisa vimos que entre os anos de 1995 a 2012 foram realizadas 156 obras em coprodução internacional, uma média de produção de 8,6 obras por ano. Notamos

[399] *Press-book* com informações sobre a produção em: www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br

que até o ano de 2006, o crescimento do número de filmes seguiu um rítmo tímido, com a média de 5,3 produções no ano.

Total de longas-metragens (por ano)
realizados em regime de coprodução internacional



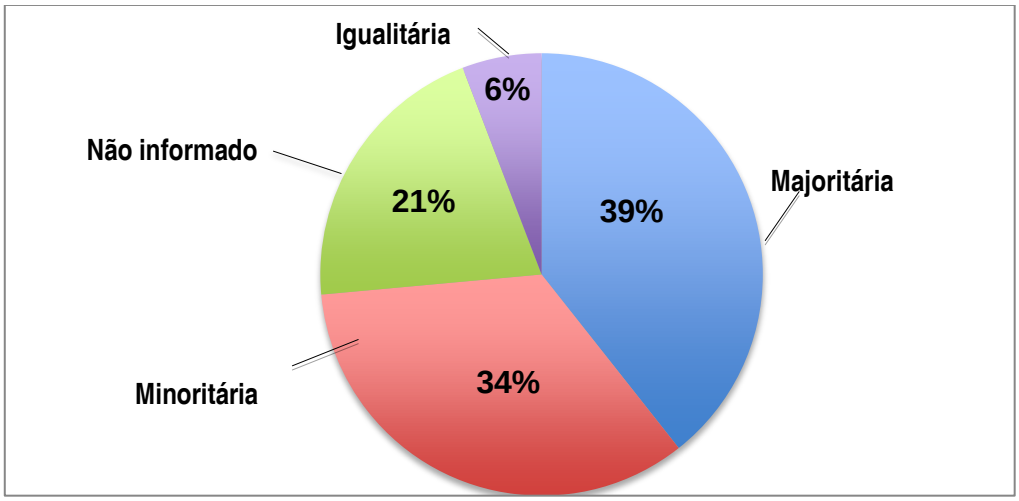
Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

Entretanto, a partir de 2006 vemos que o total de filmes concluídos chegou a marca de mais de dez obras por ano, atingindo a média anual de 14,5 por ano. O ponto máximo nessa escala de crescimento aconteceu no ano de 2011, com o total de 24 longas-metragens, dentre eles temos dados do lançamento comercial de oito obras, sendo que três delas, total do gênero de ficção, conquistaram mais do que R$ 200 mil reais nas bilheterias de cinema:

- *Capitães de Areia*, de Cecília Amado – 166 mil espectadores e R$1,4 milhões;
- *Violeta se foi para o céu*, Andrés Wood – 36,5 mil e R$ 356 mil;
- *Estamos juntos*, de Toni Venturi – 30,4 mil espectadores e R$ 253 mil.

Os filmes acima relacionados foram coproduzidos pelos seguintes países: Portugal, Chile e Argentina. Em dois deles em que o Brasil figura como o coprodutor majoritário (*Capitães de Areia* e *Estamos juntos*), já no filme, *Violeta se foi para o céu*, uma coprodução tripartida (AR / BR / CL) a produtora brasileira possui a porção minoritária da produção. Além disso, é interessante notarmos que as três obras relacionadas acima foram distribuídas pela Imagem Filmes.

Total de obras conforme situação patrimonial brasileira



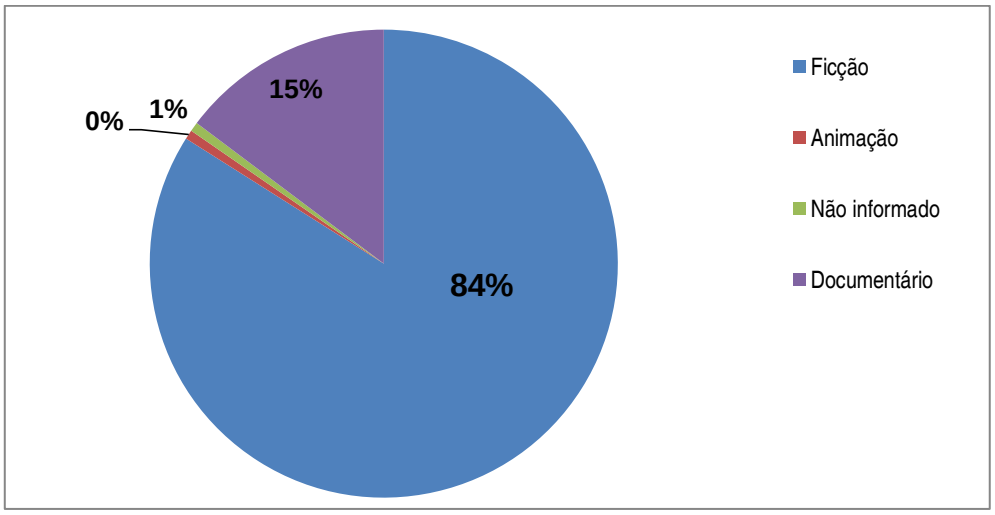
Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

Amparados nas informações contidas no gráfico acima, que indicam o total de obras realizadas com base na situação patrimonial do Brasil, notamos que ao longo dos anos houve um equilíbrio na participação brasileira no total de realizações majoritárias em relação as minoritárias. Ao largo desses 16 anos as produtoras nacionais participaram como coprodutora majoritária em 61 longas-metragens e como minoritária em 53 filmes. Notamos que uma aparente falta de interesse no estabelecimento de obras com divisão patrimonial equânime, totalizando a realização de somente nove longas-metragens, ou seja apenas 6% das coproduções foram estabelecidas de forma igualitária. Entretanto, mesmo com o entendimento da importância da aferição de dados de produção e de desempenho das obras, algumas informações ainda estão defasadas. O mesmo ocorre com a formalização e divulgação dos dados das coproduções internacionais. Mencionamos este fato neste momento, pois não temos a informação da participação patrimonial brasileira em 20% dos filmes lançados, ou seja, um cenário formado por aproximadamente 32 realizações. O conhecimento dessas informações pode alterar sensivelmente a análise descrita acima.

Quando analisamos as realizações através do indicativo gênero veremos, conforme no gráfico abaixo, que há uma preferência do realizador em coproduzir obras internacionais do gênero ficção, um total de 132 longas-metragens, contra 23 documentários. Importante destacarmos a existência de uma grande demanda de obras de animação para que sejam realizadas em regime de coprodução, dada a existência de um único longa-metragem desse gênero a animação *31 minutos* (2008), de Pedro Peirano Olate

e Álvaro Diaz Gonzalez. Mesmo assim, trata-se de um filme em que a produtora brasileira Total entertainment figura como detentora minoritária da parceria com a chilena Aplaplac e a espanhola User T-38.

Total de coproduções realizadas (gênero)

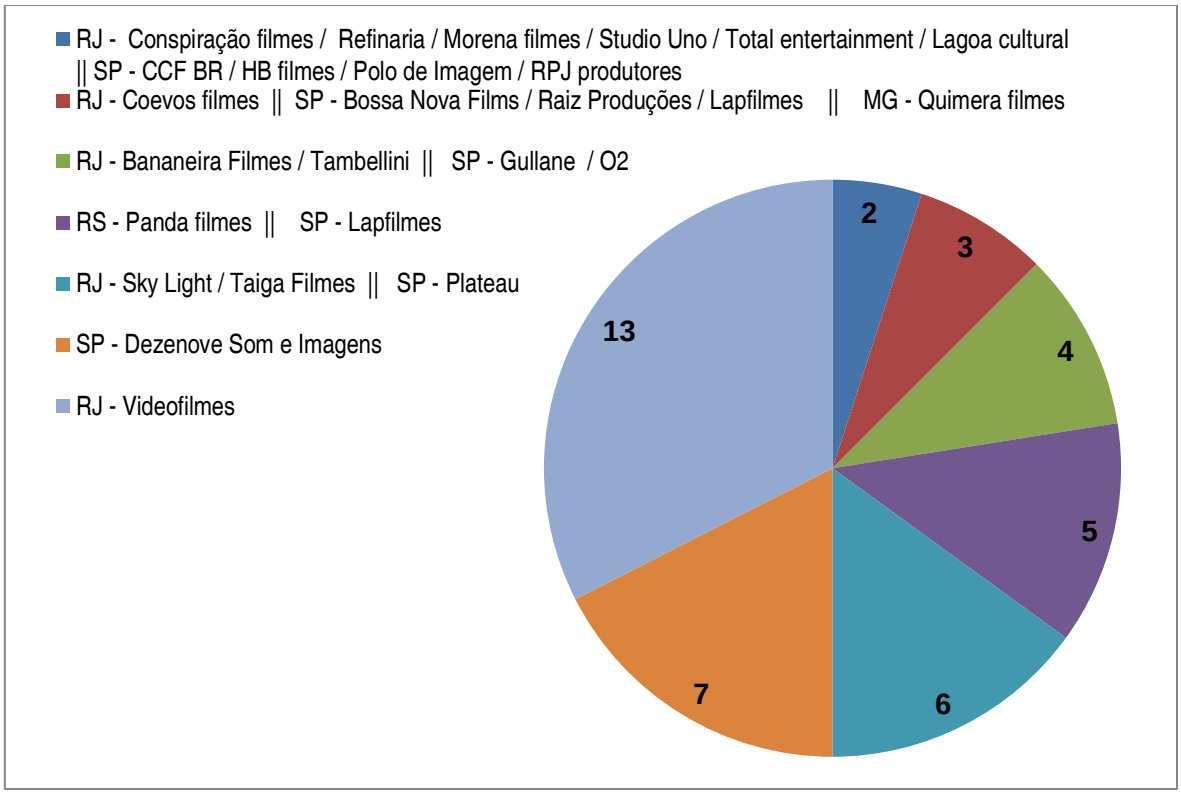


Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

Identificamos que o universo composto pelas coproduções internacionais replica a concentração existente no mercado audiovisual brasileiro como um todo. Atestamos este fato, a partir dos dados de quais foram as empresas brasileiras que conseguiram realizar mais de um filme, com a participação societária internacional. Identificamos que a realização de 60% dos longas-metragens (total de 92 obras) ficou concentrada nas mãos de 24 produtoras brasileiras, uma média de três filmes para cada empresa. As 62 obras restantes, foram realizadas por empresas que concretizaram apenas uma coprodução internacional.

Outro fato sintomático da centralização desta modalidade de realização, está no fato de que as empresas que conseguiram firmar mais de um contrato de coprodução internacional 91% delas, ou seja 22 corporações têm sua sede estabelecida no eixo Rio-SP (distribuídas 11 em cada estado).

Empresas que produziram mais de uma coprodução internacional[400]



Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

Não por acaso a Videofilmes (RJ) será a produtora a agregar o maior número de coproduções internacionais, com o lançamento de 12 longas-metragens, dirigidos pelos diretores brasileiros Daniela Thomas, Eduardo Valente, Karim Aïnouz, Walter Salles Jr, e os estrangeiros Antonio Pedro Vasconcelos, Luís Galvão Teles, Miguel Luís Kohan e Pablo Trapeiro.

A segunda maior empresa em número de filmes é a Dezenove Som e Imagens (SP), administrada por Sara Silveira, com sete realizações. Como mencionamos anteriormente além de se dedicar às produções de Carlos Reichenbach, a empresa se especializou em realizar parcerias com diretores estreantes para realização de suas primeiras obras, principalmente aqueles que já possuem uma entrada no mercado internacional com a exibição se seus primeiros curtas-metragens.

Em terceiro lugar no *market share* estão empatadas as empresas Sky Ligth e Taiga Filmes (RJ) e a Plateau (SP). A primeira delas atua no mercado de coprodução desde a década de 1990, com o lançamento dos filmes *O rio do ouro*, de Paulo Rocha e *Estorvo*, de

[400] Relação complete de filmes, vide Anexo XV, pág. 306.

Ruy Guerra, tendo emplacado no mercado algumas outras realizações, mas seu último trabalho lançado foi *O veneno da madrugada*, também de Ruy Guerra no ano de 2005. A Taiga Filmes é a empresa da diretora Lúcia Murat e das seis obras realizadas em coprodução quatro foram dirigidas por ela, uma por sua sócia Júlia Murat e a restante foi uma coprodução (minoritária) dirigida pelo português João Mario Grilo. Já a empresa paulista Plateau, dedica-se quase que exclusivamente a estabelecer vínculos patrimoniais minoritários na coprodução de filmes com Portugal, pois das seis obras realizadas cinco delas foram realizadas com o país em questão.

Com base nas informações contidas na tabela abaixo verificamos que Walter Salles Jr e Lúcia Murat são os diretores brasileiros que mais realizaram filmes em regime de coprodução internacional, com um total de quatro obras cada um. Salles Jr trabalha com esta modalidade de produção desde seu filme de estreia, *Terra estrangeira* (1998), codirigido com Daniela Thomas. Esta é uma das 55 coproduções que tiveram Portugal como parceiro. O filme retrata a transição política e a crise econômica brasileira com a posse do então presidente Fernando Collor. Para alguns brasileiros a única solução está fora do país. Mas o que encontram em terras estrangeiras é a solidão e o preconceito vivido pelos imigrantes brasileiros residentes em Portugal. As primeira produções assinadas pelo diretor foram lançamentos realizados em períodos bem curtos entre si (1996, 1998 e 1999), ficando um hiato de 13 anos até seu último lançamento, no ano de 2012, com a coprodução minoritária de *On the road*. Outro importante ponto a ser destacado é o fato de que exceto *Terra estrangeira*, todas as demais obras de Salles foram estabelecidas com a França.

Já no caso da diretora Lúcia Murat vemos uma constante regularidade em suas coproduções internacionais. Desde seu primeiro lançamento no ano 2000, com *Brava Gente Brasileira*, Murat lança um filme de coprodução a cada quatro anos. Vemos que a diretora tem grande familiaridade na conquista de Fundos e investimentos internacionais para viabilização de seus filmes, pois os quatro lançamentos foram produzidos a partir do financiamento concedido pelo Programa IBERMEDIA. Além disso é relevante destacar a importância dos investimentos internacionais para a gestão da produtora Taiga Filmes, pois das dez obras lançadas comercialmente pela produtora, seis (66%) foram trabalhos realizados na modalidade de coprodução internacional.

José Joffilly também é um dos destaques no âmbito da direção de filmes que agregam distintas nacionalidades em sua formação. O diretor realizou três obras entre os anos de 2002 a 2009, seus trabalhos destacam-se por serem obras que congregam de maneira orgânica na tela as relações estabelecidas entre os países. Notamos que a empresa

Coevos filmes mantem um laço estreito com empresas latino-americanas, já que suas realizações foram feitas a partir da parceria com o Chile e a Argentina.

Os demais diretores apontados, na tabela abaixo, são profissionais que conseguiram transpor a barreira de realizar apenas uma obra em coprodução internacional. A partir desta pesquisa constatamos que, por mais que tenha ocorrido um crescimento exponencial no total de obras realizadas em coprodução internacional, grande parte (125 filmes) foi a única experiência de direção de muitos realizadores.

Diretores que realizaram mais de uma coprodução internacional

Ano	Nome do Projeto	Proponente	UF	Diretor	Gênero	Países Coprodutores	Situação Patrimonial Brasileira
1996	*Terra estrangeira*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Walter Salles Jr e Daniela Thomas	Ficção	Portugal	-
1998	*Central do Brasil*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Walter Salles Jr	Ficção	França	Majoritária
1999	*O primeiro dia*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Walter Salles Jr	Ficção	França	Majoritária
2012	On The Road - Na Estrada	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	RJ	Walter Salles Jr	Ficção	França	Minoritário
2000	*Brava gente brasileira*	Taiga Filmes e Vídeo Ltda	RJ	Lúcia Murat	Ficção	Portugal	Majoritário
2004	*Quase dois irmãos*	Taiga Filmes e Vídeo Ltda	RJ	Lucia Murat	Ficção	Chile / França	Majoritário
2007	*Maré - nossa história de amor*	Taiga Filmes e Vídeo Ltda	RJ	Lucia Murat	Ficção	França / Uruguai	Majoritário
2012	A Memória que me Contam	Taiga Filmes e Vídeo Ltda.	RJ	Lucia Murat	Ficção	Chile	Majoritário
2002	*Dois perdidos numa noite suja*	Coevos filmes ltda	SP	Jose Joffily	Ficção	Chile	Majoritário
2005	*Achados e Perdidos*	Coevos filmes ltda	RJ	José Joffily	Ficção	Chile	Majoritário
2009	*Olhos azuis*	Coevos filmes ltda	RJ	José Joffily	Ficção	Argentina	Majoritário
1998	*Jaime*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Antonio Pedro Vasconcelos	Ficção	Portugal / Luxemburg	-
2007	*Call girl*	Lagoa cultural e esportiva ltda	RJ	Antonio Pedro Vasconcelos	Ficção	Portugal	Minoritário
1998	*Coração iluminado*	HB filmes ltda	SP	Hector Babenco	Ficção	Argentina / Espanha / França	-

2007	*O passado*	HB filmes ltda	SP	Hector Babenco	Ficção	Argentina	Igualitário
1995	*Carmem Miranda: Banana is my business*	Rio Filme	RJ	Helena Solberg	Document ário	França	-
2004	*Vida de menina*	Radiante filmes	RJ	Helena Solberg	Ficção	Chile	Majoritário
1998	*Amor e CIA.*	Quimera filmes	MG	Helvécio Ratton	Ficção	Portugal	-
2006	*Batismo de sangue*	Quimera filmes	MG	Helvécio Ratton	Ficção	Portugal	Majoritário
2003	*Madame Satã*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Karim Aïnouz	Ficção	França	Majoritário
2006	*O céu de Suely*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Karim Aïnouz	Ficção	Alemanha / França / Portugal	Majoritário
2003	*Tudo isso é fado*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Luis Galvão Teles	Ficção	Portugal	-
2007	*Dot.com*	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	Luis Galvão Teles	Ficção	Portugal	Minoritário
2005	*Tapete vermelho*	Lapfilmes produções cinematográficas ltda	SP	Luiz Alberto Pereira	Ficção	Portugal / México	Majoritário
2010	*As doze estrelas*	Lapfilmes produções cinematográficas ltda	SP	Luiz Alberto Pereira	Ficção	México	Majoritário
2003	*De passagem*	Raiz produções cinematográficas	SP	Ricardo Elias	Ficção	Chile	Majoritário
2005	*Os doze trabalhos*	Polithema filmes ltda	SP	Ricardo Elias	Ficção	Chile	Majoritário
1998	*Estorvo*	Sky Light, cinema, foto e art ltda	RJ	Ruy Guerra	Ficção	Cuba / Portugal	-
2005	*O veneno da madrugada*	Sky Light, cinema, foto e art ltda	RJ	Ruy Guerra	Ficção	Argentina / Portugal	Majoritário

Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

Ao voltarmos nosso olhar para quais foram os países que mais estabeleceram alianças com o Brasil, vemos que Portugal, apesar da assinatura tardia do Acordo de Coprodução, figura como o maior parceiro do Brasil, com um total de 55 participações. Vemos que 43 delas foram estabelecidas envolvendo unicamente Brasil e Portugal, tais como *América* (2011), de João Nuno Pinto; *Carta para o Futuro* (2011), de Renato Martins; *O Samba que mora em mim* (2009), de Geórgia Guerra Peixe; *Falsa loura* (2007), de Carlos Reichenbach; *Hans Staden* (1999), de Luís Alberto Pereira, e *O judeu* (1995), de

Jom Tob Azulay. Os demais filmes envolveram terceiras partes, como *O testamento do senhor Napumoceno* (1997), de Francisco Manso, que envolveu três outros países além de Portugal (Bélgica / Cabo Verde / França); *Estorvo* (1998), de Ruy Guerra, que teve a participação de Cuba; ou *Budapeste* (2008), de Walter Carvalho, que contou também com a cooperação da Hungria.

O segundo país em número de participações em coproduções com o Brasil é a Argentina, com 29 longas-metragens. Identificamos que as produções que envolveram unicamente os dois países, são realizações relativamente recentes, produzidas entre os anos de 2004 a 2011, são elas:

2004
- *Perigosa obsessão,* Raul Rodriguez Peila

2006
- *Mulheres do Brasil*, Maria Martino

2007
- *O passado*, Hector Babenco

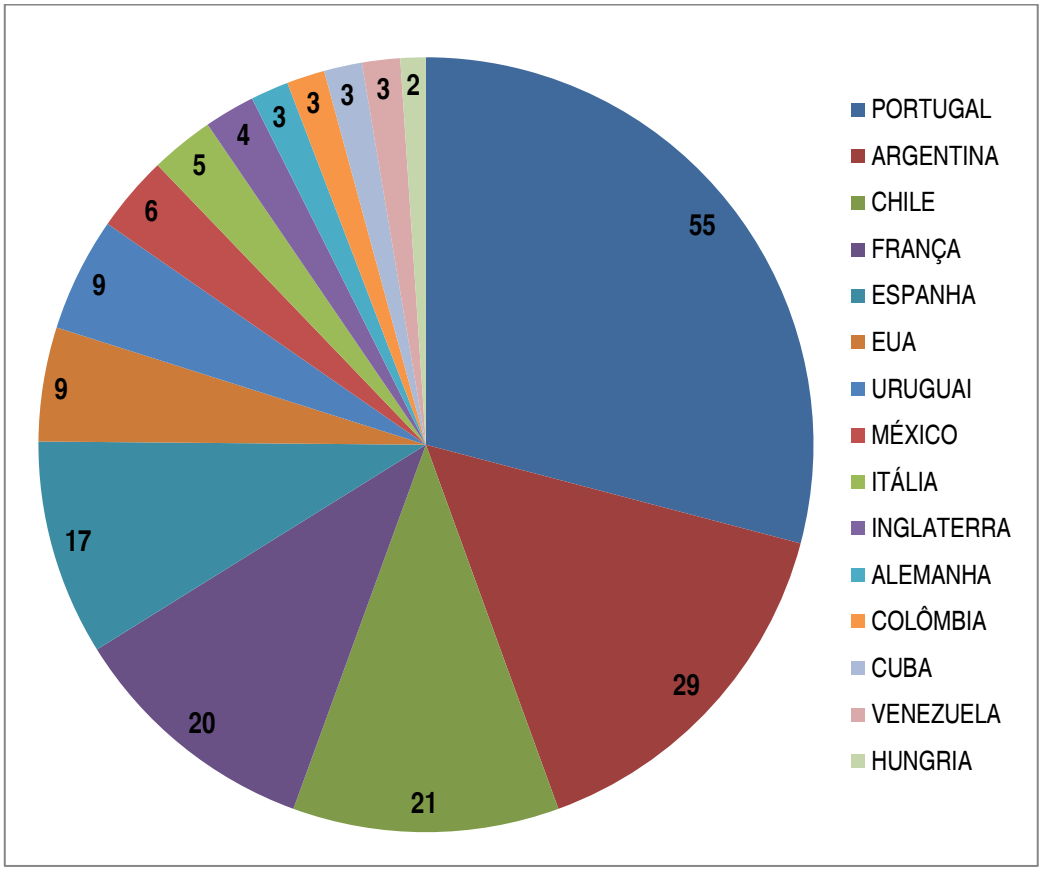
2008
- *Café dos maestros,* Miguel Luis Kohan
- *Leonera*, Pablo Trapero

2009
- *Olhos azuis,* José Joffily
- *Histórias de amor duram apenas 90 minutos,* Paulo Halm

2011
- *Insônia,* Beto Souza
- *A casa elétrica,* Gustavo Fogaça
- *Histórias que só existem quando lembradas,* Julia Murat
- Juan e a bailarina, Raphael Aguinaga
- *Estamos juntos,* Toni Venturi

As demais participações tiveram o envolvimento de países como Bolívia, Chile, Colômbia, Espanha, França, México, Peru, Portugal, Suíça, Uruguai e Venezuela. Foram 16 filmes de ficção e um documentário realizados entre os anos de 1997 a 2012, o que envolveu importantes diretores da cinematografia latino-americana, como Fernando Solanas, Ruy Guerra e Daniel Burman.

Total de participação dos países em coproduções internacionais realizadas com o Brasil[401]



Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

O Chile é o segundo país da América Latina no *market share* de coproduções realizadas com o Brasil, com a associação em 19 obras de ficção, um documentário e uma animação. Somente entre Brasil e Chile foram coproduzidos 16 filmes e desse total, 12 obras foram financiadas a partir do Fundo IBERMEDIA, são elas:

2002

- *Garrincha, estrela solitária*, de Milton Alencar;
- *Dois perdidos numa noite suja*, de Jose Joffily;
- *Uma vida em segredo*, de Suzana Amaral;

2003

- *Rua seis, sem número*, de João Batista De Andrade;

[401] Foram relacionados neste gráfico somente ospaíses que tiveram mais de uma participação na realização de coproduções internacionais com o Brasil.

- *O vestido*, de Paulo Thiago;
- *De passagem*, de Ricardo Elias;

2004

- *Vida de menina*, de Helena Solberg;
- *Extremo Sul*, de Monica Schmiedt e Sylvestre Campe;

2005

- *Achados e Perdidos*, José Joffily;
- *Os doze trabalhos*, Ricardo Elias;

2007

- *Onde andará Dulce Veiga?*, de Guilherme de Almeida Prado;

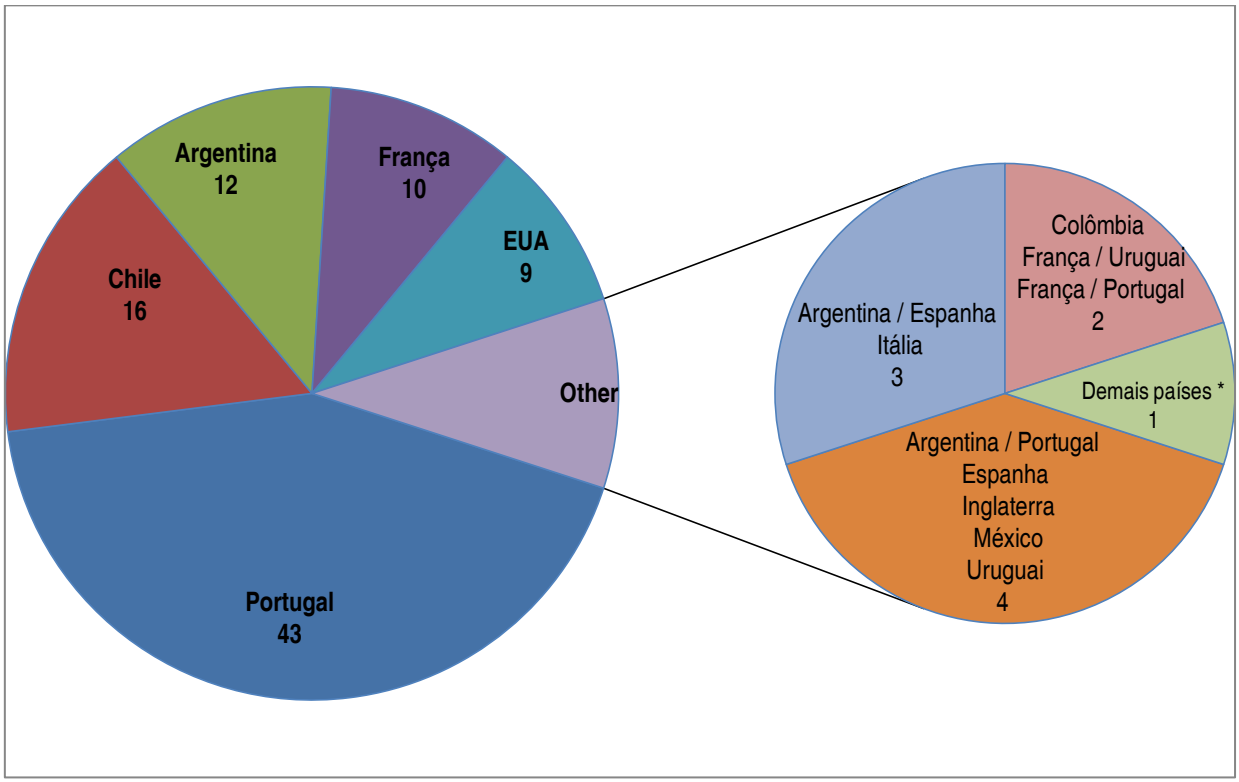
2012

- *A Memória que me Contam*, de Lucia Murat.

Os demais países a se associarem ao Brasil e ao Chile foram Argentina, Espanha, França, Holanda e Venezuela, um total de cinco longas-metragens. A maioria dessas realizações (3 filmes) foram aquelas em que o Brasil deteve a parcela mínima de participação, a animação *31 minutos* (2008), dirigida por Pedro Peirano Olate e Alvaro Diaz Gonzalez; e as ficções *Dawson - ilha 10* (2009) e *Violeta se foi para o céu* (2011), dirigidos por Miguel Littin e Andrés Wood, respectivamente.

A França foi o quarto país em número de associações cinematográficas com o Brasil, completando 20 longas-metragens. As produções envolvendo somente os dois países na década de 1990 aconteceram com a realização de filmes como *Banana is my business* (1995), de Helena Solberg, *Central do Brasil* (1998) e *O primeiro dia* (1999), ambos de Walter Salles Jr. As coproduções envolvendo somente os dois países passaram por um hiato de oito anos e em 2007, os países estavam vinculados uma vez mais, a partir da realização de *Mutum*, de Sandra Kogut. A partir de então, até o ano de 2012, vimos uma certa regularidade das realizações (média de um lançamento por ano) com a estreia nas salas de cinema de quatro ficções e um documentário.

Total de coproduções internacionais conforme composição de países envolvidos na realização da obra[402]



Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora

A França participou de outras dez coproduções, entretanto, estas foram obras que envolveram países tanto da América Latina (Argentina, Chile e Uruguai), e Europa (Alemanha, Bélgica, Holanda, Itália e Portugal), quanto países africanos (Cabo Verde e Moçambique).

O último país a darmos destaque é a Espanha (país com quem o Brasil assinou o primeiro Acordo de Coprodução internacional), com a cooperação em 17 longas-metragens. Contemporaneamente, vemos que as coproduções estabelecidas unicamente entre Brasil e Espanha (quatro ficções) foram retomadas no ano de 2009 com o lançamento de *Lope*, dirigido por Andrucha Waddington. No ano seguinte, foi lançada a produção *Onde está a felicidade?*, de Carlos Alberto Riccelli. Já no ano de 2001 foram estreadas nas

[402] Demais países Alemanha || Alemanha /Uruguai || Alemanha / França / Portugal || Argentina / Bolívia / Colômbia / Espanha / Peru / Venezuela || Argentina / Chile || Argentina / Espanha / França || Argentina / Espanha / México || Argentina / Suíça || Argentina / Uruguai || Bélgica / Cabo Verde / França / Portugal || Canadá / Japão || Chile / Espanha || Chile / França || Chile / França / Holanda || Chile / Venezuela || Colômbia / Hungria || Cuba / Espanha || Cuba || Cuba / Portugal || Dinamarca || Espanha / Polônia || Espanha / Venezuela || Espanha / Galícia || Espanha / Uruguai || França / Itália / Moçambique / Portugal || Hungria / Portugal || Hong-Kong || Índia || Itália / França || Paraguai || Portugal / Luxemburgo || Portugal / México || Portugal / Espanha || Reino Unido

salas de cinema os filmes Girimunho e El sexo de los angeles, obras dirigidas pelos brasileiros Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr e pelo espanhol Xavier Villaverde, respectivamente.

As demais produções, 13 filmes, foram realizações compartilhadas principalmente com países da América Latina (Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Uruguai, Venezuela), perfazendo um total de dez produções, como *O evangelho das maravilhas* e *Coração iluminado*, ambos de 1998, trabalhos dirigidos por Arturo Ripstein e Hector Babenco, ou *Infância clandestina* (2011), de Benjamin Ávila. Os demais filmes (duas ficções e um documentário) foram realizados em parceria entre a Galícia (*Brasil Somos nós*, de Robert Bellsolà), Portugal (*José e Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes) e Polônia (*Carmo*, de Murilo Pasta).

Nessas linhas que seguiram dedicamos nossa pesquisa à construção de uma panorama contemporâneo das coproduções internacionais estabelecidas pelo Brasil. O cenário de 156 obras coproduzidas com diferentes países, é resultado de um planejamento político estratégico. Este cenário só foi possível a partir do entendimento da importância do fortalecimento da cinematografia nacional também no território exterior, não somente no campo da exibição, mas inclusive estreitando os vínculos produtivos com o desejo de concretizar obras que transpareçam na tela a conjunção político-econômico-social vivida pelos países na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessas páginas dedicamos nossa pesquisa ao entendimento de como o espaço audiovisual brasileiro, em especial o segmento cinematográfico, está sendo configurado a partir da expansão da modalidade de criação conhecida como coprodução internacional.

Vimos que este modelo de negócio baseia-se na realização compartilhada da obra fílmica, em um processo que envolve empresas produtoras de distintos países, resultando na concretização de um filme com múltiplas nacionalidades. Essa forma de organizar o planejamento de realização do filme, impacta a cadeia produtiva de duas formas: (I) amplia as possibilidades de financiamento e divide seus custos de execução; e (II) aumenta os espaços de circulação e difusão da produção cinematográfica. Isso porque, o filme compartilha mais de uma nacionalidade, o que possibilita o aumento do número de territórios (e de janelas) em que o filme pode ser exibido e consequentemente, suas possibilidades de retorno dos investimentos.

Esta pesquisa foi estruturada a partir da necessidade de um melhor conhecimento dos mecanismos que regem a realização e constituição desses filmes transnacionais. Em um primeiro momento, apresentamos que essas produções estão inseridas no plano das trocas simbólicas, resultado das transformações sócio-político-econômicas impulsionadas pela lógica da globalização/mundialização. Os fluxos, a hibridização, a desterritorialização, o encurtamento do tempo, a multiplicidade de identidades e saberes são fatos contingentes do processo de coprodução internacional.

Apresentamos as mudanças ocorridas ao longo da história, a partir da aproximação dos mercados causada pela intensificação dos fluxos dos capitais. Além disso, relacionamos como a produção audiovisual será a forma de expressão que agrega em sua constuição (produtiva e criativa) as contradições de seu tempo, pois vincula elementos de representação cultural e artística às urgências econômicas do processo industrial. Por mais que uma obra cinematográfica seja produzida para ser distribuída prioritariamente em seu mercado, o impacto e a abrangência de sua circulação são incontroláveis. Isso porque o cinema está inserido no mundo das comunicações, e esse ambiente "contém uma dimensão que extravasa os quadros nacionais. Ele implica técnicas e práticas transnacionais, assim como a elaboração dos formatos narrativos que transcendem as fronteiras." (Ortiz, 2011: s/n)

As coproduções internacionais trazem para o campo cinematográfico as características do reordenamento econômico das nações. O capital para realização dessas obras passa a ser desterritorializado, ele perde a ligação com o nacional no campo econômico, para reforçar sua soberania e nacionalidade no campo simbólico. Esta afirmação se baseia no fato de que, para uma obra ter um bom desempenho mercadológico (ser exibida nos diversos territórios e atrair um número significativo de espectadores) ela precisa ser uma obra orgânica, isto é, possuir elementos linguísticos e narrativos que os diferentes públicos possam compartilhar simbolicamente. A coprodução internacional agrega em sua constituição, as contradições estabelecidas pela mundialização, pois apesar do investimento monetário ser internacional, suas características criativas devem remeter tanto ao global quanto ao local, ou seja, deve ser um filme que consiga representar os distintos imaginários.

Para tanto, um dos pontos chave para o entendimento de nossa pesquisa é o fato de que esta modalidade de realização, que une produtores de conteúdo audiovisual de países diversos, é a expressão máxima do fenômeno da globalização. Ela representa em tela os fluxos de ideias, o compartilhamento de emoções, o trânsito das populações e o estreitamento das fronteiras.

Mas veremos que esse relacionamento não aconteceu somente no campo simbólico. Como apontamos anteriormente este vínculo internacional é consequência do reordenamento político dos países em blocos de interesse econômico (regionalismo Sul-Norte e Sul-Sul) para que pudessem ser mais competitivos no mercado global.

Contemporaneamente, o fortalecimento individual e a soberania de cada nação dá espaço a uma nova forma de administração da economia, a da política de cada país regida pela integração das nações. Por esse motivo, o entendimento da potência simbólica e financeira do cinema fez com que os países reestruturassem suas diplomacias, iniciando um processo de maior atenção para o desenvolvimento de políticas de estímulo a expansão e circulação de obras brasileiras no exterior. Vemos um impulso significativo dessas ações a partir do governo do presidente Lula, não somente na veiculação dessas obras no exterior, mas principalmente no fomento da realização de novos filmes, principalmente aqueles que envolvessem a participação do Brasil e de outras cinematografias. Esse fato é significativo, a partir do crescimento dos vínculos internacionais do Brasil através da assinatura de novos atos legislativos (Acordos internacionais e Protocolos de Cooperação) e a implantação de Programas e Fundos de financiamento envolvendo, principalmente, os países signatários do MERCOSUL e integrantes da Ibero-américa, através da CAACI.

A expansão da produção cultural brasileira, nesse caso a cinematográfica, passou a ser encarada como ferramenta estratégica para estabelecer o Brasil numa posição de país autônomo, de economia estável e desenvolvida, preparada para o receber investimentos internacionais.

Num primeiro momento vimos que a ampliação da circulação de filmes brasileiros no exterior tinha como objetivo principal a conquista do mercado interno. Os filmes que tinham um bom desempenho em Mostras e Festivais, ou aqueles que conseguiam se inserir comercialmente no exterior, conseguiam um *status* de qualidade, uma chancela que referendava notoriedade ao filme. Essas conquistas servem como características que favorecem a negociação do número de dias em que os filmes serão exibidos nas salas de cinema ou o valor do licenciamento da obra para canais de TV no Brasil. Posteriormente, vemos que esse trânsito dos profissionais em eventos internacionais, proporcionou um ambiente de destaque para a cinematografia brasileira. A partir do momento que o cinema brasileiro consegue se reestabelecer no campo da produção e se fixa como presença constante nos eventos internacionais, ele passa a ser uma opção confiável e competente para concretizar laços produtivos com empresas de outras nacionalidades.

Vimos também ao longo deste trabalho que a associação de empresas e indivíduos para a realização de uma obra comum é inerente do processo de realização audiovisual. O que torna a coprodução internacional especial é o fato de que ambos realizadores estabeleceram um vínculo praticamente vitalício[403], já que a patrimonialidade da obra é compartilhada. Esta ligação proporciona que a mesma, seja considerada nacional nos países das empresas que a realizaram. Com isso a produção do filme pode ser beneficiada pelos programas de apoio de ambos países envolvidos como, cota de tela, programas de financiamento, dentre outros.

Posteriormente, voltamos nossas atenções para elementos mais iminentes ao nosso objeto de pesquisa. Para um melhor entendimento de como são arquitetadas as ligações nas coproduções internacionais contemporâneas, tivemos a necessidade de realizar um resgate da historiografia da correalização internacional brasileira. Tentamos resgatar quais foram as primeiras ações e as políticas públicas voltadas para a promoção e difusão de filmes brasileiros no exterior e quais filmes foram realizados até o ano marco conhecido como Retomada. Para tanto, traçamos um breve panorama das primeiras ações e os primeiros programas de incentivo organizados pelas instituições responsáveis pelo setor na época.

[403] Este vinculo só termina quando uma das partes negocia a venda da parte que lhe cabe.

Resgatamos os marcos legais que orientam os produtores (brasileiros e estrangeiros) na perfeita execução dessas obras, garantindo o respeito às regras que conferem a dupla nacionalidade ao filme, e enumeramos quais foram os primeiros países a formalizarem os Acordos diplomáticos de coprodução com o Brasil.

Vimos que a importância de um bom relacionamento com o mercado internacional já pautava as ações do primeiro órgão responsável pela regulação e regulamentação do setor cinematográfico, o INC. Vimos que o Instituto foi responsável pela tramitação dos principais Marcos de coprodução, concretizando a assinatura da metade dos Acordos existentes até hoje (Argentina, Alemanha, Espanha, França e Itália). No entanto, notamos que o estabelecimento das sociedades entre produtoras brasileiras e estrangeiras, não era subordinado a existência desses Atos diplomáticos. Percebemos, através da construção de um primeiro panorama de filmes (obras realizadas com países estrangeiros entre os anos de 1940 a 1995) que grande parte das produções foram realizadas sem a existência de um marco legal. O que nos fez concluir que a assinatura desses tratados foi impulsionada por uma demanda dos empresários do setor. Além dos marcos legislativos, verificamos que o período foi marcado por programas como a Uni Brasil, uma entidade responsável pela distribuição de filmes brasileiros no exterior, e a Comissão de Seleção de Filmes para Mostras Internacionais. A comissão era responsável pela seleção de quais seriam os filmes nacionais (curtas e longas-metragens) que representariam o Brasil nos principais eventos internacionais. Esse trabalho era inicialmente de responsabilidade do Itamaraty, sendo transferido para o INC e posteriormente para a EMBRAFILME, após sua criação.

Durante a pesquisa, pontuamos que o I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, organizado pelo diretor presidente da EMBRAFILME, Roberto Farias, como o principal acontecimento para as relações diplomáticas relacionadas ao cinema. Nesse momento, foi sugerido pelo Brasil uma aproximação dos países através da criação de um Mercado Comum de exibição e distribuição de filmes de língua materna latina. Infelizmente o projeto não pode ser concretizado naquele momento, pois grande parte dos países que fariam parte do acordo não possuíam um aparato institucional de apoio sua cinematografia. Esse fato não invalida a importância e vanguarda da proposta, somente reforçou o fato de que Roberto Farias se tornaria um dos principais articuladores para a construção de um mercado audiovisual brasileiro sustentável.

Identificamos que a legislação que define a autoria brasileira antecedeu a criação do INC e foi proposta pela primeira vez no ano de 1961, como resultado das discussões

surgidas nos debates do I e II CBC, pelo GEICD e pelo GEICINE. A legislação que determinava o que seria considerado filme brasileiro, era sintomática daquele momento, pois viu-se a necessidade de proteger a produção criativa cinematográfica, a partir do posicionamento de abertura política da economia brasileira ao investimento internacional.

A legislação que rege a emissão do Certificado de Produto Brasileiro sofreu algumas modificações e renovações ao longo dos anos, com o desejo de adequar a base normativa às mudanças ocorridas com o passar dos anos. Dado que num primeiro momento as diretrizes estavam pautadas, principalmente em questões ligadas ao território (locais das filmagens) e ao idioma falado (obrigatoriamente o português). O começo dos anos 2000 foi marcado pela recriação do órgão responsável pela regulação, fiscalização e fomento do setor cinematográfico (ANCINE), por consequência da Retomada da produção de filmes nacionais em meados de 1990. Ao mesmo tempo vemos que a política brasileira passava por um processo de fortalecimento de sua democracia, aliado a um novo momento abertura da economia ao capital internacional. Não obstante, veremos que os principais acordos de cooperação e os acordos multilaterais de coprodução foram assinados a partir do ano de 1995.

É relevante destacarmos que apesar das rupturas sofridas pelo o cinema brasileiro ao longo de sua história, identificamos um constante resgate (e atualização) de programas e ações que tentaram dar suporte para o estabelecimento de um espaço audiovisual sustentável. Por esse motivo, ao direcionarmos nossa atenção para urgências contemporâneas do setor, em especial para aquelas produções realizadas através da modalidade de coprodução internacional, propusemos um conceito (Manejo Audiovisual Sustentável ou Bom Manejo Audiovisual) que busca encarar o modo de realização audiovisual de maneira sistêmica, pensando o filme de maneira expandida. Ou seja, para perdurar no mercado, sua execução demanda de um planejamento estratégico em que o ato criativo consiga aproveitar as possibilidades que o mercado oferece, intentando realizar uma obra que resulte recursos para viabilização de outras produções.

Finalizamos o processo dessa pesquisa apresentando como agentes de mercado e instituições de apoio à produção cinematográfica, estão se articulando para a manutenção do mercado nacional. Após apresentarmos quais foram os acontecimentos históricos que deram base para esse ambiente de crescimento do número de produções feitas em parceria com empresas estrangeiras, direcionamos nosso olhar para os novos arranjos e parâmetros que configuram a modalidade de coprodução internacional. Vimos que a concepção da linguagem e da narrativa desses filmes foram organizados a partir de três posicionamentos

resolutivos: as soluções financeiras, as artísticas e as narrativas. Intentando unir elementos distintos na busca da composição fílmica orgânica, que agregasse elementos que fizessem sentido para as audiências das diferentes nacionalidades.

A partir desses fatos, chegamos ao entendimento de que as associações de empresas estrangeiras com o Brasil não dependem (diretamente) de atos legislativos e de resoluções governamentais para existir. Ela será uma expressão que deriva diretamente das necessidades do mercado, ou seja do interesse das produtoras na realização dessas obras.

Por esse motivo, notaremos que a elaboração desses filmes demanda da combinação e organização de três eixos de ações dentro do espaço audiovisual brasileiro, a existência da normatização (Estatuto Legal), a formulação de políticas públicas de apoio ao setor (Apoio Institucional) e a existência de profissionais e empresas capacitadas, com bom conhecimento das práticas do setor, aliada ao estabelecimento de laços criativos com realizadores que possuam interesses comuns (Sistema de Relações Pessoais - *Networking*).

Portanto, durante a realização deste trabalho constatamos que a modalidade coprodução internacional é a representação máxima de como os agentes econômicos do campo do audiovisual estão se organizando no espaço contemporâneo audiovisual mundial. Essa associação de empresas de distintos países concretiza a rupturas das fronteiras nacionais impulsionadas pela globalização. Os espaços audiovisuais dos países passam a se tocar e se hibridizar. Ou seja, a coprodução internacional agregará de forma expandida a lógica da realização audiovisual, buscando todas as possibilidades para viabilização de sua obra, desde seu financiamento à circulação e difusão desses filmes.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Uma política externa engajada: a diplomacia do governo Lula. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 47, n. 1, jun. 2004 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292004000100008&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da EMBRAFILME –** Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977- 1981), Niterói: EdUFF, 2000.

AMANCIO, Tunico. **New Bossa, um cinema com legendas**. In: http://www.uff.br/lia/tunico/htms/artigos.htm - publicado originalmente no livro *Raízes e Rumos (perspectivas interdisciplinares em estudos americanos)*. Org. Sonia Torres, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

AMORIM, Celso. **A integração sul-americana**. In: Diplomacia Estratégia Política DEP, n. 10, outubro/dezembro – Brasília: Projeto Raúl Prebisch, 2009.

ANAIS MERCADO COMUM DE CINEMA **– Uma Proposta Brasileira aos Países de Expressão Portuguesa e Espanhola**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1977.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo, Itaú Cultural, 2012.

BARBIERO, Alan; CHALOULT, Yves. O Mercosul e a Nova Ordem Econômica Internacional. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 44, n. 1, jun. 2001 .

BARONE REIS SILVA, João Guilherme. **Comunicação e Indústria Audiovisual:** cenários tecnológicos & Institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização as consequências humanas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENTO, Gibran da Rocha. **Políticas Públicas para o Intercâmbio Audiovisual na América Latina.** Santos: XXX Congresso do Intercom, Núcleo de Pesquisa Políticas e Estratégias de Comunicação, 2007.

BERNAL-MEZA, Raúl. **Argentina y Brasil em la Política Internacional: regionalismo y Mercosur (estratégias, cooperación y factores de tensión)**. In Revista Brasileira de Política Internacional, n. 51, 154 – 178, 2008.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; DOMINGUEZ, José Manuel Moreno; SANTOS, Cristina Andrade. **A indústria cinematográfica no MERCOSUL: economia, cultura e interligação**. In: Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación – Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I – Espaço e Identidade, 2006.

BRITTOS, Valério da Cruz. **Circulação internacional e distorções comunicacionais no capitalismo global.** In: Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación – Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. VII, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **América Latina: mercados, audiências e valores num mundo globalizado**, Texto foi apresentado durante a realização da 4ª Cúpula Mundial de Mídia para Crianças e Adolescentes. Rio de Janeiro, Brasil - 19 a 23 de abril de 2004. In: http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/portal/riomidia.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguais e Desconectados** – mapas da interculturalidade, 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CANCLINI, Néstor García. Globalizar-se ou Defender a Identidade: como escapar dessa opção. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDEAS, Alessandro. **Atos internacionais prática diplomátic brasileira – manual de procedimentos**. In: http://dai-mre.serpro.gov.br/clientes/dai/dai/manual-de-procedimentos/manual-de-procedimentos-pratica-diplomatica, acesso em: 10/01/2014.

CANTON, Kanton. **Do moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Coleção temas da arte contemporânea, 2009.

CARDOSO, Fernando Henrique. A política externa do Brasil no início de um novo século: uma mensagem do Presidente da República. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 44, n. 1, jun. 2001 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292001000100001&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

CARDOSO, Oscar; FIRPI, Elena; LOBETO, Claudio; TREJO, Roberto **La construcción de lo visual en un proceso de integración regional. Diagnóstico de la industria audiovisual en el Mercosur.** In: http://www.naya.org.ar/articulos/global03.htm, 1997. Acesso em: 25/03/2012.

CHALUPE DA SILVA, Hadija. **O filme nas telas – a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Terceiro Nome; Ecofalante, 2010.

CHANEY, Leo; R. SCHWARTZ, Vanessa. **Introdução.** In: Cinema Invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17 – 32.

CHRISTENSEN, Steen Fryba. The influence of nationalism in Mercosur and in South America: can the regional integration project survive?. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 50, n. 1, jun. 2007 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292007000100008&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

DALCERO, Pedro Luiz. Globalização financeira e volatilidade de capitais: a busca de uma alternativa racionalista. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 40, n. 2, dez. 1997 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73291997000200006&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

DOMÍNGUEZ, José Manuel Moreno; SÁNCHEZ, David Montero. **La estratégia del caracol. Un breve recorrido por la cooperación cinematográfica de la EU con otras**

regiones. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación – Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. I – Espaço e Identidade, 2006.

FARANI, Marcos. **Cinema e Política: A política externa e a promoção do cinema Brasileiro no mercado internacional.** In: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, Vol. II, 2010.

FEATHERSTONE, Michell, **Culturas globais e culturas locais**. In: O desmanche da Cultura. São Paulo: Nobel, 1997.

FILME CULTURA: Edição Fac-similar 1-48, Rio de janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, vol. I-V 2010.

FREITAS, Maria Cristina Penido de; PRATES, Daniela Magalhães. Investimentos estrangeiros nos sistemas financeiros latino-americanos: os casos da Argentina, do Brasil e do México. Rev. econ. contemp., Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, ago. 2008 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-98482008000200001&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

GALVÃO, Alex. Patez. A cadeia de valor ramificada do setor audiovisual. In: COUTINHO, Angélica; SANTOS, Rafael. **Políticas públicas e regulação do audiovisual**. Curitiba: CVR, 2012, p. 27 – 58.

GETINO, Otávio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo – indústria política e mercado.** Vol II. São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural, 2007.

GETINO, Otávio. **Cuáles son las particularidades económicas de los mercados de las industrias culturales. Hacia dónde se están moviendo las transnacionales y los conglomerados en los mercados de esas industrias**. Bolívia: Convenio Andrés Mello, 2004.

GIL, Gilberto. **Cultura, Diversidade e acesso**. In: Diplomacia Estratégia Política DEP, n. 8, outubro/dezembro – Brasília: Projeto Raul Prebisch, 2007.

GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema**. In: Cinema Invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 33 – 66.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**, 2002, In: <http://w3.ufsm.br/mundogeo/geopolitica/more/stuarthall.htm>

LEAL, Antonio; MATTOS, Tête. **O papel dos festivais de cinema no país: um diagnóstico do setor. In:** MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Mercado – Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira.** São Paulo: Escrituras, Vol. III, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global – Mídias Culturais e Cinema na era Hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAGALHÃES, João Paulo de Almeida. **Un enfoque cualitativo de la economía brasileña**. In: Diplomacia, Estratégia e Política DEP, n. 7, Júlio/setembro – Brasília: Projeto Raul Prebisch, 2007, p. 49 - 82.

MORAES, Reginaldo Carmello Corrêa de. Globalização e políticas públicas: vida, paixão e morte do Estado nacional?. Educ. Soc., Campinas, v. 25, n. 87, ago. 2004 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302004000200002&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

OCDE. **O futuro da economia global : rumo a uma expansão duradoura?**. Lisboa: Gabinete de Estudos e Prospectiva Económica, 2011.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,60,70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORTIZ RAMOS, JOSÉ MARIO; BUENO, MARIA LUCIA. Cultura audiovisual e arte contemporânea. São Paulo Perspec., São Paulo, v. 15, n. 3, jul. 2001 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300003&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

ORTIZ, Renato. **Conferência IASA**, Niterói: 2011.

ORTIZ, Renato. **Diversidade Cultural e Cosmopolitismo**. Revista Lua Nova: n. 47, 1999.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. A política externa do Brasil no século XXI: os eixos combinados de cooperação horizontal e vertical. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 51, n. 2, dez. 2008 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292008000200009&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, José Mario Ortiz; BUENO, Maria Lucia. **Cultura Audiovisual e Arte Contemporânea**. In: São Paulo em Perspectiva, n15, 2001.

RAMOS, José Mário. **Cinema Estado e lutas culturais.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman.** In: Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Ed. Senac, 2004, 293-295.

SCHNEIDERMAN, Regina. **O cinema brasileiro e a política cultural externa do governo Luis Inácio Lula da Silva (2003 - 2006). Niteroi, Dissertação PPG em Relações Internacionais, dezembro 2007.**

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos distantes:** circulação cinematográfica no Mercosul**.** São Paulo: Annablume, 2007.

SIMIS, Anita. A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro. In: **O público e o privado.** UFC, Nº 14, Julho/Dezembro, 2009.

SOARES, Maria Susana Arrosa. **A diplomacia cultural no MERCOSUL**. In: Revista Brasileira de Política Internacional, n. 51, 2008.

SOUSA, Fernando de. **A democracia, face política da globalização?.** Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 49, n. 1, jun. 2006 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292006000100001&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

SOUZA, José Inácio de Melo Souza**. Congressos, patriotas e ilusões – subsídios para uma história dos congressos de cinema.** São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

TEIXEIRA, Alessandro. **Fortalecimento de negócios audiovisuais no mercado externo: um olhar sobre o setor cinematográfico.** In: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, Vol. II, 2010.

VILAS, Carlos M.. Estado y mercado en la globalización: la reformulación de las relaciones entre política y economía. Rev. Sociol. Polit., Curitiba, n. 14, jun. 2000 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782000000100002&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Webgráficas

Agência Nacional do Cinema: Disponível em: < www.ancine.gov.br >

CAACI Disponível em < http://www.caaci.int/ >

Cena Cine Disponível em < http://www.cenacine.com.br/ >

Cinema do Brasil: Disponível em < http://www.cinemadobrasil.org.br >

Cinemateca Brasileira Disponível em < http://www.cinemateca.gov.br/ >

Divisão de Assuntos Internacionais Disponível em < http://dai-mre.serpro.gov.br >

Filme B: Disponível em < www.filmeb.com.br >

IBERMEDIA Disponível em < http://www.programaibermedia.com >

IBGE: Disponível em < www.ibge.gov.br >

Ministério da Cultura: Disponível em < www.cultura.gov.br >

Ministério das Relações Exteriores: Disponível em < www.mre.gov.br >

Motion Pictures Association of America (MPA): Disponível em < www.mpaa.org >

Revista de Cinema: Disponível em <www.revistadecinema.com.br>

Revista Tela Viva: Disponível em < www.telaviva.com.br >

Entrevistas

DIAZ, Rodrigo Diaz. Entrevista realizada na produtora Filmes de Abril em 12 de janeiro de 2014.

MURAT, Lúcia. Entrevista realizada na produtora Taiga Filmes em 12 de novembro de 2013.

PRIPAS, Paula. Entrevista realizada na produtora Filmes de Abril em 12 de janeiro de 2014.

SILVEIRA, Sara. Entrevista realizada via Skype, no dia 22 de janeiro de 2014.

VALENTE, Eduardo. Entrevista realizada na ANCINE no dia 14/08/2013.

Bibliografia consultada

BRITZ, Iafa; GONZAGA DE LUCA, Luiz; SATURNINO BRAGA, Rodrigo. **Film Busine$$ - o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, Campus, 2010.

CERVO, Amado Luiz. Brazil's rise on the international scene: Brazil and the World. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 53, n. spe, dez. 2010 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292010000300002&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

CHALUPE DA SILVA, Hadija. **O filme nas telas – a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ed. Ecofalante, Terceiro Nome, INCiativa Cultural, 2010.

GONZAGA DE LUCA, Luiz. **Cinema digital: um novo cinema?**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

JUVIN, Hervé; LIPOVETSKY, Gilles. **A Globalização Ocidental – controvérsia sobre a cultura planetária**. Barueri: Manole, 2012.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado da Embrafilme à Ancine.** São Paulo: Escrituras, Vol. I, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Economia política – Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira.** São Paulo: Escrituras, Vol. II, 2009.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e Mercado – Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira.** São Paulo: Escrituras, Vol. III, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização –** do pensamento único à consciência universal, 13ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006.

São Paulo: Escrituras, 2007

SARAIVA, Miriam Gomes; BRICENO RUIZ, José. Argentina, Brasil e Venezuela: as diferentes percepções sobre a construção do Mercosul. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 52, n. 1, jun. 2009 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292009000100008&lng=pt&nrm=iso >. acessos em 02 jan. 2012.

ANEXOS

ANEXO I

Demais coproduções brasileiras realizadas entre 1949 a 1994.

Ficção

Ano	Nome (BR)	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País(es)
1949	*Castro Alves Vendaval maravilhoso*	*Vendaval Maravilhoso*	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil	Leitão de Barros	Portugal	Minerva Filmes Luso Brasileiro
1958	*Fronteiros do inferno*	Lonesome Women	Sino Filmes	Walter Hugo Khouri	EUA	Pinnacle Production
1958	*Mulher de fogo*	*Mujeres de fuego*	Artistas Associados Filmes	Tito Davison Oswaldo Louzada	México	Mier y Brooks
1960	*As pupilas do senhor reitor*	-	Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga Panorâmica Filmes Cinedistri	Perdigão Queiroga	Portugal	Doperfilme
1961	*A moça do quarto 13*	*Girl in room 13*	Cinedistri Sino Filmes	Ricardo Cunha	EUA	Layton Films Productions
1961	*Esse Rio que eu amo*	-	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos - ORBEC Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas	Carlos Hugo Christensen	México	Enrique Baez
1961	*Nudismo não é pecado*	*Sun Lovers Holiday Vacances au soleil*	Sino Filmes	Konstantin Tkaczenko	EUA	-
1961	*O caminho da esperança*	*Rumbo a Brasilia*	Nacional Cinematográfica S.A.	Maurício de la Serna	México	-
1962	*Quero Morrer no Carnaval*	*Quiero morir en carnaval*	Nacional Cinematográfica	Fernando Cortés	México	Producciones Brooks
1963	*Katu no mundo do nudismo*	How I Lived As Eve	Wonder Filmes	Zygmunt Sulistrowski	EUA	United Producers Internacional
1964	*Pão de Açúcar*	*Instant Love*	Produções cinematográficas Herbert Richers	Paul Sylbert	EUA	Twin Films
1965	*Amor na selva*		Sino Filmes Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica	Konstantin Tkaczenko Ruy Santos	EUA	Astor Filmes

1965	*Fábula*	*Mitt hem är Copacabana*	Svensk Filmindustri	Arne Sucksdorff	Suécia	Svensk Filmindustri (SF
1965	*O pescador e a sua alma*	*The fischerman and his soul*	Produções Cinematográficas Jangada Ltda	Charles Guggenheim	EUA	Guggenheim Productions
1966	*Jogo Perigoso*	*Juego Peligroso*	Nacional Cinematográfica	Luis Alcoriza Arturo Ripstein	México	Alameda Films
1969	*Tarzan e o grande rio*	*Tarzan and the Great River*	Allfin Filmes	Robert Day	EUA	Banner Productions Paramount
1971	*Amor louco*	*Crazy Love*	Júlio Bressane produções cinematográficas Belair Filmes	Júlio Bressane	Inglaterra	-
1971	*Gatos da noite*	*Night Cats*	Neville D'Almeida Produções Cinematográficas Belair Filmes	Neville D'Almeida	Inglaterra	-
1972	*A faca e o rio*	*João und das Messer*	Roberto Backer Produções Cinematográficas	George R. Sluizer	Holanda	Sluizer Film
1972	*A fada do Oriente*	-	Belair Filmes	Júlio Bressane	Marrocos Inglaterra	-
1972	*Lágrima pantera*	-	Júlio Bressane produções cinematográficas	Júlio Bressane	EUA Inglaterra	-
1977	*Aventuras de momo montanha*	Jorden er flad	Alter Filmes	Henrik Stangerup	Dinamarca	Det Danske Filminstitut
1978	*A deusa negra*	*Black Godness*	Magnus Filmes	Ola Balogun	Nigéria	Afrocult Foundation
1978	*O amante de minha mulher*	*El amante de mi mujer*	Alberto Pieralisi Filmes Paulo Duprat Serrano Produções Cinematográficas	Alberto Piaralisi	Paraguai	A.I. Produciones Parejara Filmes Interparaná Filmes
1979	*A pantera nua*	-	Rosanna Ghessa Produções Cinematográficas Ltda	Luiz de Miranda Corrêa	Paraguai	L.M. Produções Cinematográficas Ltda Interparana
1981	*A carta roubada*	-	-	Ruy Guerra	Moçambique / Portugal	Radiotelevisão Portuguesa (RTP) Instituto Português de Cinema Filmes Lusomundo
1985	*Paraíso erótico*	*La buena vida*	Magnus Films	Alfredo B. Cravenna	México	Diafragma Films Víctor Films
1988	*Prisioneiro do Rio*	*Prisioner of Rio*	Dois Irmãos Produções	Lech Majewski	Inglaterra / Portugal	Lech Majewski Film

1990	*City life*	*Zycie miejskie*	Rotterdam Films	Carlos Reichenbach Alejandro Agresti Gábor Altorjay José Luis Guerín Clemens Klopfenstein Tato Kotetishvili William Mbaye Ousmane Eagle Pennell Dick Rijneke Mrinal Sen Béla Tarr Mildred Van Leeuwaarden Krzysztof Kieslowski	Holanda	International Art films; NOS-Television
1990	*Solo de violino*	*Solo de Violino*	Raiz Produções Cinematográficas Ltda EMBRAFILME	Monique Rutler	Portugal	Cinequanon Fundação Calouste Gulbenkian Instituto Português de Cinema (IPC) Radiotelevisão Portuguesa (RTP)
1991	*Brincando nos campos do Senhor*	*At Play in the fields of the lord*	Condor filmes ltda	Hector Babenco	EUA	Saul Zaentz Company
1994	*As filhas de Iemanjá*	*Yemanján tyttäret*	Miraset filmes	Pia Tikka	Finlândia	Mariana Films Oblomovies Yle to 1 Finland Yleisradio

Documentários

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresas produtoras (BR)	Coprodutoras estrangeiras	País(es)
1978	*Nas ondas do surf*	-	Surf Filmes do Brasil	Livio Bruni Jr.	EUA	-
1978	*Raoni*	*Raoni: The Fight for the Amazon*	Pierre Louis Saguez Produções Cinematográficas	Jean-Pierre Dutilleux; Luiz Carlos Saldanha	Bélgica / França	Société Nouvelle de Doublage (SND) Valisa Films

Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

ANEXO II

Filmes brasileiros em coprodução internacional
Principais estúdios/produtores (1949 - 1986)

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1949	*Castro Alves Vendaval Maravilhoso*	*Vendaval Maravilhoso*	Leitão de Barros	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil	Minerva Filmes Luso Brasileiro	Ficção	Portugal
1954	*Paixão nas Selvas*	*Conchita und der ingenieur*	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Astra Filmkunst Frankonia Films	Ficção	Alemanha
1955	*Chico Viola não Morreu*	-	Román Vignoly Barreto	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Argentina Sono Film S.A.C.I.	Ficção	Argentina
1960	*Os Bandeirantes*	*Les Pionniers*	Marcel Camus	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. / Terra Filmes / Jean Manzon Filmes / Cinetel / Silver Filmes	Cinétel (FR) Cité films (FR) Compagnie industrielle et commerciale cinématographique (FR) Cormoran films (FR) Silver films (IT) Terra Filmes (AT)	Ficção	França / Itália
1961	*Esse Rio que Eu Amo*		Carlos Hugo Christensen	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos - ORBEC Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas	Enrique Baez	Ficção	México
1962	*Brasil Bi-campeão do Mundo*		Hans Schubert	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. / Schubert Film	Schubert-Film München	Documentário	Alemanha
1963	*Manaus, glória de uma época*	*Und der Amazonas Schweigt*	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Piran film Universum film	Ficção	Alemanha

1965	*Lana, Rainha das Amazonas*	*Lana - Königin der Amazonen*	Cyll Farney	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Arca Studio Team film	Ficção	Alemanha
1965	*Os Selvagens*	*Die goldene göttin vom rio beni ; Die gottin des rio beni*	Francisco Eichhorn	Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Comptoir Français du Film Production – CFFP (FR) Constantin Film Produktion (DE) International Germania Film (DE) Procusa (ES)	Ficção	Alemanha / Espanha / França

Ano	*Nome (BR)*	*Nome (Estrang.)*	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1967	*O agente OSS 117 - fúria na Bahia*	*Furia à Bahia pour OSS 117*	André Hunebelle	Produções cinematográficas L. C. Barreto	P.A.C. (FR) P.C.M. – Roma Da.Ma. Cinematográfica (IT)	Ficção	França / Itália
1969	*Bandeira Branca de Oxalá*	-	Pierre Kast	Produções cinematográficas L. C. Barreto	-	Ficção	França
1971	*O Homem das Estrelas*	*Le maître du temps*	Jean-Daniel Pollet	Produções cinematográficas L. C. Barreto / Condor Filmes	Les films 13 Les artistes associés	Ficção	França
1972	*Os Sóis da Ilha de Páscoa*	*Les soleils de l'ile de Pâques; Los Soles de la Isla de Pascoa*	Pierre Kast	Produções cinematográficas L. C. Barreto / Alexandra Films	Açexandra film (FR) Telecinema Helvio Soto (CL)	Ficção	França / Chile
1973	*O Rei dos Milagres*	-	Joel Barcellos	Produções cinematográficas L. C. Barreto	RAI Radiotelevisione Italiana	Ficção	Itália

Ano	*Nome (BR)*	Nome (Estrang.)	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1974	*Iracema - uma transa Amazônica*	Iracema	Jorge Bodanzky Orlando Senna	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Ficção	Alemanha

1976	*Gitirana*	-	Jorge Bodanzky Orlando Senna	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Ficção	Alemanha
1978	*Jakobine* *Os Mucker*	Tha Muker	Jorge Bodanzky; Wolf Gauer	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Ficção	Alemanha
1981	*O terceiro milênio*	Drittes Jahrtausend	Jorge Bodanzky Wolf Gauer	Stopfilme	Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)	Documentário	Alemanha

Ano	***Nome (BR)***	**Nome (Estrang.)**	**Diretor**	**Empresa produtora (BR)**	**Empresas coprodutoras**	**Gênero**	**País(es) coprod(es)**
1964	*Mulher satânica*	*Der satan mit den roten Haaren*	Alfonz Stummer	Companhia Cinematográfica Vera Cruz	Satur Filmproduktion	Ficção	Alemanha
1969	*Verão de fogo*	*Oss 117 prend des vacances / Tous les coups sont bons pour OSS 117*	Pierre Kalfon	Companhia cinematográfica Vera Cruz	Les Films Number One Metro Goldwyn Mayer do Brasil	Ficção	França
1970	*O palácio dos anjos*	*Le palais des anges*	Walter Hugo Khouri	Companhia cinematográfica Vera Cruz	Les films number one Metro Goldwyn Mayer do Brasil	Ficção	França

Ano	***Nome (BR)***	**Nome (Estrang.)**	**Diretor**	**Empresa produtora (BR)**	**Empresas coprodutoras**	**Gênero**	**País(es) coprod(es)**
1961	*O Sócio de Alcova*	*The sleeping partner* *Socia de Alcoba*	George M. Cahan	Produções cinematográficas Herbert Richers S.A.	Twin Films	Ficção	Argentina / EUA
1964	*Pão de Açúcar*	Instant Love	Paul Sylbert	Produções cinematográficas Herbert Richers S.A.	Twin Films	Ficção	EUA
1965	*Morte para um Covarde*	*Un sueño y nada más* *Rosas para una mujer*	Diego Santillan	Produções cinematográficas Herbert Richers S.A.	Charlo Filme	Ficção	Argentina

Ano	*Nome (BR)*	Nome (Estrang.)	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1970	*Cabeças cortadas*	*Cabezas cortadas*	Glauber Rocha	Mapa Filmes Glauber Rocha Comunicações Artísticas	Profilmes Filmscontacto	Ficção	Espanha
1972	*Câncer*	*Cancer*	Glauber Rocha	Mapa Filmes	R.A.I.Radiotelevisione Italiana	Ficção	Itália
1975	*Claro*	-	Glauber Rocha	Mapa Filmes	DPT-SPA	Ficção	Itália

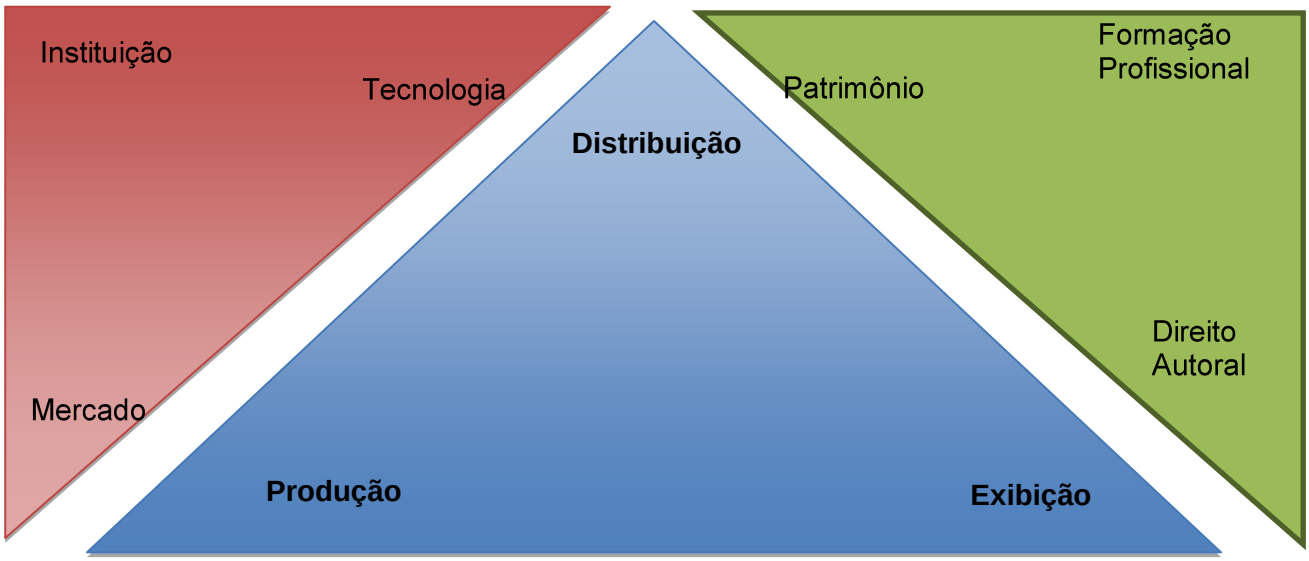
Ano	*Nome (BR)*	Nome (Estrang.)	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1971	*Amor Louco*	*Crazy Love*	Júlio Bressane	Júlio Bressane produções cinematográficas	-	Ficção	Inglaterra
1972	*Lágrima Pantera*	-	Júlio Bressane	Júlio Bressane produções cinematográficas	-	Ficção	EUA

Ano	*Nome (BR)*	Nome (Estrang.)	Diretor	Empresa produtora (BR)	Empresas coprodutoras	Gênero	País(es) coprod(es)
1982	*Erendira*	*Eréndira*	Ruy Guerra	Austra Cinema e Comunicação	Les Films du Triangle (FR) Cine Qua Non (FR) Films A2 (FR) Atlas Saskia Film (DE) Regina Ziegler Filmproduktion (DE) Zweites Deutsches Fernsehen (DE)	Ficção	Alemanha / França / México
1986	*Ópera do malandro*	*Opéra de malandro*	Ruy Guerra	Austra Cinema e Comunicação	MK-2 production TF-1 films productions;	Ficção	França

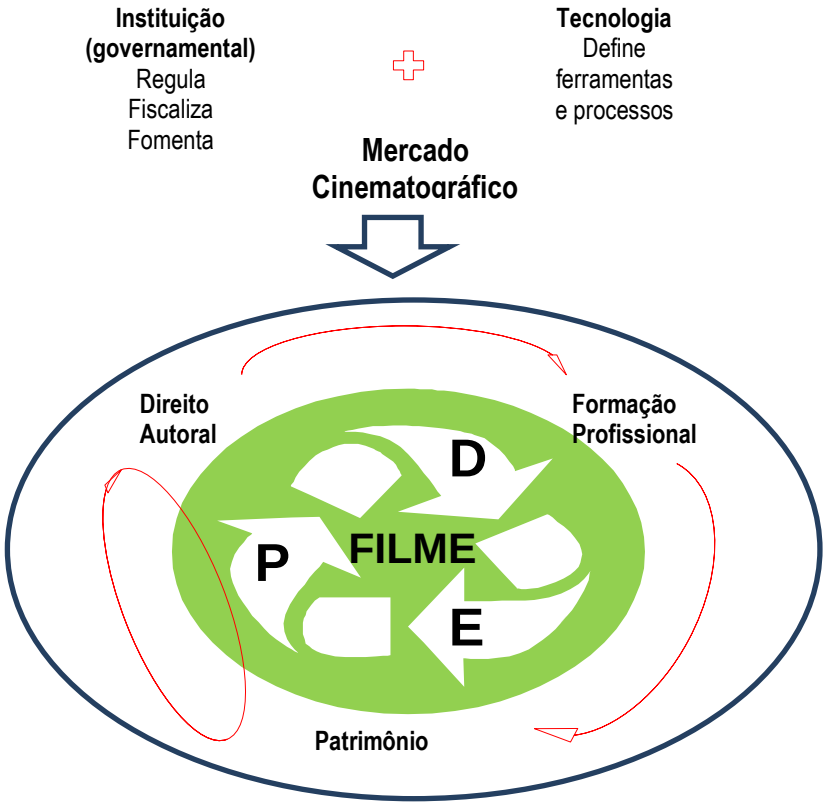
Fonte: Banco de dados Cinemateca Brasileira, IMDB.
Elaboração tabela: autora.

ANEXO III

Organização do Espaço Audiovisual



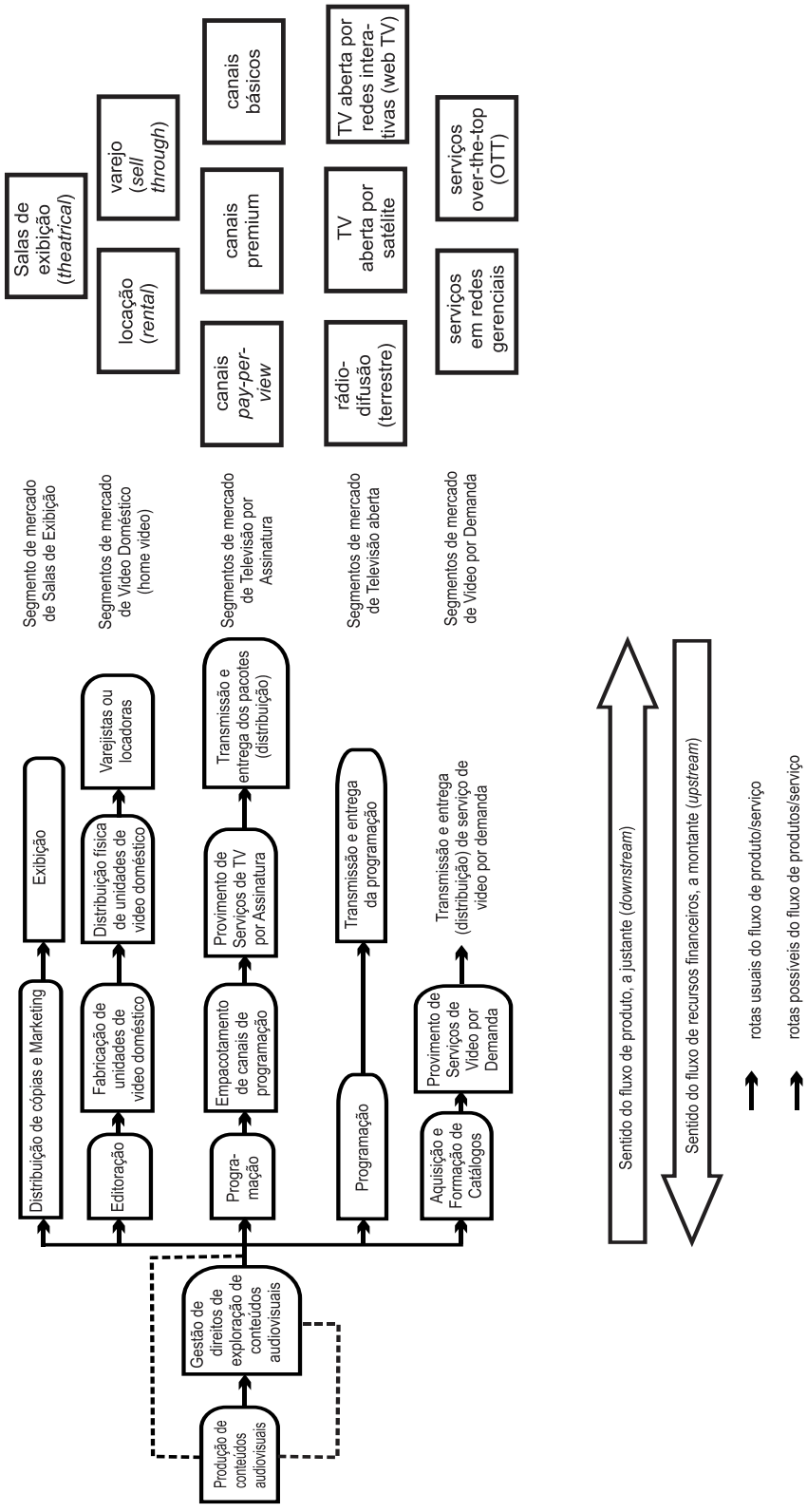
Elaboração e fonte: BARONE, 2005, p.39



Fonte: Chalupe da Silva, 2010: 64

ANEXO IV

Cadeia de Valor Ramificada do Audiovisual



Fonte: Galvão, 2012: 44.

ANEXO V

Total de longas-metragens lançados comercialmente em salas de exibição em 2013

País	Total
EUA	145
Brasil	127
Demais cinematografias	
França	50
Argentina	9
Itália	9
Reino Unido	9
Alemanha	8
Espanha	7
Canadá	3
Coréia do Sul	3
Dinamarca	3
Hugria	3
Japão	3
China	2
Cuba	2
México	2
Romênia	2
Uruguai	2
Arábia Saudita	1
Chile	1
Inglaterra	1
Israel	1
Noruega	1
Turquia	1
Venezuela	1
Total	**397**

Fonte: OCA/ANCINE
Elaboração: a autora

Anexo VI

Modelo Formulário de Reconhecimento Provisório.

FORMULÁRIO PARA REQUERIMENTO DE RECONHECIMENTO PROVISÓRIO DE OBRA BRASILEIRA PRODUZIDA EM REGIME DE COPRODUÇÃO INTERNACIONAL

Venho requerer, mediante as informações e documentos apresentados, o reconhecimento provisório da operação de coprodução internacional relacionada ao projeto da obra audiovisual brasileira abaixo identificada.

I – DADOS DA PROPONENTE

Proponente			
CNPJ / CPF		**Nº Registro ANCINE**	
Nome Representante Legal			
Correio Eletrônico		**Telefone**	( )

II – DADOS DO PROJETO DA OBRA AUDIOVISUAL

SALIC nº[404]:				
Título				
Título Internacional				
Acordo internacional a ser utilizado (quando houver)				
Tipo de Obra	( ) Ficção	( ) Documentário	( ) Animação	
Forma de organização temporal	( ) Não seriada	Seriada: ( ) em temporada única ( ) em múltiplas temporadas ( ) de duração indeterminada	**Nº de capítulos /episódios previstos**	
			Duração por capítulo/episódio (min.)	
			Duração total (minutos)	
Destinação Inicial				
( ) Salas de Exibição	( ) Vídeo Doméstico	( ) TV Aberta	( ) TV Paga	
Outros Mercados: ( ) Vídeo por demanda ( ) Circuito restrito ( ) Transporte				

[404] Caso haja SALIC, não é necessário preencher Item II (DADOS DO PROJETO DA OBRA AUDIOVISUAL). Preencher apenas os campos Título, "Título Internacional" e "Acordo internacional a ser utilizado (quando houver)".

Coletivo
Sinopse

III – PARTICIPAÇÕES PATRIMONIAIS E SOBRE A RENDA PATRIMONIAL

Declaro, para todos os fins de direito, perante a Agência Nacional do Cinema que, até o presente momento, os detentores de direitos patrimoniais dirigentes e detentores sobre renda patrimonial decorrentes da exploração comercial da obra audiovisual acima identificada são os seguintes:

1. DETENTORES DE DIREITOS PATRIMONIAIS

a) PARTE BRASILEIRA		
Nome/Razão Social	**CNPJ/CPF**	**% patrimonial sobre o total**
TOTAL PARTE BRASILEIRA		
b) PARTE ESTRANGEIRA		
Nome/Razão Social	**País de Origem**	**% patrimonial sobre o total**
TOTAL PARTE ESTRANGEIRA		
TOTAL GERAL		

Para subsidiar futuras iniciativas na área internacional, favor informar de que forma ocorreu o contato com o(s) co-produtor(es) estrangeiro(s): Contato pessoal ( ), durante evento, mercado ou festival ( ), durante encontro de coprodução ( ) ou de outra forma (especificar): _____

2. DETENTORES DE DIREITOS SOBRE RENDA PATRIMONIAL:

a) Territórios/Línguas: _____

Nome/Razão Social	País do detentor	Segmentos de mercado	Prazo de participação	% de participação	Obs.

b) Territórios/Línguas: _____

Nome/Razão Social	País do detentor	Segmentos de mercado	Prazo de participação	% de participação	Obs.

3. DETENTORES DE DIREITOS DE EXPLORAÇÃO COMERCIAL:

a) Territórios/Línguas: _____

Nome/Razão Social	País do detentor	Segmentos de mercado	Prazo	Obs.	

b) Territórios/Línguas: _____

Nome/Razão Social	País do detentor	Segmentos de mercado	Prazo	Obs.	

Declaro serem verdadeiras as informações prestadas relativas aos detentores de direitos patrimoniais dirigentes, aos detentores de participação sobre renda patrimonial da obra audiovisual e aos detentores de direito de exploração comercial, assumindo a responsabilidade por todas e quaisquer reclamações de terceiros que possam ser feitas à ANCINE.

( ) Solicito, em caráter excepcional, aprovação da participação sobre renda patrimonial em proporção distinta da participação patrimonial, pelos seguintes motivos:
_____.

Local/data: _____, _____ de _____ de _____

Assinatura: _____

Requerente / responsável legal pela empresa requerente

Anexo VII

Modelo Formulário de Autorização de Filmagem

COMUNICAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO DE PROFISSIONAIS ESTRANGEIROS

EM REGIME DE CO-PRODUÇÃO INTERNACIONAL DE OBRA AUDIOVISUAL BRASILEIRA NÃO PUBLICITÁRIA

Requeremos a intermediação desta Agência para a obtenção de autorização para a entrada e permanência temporária de profissionais estrangeiros no território brasileiro para integrarem equipe de produção de obra audiovisual brasileira, na forma do contrato de cópia anexa, conforme descrição abaixo:

1. Proponente:	2. Nº Registro ANCINE
3. Endereço eletrônico	4. Telefone e Fax

OBRA BRASILEIRA NÃO PUBLICITÁRIA

5. SALIC nº[405]:				
6. Título				
7.Título Internacional				
8. Acordo internacional a ser utilizado (quando houver)				
9. Tipo de Obra	( ) Ficção	( ) Documentário	( ) Animação	
10. Forma de organização temporal	( ) Não seriada	Seriada: ( ) em temporada única ( ) em múltiplas temporadas ( ) de duração indeterminada	Nº de capítulos /episódios previstos	
			Duração por capítulo/episódio (min.)	
			Duração total (minutos)	

11. Destinação Inicial			
( ) Salas de Exibição	( ) Vídeo Doméstico	( ) TV Aberta	( ) TV Paga
Outros Mercados: ( ) Vídeo por demanda ( ) Circuito restrito ( ) Transporte Coletivo			
12. Sinopse:			

[405] Caso haja SALIC, não é necessário preencher Item II (DADOS DO PROJETO DA OBRA AUDIOVISUAL). Preencher apenas os campos Título, "Título Internacional" e "Acordo internacional a ser utilizado (quando houver)".

13. Coprodutor Estrangeiro:	14.País
15. Período de permanência em território brasileiro (início/término)	16. Locais de Filmagem (cidade/UF)

TÉCNICOS / ARTISTAS ESTRANGEIROS

Nome	Função	Passaporte nº	País Emissor	Local de expedição do visto Cidade/País

ADMISSÃO TEMPORÁRIA DE EQUIPAMENTOS	☐**SIM -** Necessário apresentar listagem à Receita Federal	☐**NÃO**
DOCUMENTAÇÃO OBRIGATÓRIA Apresentar junto com o pedido	☐**CÓPIA DO CONTRATO FIRMADO COM PROFISSIONAIS / EMPRESAS ESTRANGEIRAS** ☐**CÓPIA DA TRADUÇÃO DO CONTRATO, SE EM IDIOMA ESTRANGEIRO** ☐**CÓPIA DAS FOLHAS DE IDENTIFICAÇÃO DOS PASSAPORTES**	
Local e Data	Nome do representante legal / CPF-MF/Cargo/Assinatura/Carimbo da empresa brasileira	

ANEXO VIII

PROGRAMA DE APOIO À PARTICIPAÇÃO DE FILMES BRASILEIROS EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS E DE PROJETOS DE OBRAS AUDIOVISUAIS EM LABORATÓRIOS E WORKSHOPS EM 2014

FESTIVAIS INTERNACIONAIS CONTEMPLADOS PELOS APOIOS

JANEIRO

APOIO A

 Sundance Film Festival (Park City, EUA) – *Competição World Cinema (Documentary Competition, Dramatic Competition), Shorts Programs.*

 Festival Internacional de Cinema de **Rotterdam** (Holanda) – *Competições Tiger Awards: Hivos Tiger Award e Tiger Awards Competition for Short Films; Seção Bright Future.*

 Festival de Filmes de Curta-metragem de **Clermont-Ferrand** (França) - *Competição internacional principal, seção Lab Competition.*

 Festival Internacional de Programas Audiovisuais (**Biarritz**, França) - *Competição Grande Prêmio FIPA.*

APOIO C

 Festival Internacional de Cinema de **Rotterdam** (Holanda) – *Seção Spectrum.*

FEVEREIRO

APOIO A

 Festival Internacional de Cinema de **Berlim** *(Alemanha)* - *Competição internacional principal, Panorama, Forum, Generation, Berlinale Special, Berlinale Shorts e Retrospectiva & Homenagem.*

 Festival de Cinema de **Cartagena** (Colômbia) – *Competição Oficial, Competição Iberoamericana de Documentários e Competição Iberoamericana de Curtas.*

MARÇO

APOIO A

 Festival de Cinema de **Tampere** (Finlândia) – *Competição internacional principal.*

 Festival Internacional de Cinema de **Guadalajara** (México) - *Competição de filmes de longa-metragem de ficção iberoamericanos, Competição de documentários iberoamericanos, Competição de filmes de curta-metragem iberoamericanos.*

 New Directors New Films – ND/NF (Nova York, EUA) – *Não-competitivo.*

 Encontros de Cinema da América Latina de **Toulouse** (França) - *Competição Coup de Coeur, Competição Découverte, Competição de Documentários e Competição de Curtas.*

 Festival Internacional de Cinema de **Miami** (EUA) – *Knight Ibero-american Competition, Knight Documentary Competition, Lexus Ibero-american Competition e U.M. Shorts Competition.*
 Festival Internacional de Cinema de **Punta Del Este** (Uruguai) - *Competição internacional principal.*
 Festival Internacional de Cinema do **Uruguai** (**Montevidéu**, Uruguai) **-** *Mostra internacional competitiva de filmes de longa e curta-metragem de ficção e Mostra internacional competitiva de documentário, animação e experimental.*

APOIO D
 Festival Internacional de Cinema de **Hong Kong** (China) - *Competição Humanitarian Award para documentários, Indie Power e Animation Unlimited.*
 South by Southwest – Festival de Cinema e Música de **Austin** (**Texas**, EUA) – *Features Competitions (Narrative and Documentary), Shorts (Narrative, Documentary and Animated).*

ABRIL

APOIO A
 Festival Internacional de Cinema de **São Francisco** (EUA) - *Competição ao Prêmio Golden Gate.*
 BAFICI - Festival Internacional de Cinema Independente de **Buenos Aires** (Argentina) *– Competição Oficial Internacional.*
 Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de **Oberhausen** (Alemanha) - *Competição internacional principal.*

APOIO B
 FESTin LISBOA – Festival Internacional de Cinema Independente (Portugal) – *Competição de longas e curtas.*
 INDIELISBOA – Festival Internacional de Cinema Independente (Portugal) – *Competição internacional principal de longas e curtas.*

APOIO C
 Festival de Cinema de **Tribeca** (Nova York, EUA) – *Competições: World Narrative Features, World Documentary Features, Shorts (Narrative and Documentary). Spotlight, Discovery, Encounters, Showcase, Cinemania, Restored/Rediscovered.*

APOIO D
 Festival Internacional de Documentários **Hot Docs** (Toronto, Canadá) – *Competição internacional principal -Spectrum, Made In.*
 Festival de Cinema de **Istambul** (Turquia) - *Competição Internacional Principal*

MAIO

APOIO A

 Festival de **Cannes** (França) - *Mostras: Competitiva, Un Certain Regard, Quinzena dos Realizadores, Semana da Crítica, Cinéfondation, Special Screening.*

 Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de **Hamburgo** (Alemanha) - *Competição internacional principal, No Budget competition.*

APOIO B

 Festroia – Festival Internacional de Cinema de **Setúbal** (Portugal) – *Seção oficial competitiva.*

JUNHO

APOIO A

 Festival de Cinema de **Huesca** (Espanha) – *Competição ibero-americana de filmes de curta-metragem e Competição internacional principal de filmes de curta-metragem.*

 Festival Internacional de Animação (**Annecy,** França) – *Competição em seleção oficial de curtas e longas.*

 Festival Internacional de Cinema de **Munique** (Alemanha) – *CineMasters Competition, CineVision Competition e International Independents.*

 Festival Internacional de Cinema de **Taormina** (Itália) – *Competição oficial, Brazilian Showcase (Vitrina Brasile).*

 Festival Internacional de Cinema de **Moscou** (Rússia) - *Competição internacional principal.*

APOIO C

 Frameline - Festival Internacional de Cinema LGBT de São Francisco (EUA) – *Documentary, Shorts, South America's New Queer Cinema, World Cinema*

 Festival de Cinema de **Shangai** (China) - *Competição internacional principal*

JULHO

APOIO A

 Festival Internacional de Documentários de **Marselha** (França) - *Competição internacional principal.*

APOIO B

 Curtas **Vila do Conde** - Festival Internacional de Cinema (Portugal) - *Competição internacional principal.*

APOIO C

 Festival Internacional de Cinema de **Melbourne** (Austrália) - *Competitiva internacional de curta-metragem.*

 Festival Internacional de Cinema de **Karlovy Vary** (República Tcheca) - *Competição oficial de filmes de longa-metragem de ficção e documentários.*

AGOSTO

APOIO A

 Festival de Cinema de **Locarno** (Suíça) - *Competição internacional principal, competição Leopards of tomorrow e competição Filmmakers of the Present.*

 Festival de Cinema Mundial de **Montreal** (Canadá) - *Competição mundial (Feature films, Short films, First Films), Documentaries of the World.*

 Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de **Veneza** (Itália) – *Competição internacional principal, Mostra não competitiva, Mostra Horizontes, Mostra Corto Cortíssimo, Semana da Crítica e Venice Days.*

SETEMBRO

APOIO A

 Festival Internacional **Nueva Mirada** para a Infância e Juventude (**Buenos Aires**, Argentina) - *Competição oficial (Panorámica, Dulces Sueños, Nueva Mirada).*

 Festival Internacional de Cinema de **Toronto** (Canadá) - *Não-competitivo.*

 Festival Internacional de Cinema de **Nova York** (EUA) - *Main Slate, Views from the avant-garde*).

 Donostia - Festival Internacional de Cinema de **San Sebastián** (Espanha) – *Competição principal da Seção Oficial., Novos Diretores e Horizontes Latinos.*

 Festival de Cinema e Cultura da América Latina de **Biarritz** (França) - *Competição oficial para longas e curtas de ficção e Competição oficial de documentários.*

 Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem Brief Encounters (**Bristol**, Inglaterra) - *Competição internacional oficial.*

APOIO C

 Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de **Drama** (Grécia) - *Competição internacional principal (Competitive program).*

OUTUBRO

APOIO A

 Chicago Children - Festival de Cinema Infantil de Chicago (EUA) - *Seleção Oficial*

 Festival Internacional de Cinema Latino de **Los Angeles** (EUA) – *Seções competitivas.*

 Festival de Cinema de **Bogotá** (Colômbia) - *Competição internacional principal: Cine Competencia*.

 Festival Internacional de Cinema de **Tóquio** (Japão) - *Competição internacional principal*.

 BFI – Festival de Cinema de **Londres** (Inglaterra) – *Não competitivo – Seleção Oficial*

 Festival de Cinema de **Roma** (Itália) - *Competição internacional principal, Alice nella città e Cinema XXI.*

 Festival Internacional de Cinema de **Valdivia** (Chile) – *Competição Internacional, Competição Latina de Escolas de Cinema e Gala*

 Cinekid (Amsterdã, Holanda) – *Competição Internacional*

 Festival Internacional de Documentários e Animação de **Leipzig** (Alemanha) - *Seções competitivas internacionais.*
 Viennale – Festival Internacional de Cinema de **Viena** (Áustria) - *Não-competitivo (Feature, Documentaries and Short Films)*

APOIO B
 DOCLISBOA – Festival Internacional de Cinema (Portugal) – *Competição internacional principal.*

APOIO C
 Festival Internacional de Cinema de **Pusan** (Coréia) – *World Cinema, Flash Forward, Wide Angle.*
 Festival de Cinema de **Varsóvia** (Polônia) – *Seções competitivas.*

APOIO D
 Festival du Nouveau Cinéma (Montreal, Canadá) - *Competição internacional principal de curtas e longas.*
 Molodist - Festival Internacional de Cinema de **Kiev** (Ucrânia) - *Competição internacional principal de curtas e longas.*
 Festival Internacional de Cinema de **Chicago** (EUA) - *Competição principal, New Directors Competition, Docufest, Life is Short, Cinema of the Americas.*
 Festival Internacional de Cinema de **Morelia** (México) - *Competição internacional principal.*
 Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de **Uppsala** (Suécia) - *Competição internacional principal.*

NOVEMBRO

APOIO A
 Festival de Cinema Iberoamericano de **Huelva** (Espanha) - *Competição oficial internacional de longas e curtas.*
 IDFA - Festival Internacional de Documentários de **Amsterdam** (Holanda) – *Seções competitivas internacionais.*
 Zinebi – Festival Internacional de Documentários e Filmes de Curta-metragem de **Bilbao** (Espanha) - *Competição internacional principal.*
 Festival Internacional de **Mar Del Plata** (Argentina) - *Competição Internacional de longas, documentários e ficção, Competição Latino-Americana de longas e curtas.*
 Festival Trois Continents (**Nantes**, França) - *Competição internacional principal.*
 Festival Internacional de Cinema de **Viña del Mar** (Chile) - *Competição internacional principal de longas, curtas e documentários.*
 CPH:DOX – Festival Internacional de Cinema Documentário de **Copenhagen** (Dinamarca) – *Dox Award e New Vision Award.*

 APOIO C
 Festival Internacional de Cinema de **Estocolmo** (Suécia) - *Stockholm XX Competition (Features and Documentaries), Short Films Competition.*
 Festival Internacional de Cinema do **Cairo** (Egito) - *Competição internacional principal.*

APOIO D
 Festival Internacional de Cinema de **Amiens** (França) - *Competição internacional principal de longas e curtas.*
 Festival Internacional de Cinema da Índia IFFI (**Goa**, Índia) - *Competição internacional principal.*

DEZEMBRO

APOIO A
 Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano (**Havana**, Cuba) – *Seção Oficial Competitiva.*
 ATLANTIDOC – Festival Internacional de Cinema Documentário do Uruguai – *Competição internacional principal.*

APOIO B
 Festival de Cinema Luso Brasileiro de **Santa Maria da Feira** (Portugal) - *Competição internacional principal de longas e curtas.*

EVENTOS BIENAIS QUE NÃO SERÃO REALIZADOS EM 2014
 FESPACO – Festival Panafricano de Cinema (**Ouagadougou**, Burkina Faso)
 The Golden Elephant – International Children's Film Festival India (**Hyderabad**, India)

Apoio A – Concessão de cópia legendada, envio de cópia e apoio financeiro **(52 festivais)**
Apoio B – Envio de cópia e apoio financeiro **(06 festivais)**
Apoio C – Concessão de cópia legendada e envio de cópia **(11 festivais)**
Apoio D – Envio de cópia **(11 festivais)**
TOTAL: **80 festivais**

ANEXO IX

LABORATÓRIOS E WORKSHOPS INTERNACIONAIS CONTEMPLADOS PELOS APOIOS

JANEIRO

- **Cinemart** (Rotterdam, Holanda)
- **Jerusalem Lab** (Jerusalem, Israel)

FEVEREIRO

- **Co-Production Market** (Berlim, Alemanha)
- **SEA Master Class** (Viborg, Dinamarca)

MARÇO

- **Riviera LAB** (Cancún, México)
- **Cinéma en Developpement** e **Cine en Construcción** (Toulouse, França)
- **Torino Film Lab** (Cracóvia, Polônia)
- **Doculab** (Guadalajara, México)
- **Binger Filmlab** – Directors (Amsterdã, Holanda)

ABRIL

- **BAL - Buenos Aires Lab** (Buenos Aires, Argentina)
- **Pitching du Réel**, **Docs in Progress** e **Rough Cut Lab** – Visions du Réel (Nyon, Suiça)

MAIO

- **Fabrique des Cinémas du Monde** e **L´Atelier** (Cannes, França)

JUNHO

- **Bolivia Lab** (La Paz, Bolivia)
- **Paris Project** (Paris, França)
- **DOK INCubator** (Telc, República Tcheca)

JULHO

- **FID Lab** (Marselha, França)
- **Doc Montevideo – Pitchings**, **Hackathon** e **Meetings** (Montevidéu, Uruguai)

SETEMBRO

 Cine en Construcción e **Forum de Coprodução Europa/América Latina** (San Sebastián, Espanha)

 Curso de Desenvolvimentos de Roteiros – Fundação Carolina/IBERMEDIA (Madri, Espanha)

OUTUBRO

 Binger Filmlab – Producers/Writers (Amsterdã, Holanda)

 Biennale College – (Veneza, Itália)

 Australab (Valdivia, Chile)

 Morelia Lab (Morelia, México)

NOVEMBRO

 DOX:LAB (Copenhagen, Dinamarca)

 Torino Film Lab (Turim, Itália)

DEZEMBRO

 Taller Colón/Fundação TyPA (Colón, Argentina)

 Forum de CoProdução DocBuenos Aires (Buenos Aires, Argentina)

TOTAL DE EVENTOS CONTEMPLADOS: 27

ANEXO X

PROGRAMA DE APOIO À PARTICIPAÇÃO DE PRODUTORES DE AUDIOVISUAL EM EVENTOS DE MERCADO E RODADAS DE NEGÓCIOS INTERNACIONAIS 2014

RELAÇÃO DOS EVENTOS APOIADOS (com quantidade máxima de apoios a serem concedidos)

FEVEREIRO

 European Film Market / Festival de Berlim (Berlim, Alemanha), 6 a 14 de fevereiro
20 apoios
 Kidscreen (Nova York, EUA), 9 a 12 de fevereiro
15 apoios

MARÇO

 Guadalajara Film Market/Festival de Guadalajara (México), 21 a 27 de março
10 apoios

ABRIL

 MIPTV (Cannes, França), 7 a 10 de abril
15 apoios

MAIO

 Marché du Film/Festival de Cannes (Cannes, França), 14 a 25 de maio
20 apoios

JUNHO

 International Animation Film Market/Festival de Annecy (França), 11 a 13 de junho
10 apoios
 SIFF Market (Xangai, China), 17 a 19 de junho
5 apoios
 Sunny Side of the Doc (LaRochelle, França), 23 a 26 de junho
10 apoios
 Moscow Business Square/Festival de Moscou (Rússia), 26 a 30 de junho
5 apoios

JULHO

 BAM – Bogotá Audiovisual Market (Bogotá, Colômbia), 14 a 18 de julho

5 apoios

AGOSTO

 Festival de Cinema de **Locarno** (Suíça), 6 a 16 de agosto

10 apoios

SETEMBRO

 Festival Internacional de Cinema de **Toronto** (Canadá), 4 a 14 de setembro

10 apoios

 The Industry Club/ Festival de San Sebastian (Espanha), 19 a 27 de setembro

5 apoios

OUTUBRO

 Asian Film Market/ Festival de Pusan (Pusan, Coréia do Sul), 6 a 9 de outubro

5 apoios

 MIPCOM (Cannes, França), 7 a 10 outubro

20 apoios

 Cinekid for Professionals (Amsterdã, Holanda), 13 a 17 outubro

5 apoios

 The Business Street/Festival de Roma (Roma, Itália), datas a anunciar

5 apoios

NOVEMBRO

 AFM/American Film Market (Santa Monica, EUA), 5 a 12 de novembro

10 apoios

 DISCOP (Johannesburgo, África do Sul), 5 a 7 de novembro

5 apoios

 DOCS For Sale/IDFA (Amsterdam, Holanda), 22 a 28 de novembro

10 apoios

DEZEMBRO

 Ventana Sur (Buenos Aires, Argentina), 1 a 4 de dezembro

25 apoios

 Asia TV Forum (Marina Bay, Cingapura), datas a anunciar

5 apoios

ANEXO XI

Canais credenciados ao IBERMEDIA TV[406]

Argentina
INCAA TV - http://www.incaatv.gov.ar/
Canal 7 - http://www.tvpublica.com.ar/
Canal Encuentro - http://www.encuentro.gov.ar/

Brasil
EBC/TV Brasil - http://tvbrasil.ebc.com.br/webtv

Bolívia
Canal 7 Televisión Boliviana - http://www.boliviatv.bo/

Colômbia
Señal Colombia - http://www.senalcolombia.tv/
TELECAFÉ - http://telecafe.gov.co/en/

Costa Rica
SINART - http://www.sinart.go.cr/

Equador
ECTV - http://www.ecuadortv.ec/home.php?c=43

México
Canal 22 - http://www.canal22.org.mx/
Once TV - http://www.oncetv-ipn.net/
OPMA Canal 30 - http://opma.gob.mx/

Panamá
SERTV - http://www.sertv.gob.pa/

Paraguay
TV Pública Paraguay - http://www.tvpublica.com.py/

Perú
Canal 7 IRTP - http://www.irtp.com.pe/

República Dominicana
CERTV - http://www.certvdominicana.com/

Uruguai
TNU Canal 5 - http://www.tnu.com.uy/

Venezuela
TVES - http://www.vive.gob.ve/

[406] Mais informações em: http://www.programaIBERMEDIA.com/pt/el-cine-de-IBERMEDIA-tv/canales/, acesso em 22/03/2014.

ANEXO XII

Relação de mercados de cinema que tiveram a participação de agentes econômicos brasileiros a partir do aopio do Cinema do Brasil

- American Film Market 2011
- American Film Market 2010 (Los Angeles, Estados Unidos)
- American Film Market 2009 (Los Angeles, Estados Unidos)

- 34º Festival Internacional de Cinema de Toronto (Canadá)
- 33º Festival Internacional de Cinema de Toronto (Canadá)
- 32º Festival Internacional de Cinema de Toronto (Canadá)
- 31º Festival Internacional de Cinema de Toronto (Canadá)

- Festival do Rio 2008 (Brasil)
- Festival do Rio 2007 (Brasil)
- Festival do Rio 2006 (Brasil)

- 63º Festival Internacional de Cinema de Locarno (Suíça)
- 62º Festival Internacional de Cinema de Locarno (Suíça)

- 56º Festival Internacional de Cinema de Donostia – San Sebastián (Espanha)
- 55º Festival Internacional de Cinema de Donostia – San Sebastián (Espanha)
- 54º Festival Internacional de Cinema de Donostia – San Sebastián (Espanha)

- 64º Festival Internacional de Cinema de Cannes (França)
- 63º Festival Internacional de Cinema de Cannes (França)
- 62º Festival Internacional de Cinema de Cannes (França)
- 61º Festival Internacional de Cinema de Cannes (França)
- 59º Festival Internacional de Cinema de Cannes (França)

- 61º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)
- 60º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)
- 59º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)
- 58º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)
- 57º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)
- 56º Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)

- 30º Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand (França)
- 29º Festival Internacional de Curta-Metragem de Clermont-Ferrand (França)

- Ventana Sur 2010 (Buenos Aires, Argentina)
- Ventana Sur 2009 (Buenos Aires, Argentina)

- I Feira Internacional da Indústria do Cinema e Audiovisual – FIICAV (São Paulo, Brasil)
- II Feira Internacional da Indústria do Cinema e Audiovisual – FIICAV (São Paulo, Brasil)

ANEXO XIII

Relação de obras brasileiras por ano em que foram distribuídas no exterior.

2009

1. *Antes que o mundo acabe*
2. *Era uma vez*
3. *Estômago*
4. *Eu me lembro*

2010

Não há indicação de filmes distruídos internacionalmente neste ano

2011

1. *As mães de Chico Xavier*
2. *Diário de uma busca*
3. *Marcha da vida*
4. *Nosso lar*
5. *Trabalhar cansa*
6. *Tropa de elite 2 - O inimigo agora e outro*

2012

1. *As melhores coisas do mundo*
2. *Desenrola*
3. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*
4. *Girimunho*
5. *Heleno*
6. *Histórias que só existem quando lembradas*
7. *Insolação*
8. *Praça Saens Peña*
9. *Quanto dura o amor?*
10. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

2013

1. *A floresta de Jonathas*
2. *Amazônia - planeta verde*
3. *Bruna Surfistinha*
4. *Colegas*
5. *Cores*
6. *Era uma vez eu, Verônica*
7. *Flores Raras*
8. *Hoje*
9. *O que se move*
10. *Tabu*
11. *Tropicália*
12. *Xingu*

ANEXO XIV

Relação de cursos de capacitação realizados pelo Programa Cinema do Brasil

- Curso IMBS – International Markets Business School – Sales Agent
- Preparação Co-Production Market 2012
- Encontro de Profissionais Franco-Brasileiros
- II Ciclo de Palestras – Curso de capacitação: *O Empreendedor no mercado audiovisual globalizado* (São Paulo, Brasil)
  Ciclo 2 - Mídias Digitais
  Ciclo 3 - Projetos
- Curso de capacitação: *O Empreendedor no mercado audiovisual globalizado - Ciclo 2: Mídias Digitais*(Salvador, Brasil)
- Curso de capacitação: *O Empreendedor no mercado audiovisual globalizado - Ciclo 2: Mídias Digitais* (Rio de Janeiro, Brasil)
- I Workshop de Bíblias Transmídia (São Paulo, Brasil)
- II Workshop de Bíblias Transmídia
- Curso de capacitação: *O Empreendedor no mercado audiovisual globalizado - Ciclo 1: Fundamentos do Mercado Internacional* (São Paulo, Brasil)

Anexo XV

Empresas que produziram mais de uma coprodução interrnacional

Qt	Proponente	UF	Ano	Nome do Projeto	Diretor	Gênero	Países Coprodutores
1	Bananeira filmes ltda	RJ	2002	*Narradores de Javé*	Eliane Caffé	Ficção	Chile / França / Holanda
2			2008	*A festa da menina morta*	Matheus Nachtergaele		Argentina / Portugal
3			2011	*O País do Desejo*	Paulo Caldas		Portugal
4			2012	La Playa	Juan Andrés Arango		Colômbia
1	Bossa nova films criações e produções ltda	SP	2009	O Samba que mora em mim (ex-Cresci na Mangueira)	Geórgia Guerra Peixe	Documentário	Portugal
2			2011	*Violeta se foi para o céu*	Andrés Wood	Ficção	Argentina / Chile
3			2011	Brasil Somos Nós	Robert Bellsolà	Documentário	Espanha / Galícia
1	CCF BR produções audiovisuais ltda	SP	2008	*Arte de roubar (ex Naturezas Mortas)*	Leonel Vieira	Ficção	Portugal
2			2011	*El sexo de los angeles*	Xavier Villaverde		Espanha
1	Coevos filmes ltda	RJ	2002	*Dois perdidos numa noite suja*	Jose Joffily	Ficção	Chile
2			2005	*Achados e Perdidos*			Chile
3			2009	*Olhos azuis*			Argentina
1	Conspiração filmes S.A	RJ	2009	*Lope*	Andrucha Waddington	Ficção	Espanha
2			2011	*Marcha da vida*	Jessica Sanders	Documentário	EUA
1	Dezenove som e imagens produções ltda	SP	2005	*La dignidad de los nadies*	Fernando Solanas	Ficção	Argentina / Suíça
2			2006	*Solo Dios sabe*	Carlos Bolado		México
3			2007	*Falsa loura*	Carlos Reichenbach		Portugal
4			2010	*Os famosos e os duendes da morte*	Esmir Filho		Francia
5			2011	*América*	João Nuno Pinto		Portugal
6			2011	Caleuche, o Chamado do mar	Jorge Olguín		Chile
7			2012	Caleuche, o Chamado do mar	Jorge Olguín		Chile
1	Gullane Entretenimento S.A.	SP	2008	*Terra vermelha*	Marco Bechis	Ficção	Itália
2			2008	*Cidade de plástico*	Yu Lik Wai		Hong-Kong
3			2012	All In (A Sorte em sua mão/La Suerte en Tus Manos)	Daniel Burman		Argentina / Espanha
4			2012	Tabu (ex Aurora)	Miguel Gomes		Portugal

1	HB filmes ltda	SP	1998	*Coração iluminado*	Hector Babenco	Ficção	Argentina / Espanha / França
2			2007	*O passado*			Argentina
1	Lagoa cultural e esportiva ltda	RJ	2007	*Call girl*	Antonio Pedro Vasconcelos	Ficção	Portugal
2		RJ	2011	*Capitães da areia*	Cecília Amado		Portugal
1	Lapfilmes produções cinematográficas ltda	SP	1999	*Hans Staden*	Luís Alberto Pereira	Ficção	Portugal
2			2005	*Tapete vermelho*			Portugal / México
3			2010	*As doze estrelas*			México
1	Morena filmes	RJ	2004	*Perigosa obsessão*	Raul Rodriguez Peila	Ficção	Argentina
2			2000	*Quase nada*	Sérgio Resende		México
1	O2 produções artísticas e cinematográficas ltda	SP	2007	*O banheiro do Papa*	Enrique Fernández	Ficção	Uruguai / França
2			2008	*Ensaio sobre a cegueira*	Fernando Meirelles	Ficção	Canadá / Japão
3			2009	*Lixo extraordinário*	João Jardim / Lucy Walker / Karen Harley	Document ário	Inglaterra
4			2010	José e Pilar	Miguel Gonçalves Mendes	Document ário	Portugal / Espanha
1	Panda filmes ltda	RS	2011	*Insônia*	Beto Souza	Ficção	Argentina
2			2011	*Hora menos*	Frank Spano		Espanha / Venezuela
3			2011	*A casa elétrica*	Gustavo Fogaça		Argentina
4			2010	*A Velha dos fundos*	Pablo Jose Meza		Argentina / Portugal
5			2010	*Reus*	Alejandro Pi Zetune / Pablo Fernández / Eduardo Piñero		Uruguai
1	Plateau marketing e produções culturais	SP	2000	*Palavra e utopia de padre Antônio Vieira*	Manuel De Oliveira	Ficção	França / Portugal
2			2006	*A outra margem*	Luís Felipe Rocha		Portugal
3			2006	*Viúva rica solteira não fica*	José Fonseca e Costa		Portugal
4			2008	*Entre os dedos*	Frederico Serra E Tiago Guedes		Portugal
5			2008	Um Amor de Perdição	Mário Barroso		Portugal
6			2008	*Filmefobia*	Kiko Goifman (José Henrique Goifman)		Alemanha
1	Polo de Imagem Ltda.	SP	1998	*Mal*	Alberto Seixas Santos	Ficção	Portugal
2			1998	*Amor e CIA.*	Helvécio Ratton	Ficção	Portugal
			2006	*Batismo de sangue*	Helvécio Ratton	Ficção	Portugal
1	Quimera filmes	MG	2011	Exilados	Mariana Viñoles	Document ário	Uruguai
2			2012	Entre Vales	Phillipe Barcinski	Ficção	Uruguai / Alemanha
3							

1	Raiz produções cinematográficas	SP	2002	*Uma vida em segredo*	Suzana Amaral	Ficção	Chile
2			2003	*De passagem*	Ricardo Elias	Ficção	Chile
3			2010	O Manuscrito Perdido	José Barahona	Document ário	Portugal
			2011	O Grande Kilapy	Zezé Gamboa	Ficção	Portugal
1	Refinaria produções ltda	RJ	2011	*A arca do éden*	Marcelo Felix	Document ário	Portugal
2							
1	RPJ produtores associados ltda	SP	2007	*O mistério da estrada de Sintra*	Jorge Paixão Da Costa	Ficção	Portugal
2			2008	*Última parada - 174*	Bruno Barreto		França
1	Sky Light, cinema, foto e art ltda	RJ	1998	*O rio do ouro*	Paulo Rocha	Ficção	Portugal
2			1998	*Estorvo*	Ruy Guerra		Cuba / Portugal
3			2000	*Tentação*	Joaquim Leitão		Portugal
4			2001	*O Xangô de Baker street*	Miguel Faria Jr		Portugal
5			2002	*A selva*	Leonardo Eduardo Vieira		Portugal
6			2005	*O veneno da madrugada*	Ruy Guerra		Argentina / Portugal
1	Studio Uno Produções Artísticas Ltda.	RJ	2005	*Um Tiro no Escuro*	Leonel Vieira	Ficção	Portugal
2			2006	Amore Storie (Amor e História)	Aurelio Grimaldi		Itália
1	Taiga filmes e vídeo ltda	RJ	2009	*Duas mulheres*	João Mario Grilo	Ficção	Portugal
2			2011	*Histórias que só existem quando lembradas*	Julia Murat		Argentina
3			2004	*Quase dois irmãos*	Lucia Murat		Chile / França
4			2007	*Maré - nossa história de amor*	Lucia Murat		França / Uruguai
5			2000	*Brava gente brasileira*	Lúcia Murat		Portugal
6			2012	A Memória que me Contam (ex Sala de Espera)	Lucia Murat		Chile
1	Tambellini filmes e produções audiovisuais ltda	RJ	2004	*O diabo a quatro*	Alice de Andrade	Ficção	França / Portugal
2			2007	*Mutum*	Sandra Kogut	Ficção	França
3			2010	*Gringos do Rio*	Jonathan Nossiter	Ficção	França
4			2011	*Diário de uma busca*	Flavia Castro	Document ário	França
1	Total entertainment ltda	RJ	2008	*31 minutos*	Pedro Peirano Olate e Alvaro Diaz Gonzalez	Animação	Chile / Espanha
2			2010	*O Homem que engarrafava nuvens*	Lírio Ferreira	Document ário	Reino Unido

1	Videofilmes produções artísticas ltda	RJ	1996	*Terra estrangeira*	Walter Salles Jr e Daniela Thomas	Ficção	Portugal
2			1998	*Jaime*	Antonio Pedro Vasconcelos	Ficção	Portugal / Luxemburgo
3			1998	*Central do Brasil*	Walter Salles Jr	Ficção	França
4			1999	*O primeiro dia*	Walter Salles Jr	Ficção	França
5			2002	*Madame Satã*	Karim Aïnouz	Ficção	França
6			2003	*Tudo isso é fado*	Luis Galvão Teles	Ficção	Portugal
7			2006	*O céu de Suely*	Karim Aïnouz	Ficção	Alemanha / França / Portugal
8			2007	*Dot.com*	Luis Galvão Teles	Ficção	Portugal
9			2008	*Café dos maestros*	Miguel Luis Kohan	Documentário	Argentina
10			2008	*Leonera*	Pablo Trapero	Ficção	Argentina
11			2009	*No meu lugar*	Eduardo Valente	Ficção	Portugal
12			2010	*O Último Voo do flamingo*	João Ribeiro	Ficção	França / Itália / Moçambique / Portugal
13			2012	On The Road - Na Estrada	Walter Salles Jr	Ficção	França

Fonte: OCA/ANCINE/ IBERMEDIA/ CAACI
Elaboração: a autora