

UNIVERSIDADE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA -  
PROLAM

Gabriela Morena de Mello Chaves

INDÚSTRIAS NACIONAIS, DIÁLOGOS REGIONAIS:  
*TROCAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO SULAMERICANO*

São Paulo

2012

Gabriela Morena de Mello Chaves

**INDÚSTRIAS NACIONAIS, DIÁLOGOS REGIONAIS:  
*TROCAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO SULAMERICANO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina – PROLAM – da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Integração da América Latina.

Orientador: **Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani**

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura

São Paulo  
Abril, 2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da publicação

Serviço de documentação

**Palavras-chaves: cinema contemporâneo, integração sulamericana, acordos culturais, indústria cinematográfica.**

**Resumo:** Graças ao abrandamento das crises econômicas por que passavam os países da América do Sul e à implementação de melhores políticas de apoio ao cinema, a produção cinematográfica da região começou a retomar o seu ritmo nas últimas duas décadas.

Esta atividade vem recebendo o apoio de algumas iniciativas da região. O debate em torno da idéia de integração fomentado pelo Mercosul, bem como os acordos que daí têm resultado, oferecem oportunidades de fortalecimento para a indústria cinematográfica e de ampliação de mercado através da entrada nos países vizinhos.

Ainda que estabelecidos à margem de um programa comum com objetivos coordenados, os desafios apresentados a partir do Mercosul Cultural levaram a iniciativas que tecem redes e têm instalado circuitos para ocupar o espaço quase vazio de trânsito cultural entre os países mercosulinos.

**Keywords: contemporary cine, South American integration, cultural agreements, film industry.**

**Abstract:** In the past two decades the South American film production went back on track thanks to the slowdown of economic crises in the countries of the region and the implementation of better policies to support the film sector.

This movie activity has received support from some initiatives in the region. The debate around the idea of integration promoted by Mercosul and the agreements signed since that offers opportunities to consolidate the movie industry and to expansion the film market through the entry into neighboring markets.

Although weren't established by a program with coordinated goals, the challenges presented to the MERCOSUR Cultural led to initiatives that weave networks and installed

circuits to occupy the space almost empty of cultural traffic between the countries of MERCOSUR.

**Palabras claves: cine contemporáneo, integración sudamericana, acuerdos culturales, industria del cine.**

**Resumen:** Gracias a la desaceleración de las crisis económicas por que pasan los países de América del Sur y la implementación de mejores políticas de apoyo al cine, la producción cinematográfica en la región comenzó a retomar su ritmo en las últimas dos décadas.

Esta actividad filmográfica ha recibido el apoyo de algunas iniciativas en la región. El debate en torno a la idea de integración promovido por el Mercosur, así como los acuerdos que de él resultan, ofrecen oportunidades para el fortalecimiento de la industria cinematográfica y la expansión del mercado a través de la entrada en los mercados vecinos.

Aunque no han sido establecidos dentro de un programa con objetivos coordinados, los retos que plantea el Mercosur Cultural han llevado a cabo iniciativas que tejen redes e instalan circuitos para ocupar el espacio casi vacío del tráfico cultural entre los países del bloque.

## **GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

**ACD** Acordo de Co-Distribuição

**ALALC** Associação Latino-Americana de Livre Comércio

**ANCINE** Agência Nacional do Cinema (Brasil)

**ANCINAV** Agência Nacional do Cinema e Audiovisual (Brasil)

**APAM** Asociación de Productores Audiovisuales del Mercosur

**ASOPROD** Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay

**BAFICI** Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente

**BAL** Buenos Aires Lab

**BID** Banco Interamericano de Desenvolvimento

**CAACI** Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas de Iberoamérica

**CBC** Congresso Brasileiro de Cinema

**CCM** Comissão de Comércio do MERCOSUL

**CEPAL** Comissão Econômica para América Latina e Caribe

**CINESUL** Festival Latinoamericano de Cinema e Vídeo

**CONACINE** Conselho Nacional de Cinema (Bolívia)

**CONCINE** Conselho Nacional de Cinema (Brasil)

**CNCA** Conselho Nacional de Cultura e Artes (Chile)

**CSC** Conselho Superior de Cinema (Brasil)

**DICREA** Departamento de Industrias Creativas (Uruguai)

**EMBRAFILME** Empresa Brasileira de Filmes S.A.

**ENERC** Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (Argentina)

**FAM** Florianópolis Audiovisual do MERCOSUL

**FIA** Fundación para la Investigación del Audiovisual (Espanha)

**FENACO** Festival Nacional de Cortometraje (Peru)

**FOCEM** Fundo para a Convergência Estrutural do Mercosul

**FONA** Fondo Nacional del Audiovisual de Montevideo (Uruguai)

**FONDEC** Fondo Nacional de la Cultura y de las Artes (Paraguay)

**FUC** Fundación Universidad del Cine (Argentina)

**GMC** Grupo Mercado Comum

**ICAU** Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay

**INA** Instituto Nacional do Audiovisual (Uruguai)  
**INCAA** Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Argentina)  
**INTAL** Instituto para la Integración de América Latina y el Caribe  
**INC** Instituto Nacional de Cinematografía (Argentina)  
**MERCOSUL** Mercado Comum do Sul  
**MGM** Metro Goldwyn Mayer  
**MPA** Motion Picture Association  
**MRE** Ministério das Relações Exteriores (Brasil)  
**NCA** Nuevo Cine Argentino  
**OIC** Observatorio de las Industrias Creativas (Argentina)  
**OMC** Organização Mundial do Comércio  
**ONU** Organização das Nações Unidas  
**PMA** Programa Mercosul Audiovisual  
**PRONAC** Programa Nacional de Apoio a Cultura (Brasil)  
**RECAM** Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul  
**SOCINE** Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual  
**TyPA** Fundación Teoría y Práctica de las Artes (Argentina)  
**UE** União Européia  
**UNASUL** União de Nações Sul-Americanas  
**UNESCO** Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

## **Sumário**

Índice de tabelas	10
Índice de gráficos	10
Introdução	16
Capítulo I	
Produção cinematográfica recente no Cone Sul	23
1.1 Brasil - A Retomada	26
1.2 Argentina – O <i>Nuevo Cine Argentino</i>	32
1.3 Uruguai - A <i>Première</i>	39
1.4 Paraguai	41
1.5 Panorama Geral	43
1.6 Narrativas e subjetividade	44
1.7 Co-produções	50
1.8 Distribuição e Exibição	55
Capítulo II	
Histórico dos acordos comerciais e propostas de integração regional na América do Sul	62
2.1 O Mercosul Cultural	66
2.2 Acordos para a cinematografia	70
2.3 A RECAM	74
2.3.1 Custos da atividade	77
2.3.2 Questões alfandegárias	78
2.3.3 Nacionalismo x regionalismo	80
2.4 Programa Mercosul Audiovisual	83
2.5 Ibermedia	84
Capítulo III	
Os festivais, painéis sulamericanos	89
3.1 Mercocine	92
3.2 O FAM	93
3.3 Cinesul	95
3.4 Festival do Rio	96
3.5 BAFICI	98



3.6 Uma nova janela para a região	101
Conclusão	102
As estruturas produtivas	103
As imagens sulamericanas	111
O papel dos Estados	113
4. Bibliografia	117
4.1 Obras citadas	117
4.1.2 Relatórios	122
4.1.3 Artigos	123
4.2 Páginas eletrônicas	125
Anexo 1	127

### **Índice de tabelas**

Tabela 1 - Co-produções de dois ou mais países do Mercosul entre 1996 e 2008.	53
Tabela 2 - Estréias mercosulinas não nacionais entre 2003 e 2009.	109
Tabela 3 - Filmografia completa	127

### **Índice de gráficos**

Gráfico 1 - Co-produções por ano (1996-2009)	54
Gráfico 2 - Evolução das co-produções e participação do Ibermedia	87

**Dedicatória**

Aos cinemas de rua da América Latina, espaços mal-tratados, esquecidos, abandonados, mas que insistem em resistir. Projetam histórias nossas, compõem a nossa história.

A todos os profissionais engajados na fascinante tarefa de desenvolvimento de um cinema sulamericano.

## **Agradecimentos**

A pesquisa acadêmica é uma prática solitária. Nos últimos anos vivi em meio a filmes e livros, um isolamento necessário durante o qual me relacionei com o mundo, na maior parte do tempo, sentada diante de uma tela de computador. Paradoxalmente, reconheço que muitas pessoas participaram desta etapa da minha vida e sem a contribuição de cada um deles não teria sido possível realizar esta pesquisa. Agradecê-los permite-me fazer um exercício de revisão dessa jornada, é emocionante e gratificante.

Muitos amigos animaram a minha trajetória, discutindo política, economia, cinema e integração em almoços, jantares, nas salas de casa, nas ruas, pela internet, pelo telefone, em mesas de bares, nos bancos da Praça São Salvador. A todos deixo o meu agradecimento.

Os colegas do Prolam e da Socine foram generosos em partilhar idéias, compartilhar anseios e discutir conceitos. Contribuíram com valiosas críticas e sugestões, enriqueceram tanto a minha pesquisa quanto a minha visão de mundo e, por fim, tornaram os meus dias mais divertidos e menos solitários.

Os atentos e dedicados Professores do Prolam mais do que conhecimento transmitiram valores fundamentais. Sua curiosidade despertou a minha, seus questionamentos orientaram os meus. Com eles conquistei mais confiança no processo de integração, compreendi a importância da disciplina do pesquisador, me tornei mais crítica, e ao mesmo tempo apaixonada, em relação ao meu próprio continente.

Os simpáticos e gentis funcionários do Prolam, Raquel, William e Rodrigo, estiveram sempre disponíveis para ajudar. Sem a eficiência dos três, o trabalho estaria estacionado em meio aos entraves burocráticos.

Na biblioteca da ENERC, Adrián Muoyo ajudou-me a selecionar obras importantes que se tornaram referências fundamentais para este trabalho.

Na banca de qualificação, a leitura atenta do meu trabalho feita pelos professores Dra. Marília Franco e Dr. Renato Seixas trouxe preciosas sugestões à pesquisa. Agradeço-lhes as novas perspectivas apresentadas que tanto contribuíram para a minha reflexão.

Na estada em Buenos Aires tive o privilégio de poder contar com o apoio da Dra. Andrea Molfetta. Não poderia deixar de agradecer a receptividade e o auxílio valioso durante a visita, a sua constante disponibilidade para ajudar, a atenção dada à minha pesquisa, os contatos compartilhados, as sugestões de leitura, a análise crítica dos cenários, o apoio no encaminhamento da pesquisa e a injeção de ânimo na reta final.

A Dra. Marina Moguillansky e Nancy Caggiano contribuíram com dados preciosos durante as entrevistas concedidas. Agradeço-lhes pelo tempo doado, pela simpatia e pela atenção. À Dra. Moguillansky, em especial, agradeço por ter confiado a mim sua tese ainda não publicada, que tanto enriqueceu esta pesquisa.

Durante a longa estada em São Paulo contei com o apoio de muitas pessoas. Não seria possível citar aqui tantos nomes. Agradeço, então, especialmente o meu orientador, Afrânio Catani, pelo interesse na minha pesquisa, pelas críticas construtivas, pelas sugestões valiosíssimas e pelos caminhos apontados. E à co-orientadora Dra. Rita Chaves a quem eu não poderia deixar de agradecer o abrigo, a paciência, a confiança, a dedicação, os ensinamentos, e ainda por ter compartilhado comigo suas análises brilhantes, suas reflexões sempre críticas, sua paixão pelas ciências sociais, sua biblioteca, seus amigos adoráveis e, como se não bastasse, por ter proporcionado jantares extraordinários!

Agradeço também à minha família que desde sempre me ensinou a pensar. E que, durante o mestrado, compreendeu as minhas ausências, aceitou a minha distância, apoiou as minhas decisões, incentivou cada fase dessa investigação e acreditou em mim e nessa pesquisa, especialmente nos momentos em que eu deixei de acreditar. Aos meus sobrinhos, Gustavo e Beatriz, que alegraram cada dia desses últimos dois anos com sorrisos contagiantes e doses extraordinárias de energia e vivacidade.

Ao Pedro, pelos momentos em que estive ao meu lado e pela torcida de sempre.

Aos avós, Milton e Nizete, que me trouxeram até aqui, me guiaram por caminhos muito mais nebulosos do que os percorridos nestes últimos anos, me deram a base para chegar onde quisesse e me disseram para seguir em frente e alcançar tudo que pudesse. A compreensão de um e a força de outro me ensinaram a ser um pouco melhor, o carinho dos dois me deu confiança para ser eu mesma. Infelizmente nenhum deles viveu para celebrar esta conquista; suas memórias, no entanto, conseguem atenuar o vazio da saudade.

*Somente no campo da cultura, a integração latino-americana se aproximou de ser real, imposta pela experiência e pela necessidade – todos os que concebem, compõem, pintam e praticam qualquer outra tarefa criativa descobrem que o elo de união entre si é muito mais importante do que aquilo que os separa do outros latino-americanos.*

Mario Vargas Llosa

## **Introdução**

Em 1960 a assinatura do Tratado de Montevidéu<sup>1</sup> apontava para um novo direcionamento no debate e nas propostas de desenvolvimento econômico para a América Latina. O Tratado, como um importante passo para o estabelecimento de uma Zona de Livre Comércio entre Países da América Latina, previa o desenvolvimento econômico mediante o melhor aproveitamento dos fatores de produção disponíveis e uma melhor coordenação dos planos de desenvolvimento dos diferentes setores. A ampliação dos mercados nacionais, através da eliminação gradual das barreiras ao comércio intra-regional, constituía condição fundamental para que os países da América Latina pudessem acelerar seu processo de desenvolvimento econômico.

Com a implantação dos regimes ditatoriais, processou-se uma mudança de foco na política externa dos países que passaram a privilegiar as relações bilaterais com as grandes potências. Suspendeu-se, então, o clima de diálogo entre os países vizinhos, que só seria reinstalado com a redemocratização. Ao analisar os processos de integração regional latino-americanos, Felix Peña (2009) defende que, apesar das diferentes iniciativas de integração surgidas nos mais distintos momentos, o certo é que até poucos anos atrás o espaço sulamericano esteve dominado por uma lógica de fragmentação alimentada por conflitos territoriais e por tensões acerca dos recursos naturais. O retorno da democracia contribuiu para instalar a lógica da integração nas relações internacionais sulamericanas. Ainda segundo o autor, desde então a integração regional, para além de sua finalidade econômica, tem sido percebida como um meio de fortalecer os valores e as instituições democráticas. Assim, extintos os governos ditatoriais, o Mercosul e a UNASUL surgem como tentativas legítimas de aproximação.

---

<sup>1</sup> O Tratado de Montevidéu de 1960 foi um acordo internacional firmado entre as repúblicas da Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, que criou a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC), propondo a redução de tarifas e o comércio livre entre os seus membros. Contudo, devido aos problemas econômicos e políticos dos países signatários, a integração não prosperou. Apesar disso, foi este o principal antecessor dos contatos regionais que culminaram no Tratado de Assunção, em 1991.



No cenário econômico vemos países subdesenvolvidos, socialmente desiguais, empenhados na tarefa de desenvolver seus mercados, seja através de acordos bilaterais, seja através da construção de blocos. Mas, se a política e a economia já vivem um momento de aproximação estruturada entre as nações, o mesmo não se pode dizer do campo da cultura.

A colonização de matriz européia gerou o estado de dependência econômica em relação aos países do eixo norte e oprimiu as mais diversas formas de manifestação cultural originária das colônias. Contrários a esse histórico opressor, muitos movimentos buscaram defender e garantir a diversidade latina e suas características identitárias durante o século XX. O Cinema Novo, por exemplo, apoiou-se nos princípios de solidariedade continental e de esperança no processo produtivo cinematográfico, acreditando que um conjunto de filmes em evolução daria ao público a consciência de sua própria existência. Hoje, distante daquela realidade, o cinema evoluiu enquanto técnica e a atividade cinematográfica, retomando o seu ritmo de produção, começa a reconquistar o público. A nova safra de roteiristas e diretores, no entanto, não se vê unida por nenhum movimento coletivo de cunho social. Não existe um programa coletivo de atuação como antes. São cineastas que produzem seus filmes ora de maneira independente, ora imersos na lógica capitalista de produção cultural, mas que de uma maneira ou de outra produzem isoladamente. Não obstante, suas vozes e ideias acabam por denunciar marcos identitários culturais sulamericanos.

Com o Mercosul surgiu, motivada pela retórica governamental, ainda que à margem dos cineastas, uma nova proposta de integração para além do econômico. Impulsionados pela instabilidade econômica da região, lideranças políticas começaram um processo de mobilização que rapidamente se estendeu a diversos setores da sociedade. Em meio a esta efervescência, modificações na atividade cinematográfica marcaram a retomada da produção alterando a visão desses países sobre a própria região. Se antes o foco recaía sobre as dificuldades condicionadas pelos processos de crise econômica, distribuídos quase que homogeneamente pelo continente, a partir do Mercosul voltou-se o olhar para as oportunidades de uma produção conjunta, do intercâmbio de mão-de-obra técnica e qualificada e da circulação de filmes pela região, como elemento facilitador do processo,

como forma de atingir um público maior e como estratégia para aumentar as condições de sustentabilidade do realizador do ponto de vista comercial.

Este novo contexto da cinematografia sulamericana deve ser analisado para melhor compreendermos os novos postulados culturais, os desafios que se impõem à atividade produtiva da área e as possibilidades de trocas que o cinema carrega. Para o desenvolvimento do presente trabalho a produção contemporânea do cinema ficcional sulamericano foi pensada à luz da teoria de Martín-Barbero, segundo a qual os processos e práticas da comunicação coletiva não possibilitam somente o trânsito de capital e as inovações tecnológicas, mas sim profundas transformações na cultura cotidiana dos povos: nos modos de tecer laços sociais, nas identidades que agregam tais mudanças e nos discursos que as legitimam (MARTÍN-BARBERO, 2003). O trabalho buscou levantar elementos que sirvam de base para o debate em torno da circulação do cinema regional pelo continente e pretende, com isso, refletir acerca do diálogo travado como um espaço de revelação de semelhanças, contiguidades e singularidades, capaz de reduzir a distância entre os povos.

Quando esta pesquisa foi iniciada, em fevereiro de 2010, pretendia-se trabalhar com a produção contemporânea da cinematografia dos quatro países membros-fundadores do Mercosul. Mas à medida que o trabalho avançou as assimetrias entre os países membros foram se tornando mais marcantes. No início da década de 1990, por exemplo, enquanto Argentina e Brasil se esforçavam para recompor o seu aparato cinematográfico, Paraguai e Uruguai ainda não contavam com uma legislação e mesmo instituições políticas de apoio à cultura. Quinze anos depois, Brasil e Argentina somavam inúmeros prêmios internacionais e finalizavam em média 60 filmes<sup>2</sup> nacionais por ano, enquanto o Uruguai se apoiava nas co-produções para garantir a média de produção de 5 longas anuais e o Paraguai ainda não apresentava produção constante. A falta de informação disponível, mesmo nos observatórios oficiais do bloco, sobre a situação da cultura nos dois parceiros menores prejudicou o avanço da pesquisa.

---

<sup>2</sup> Refere-se aos longa-metragens de ficção.

Dada a grande quantidade de obstáculos enfrentados e o prazo previsto para a realização da pesquisa, optou-se por focar nas duas principais indústrias cinematográficas da região. Assim, sempre que possível serão citados casos e exemplos oriundos do Uruguai e do Paraguai, mas na maior parte do trabalho são os produtos, os mercados e as políticas brasileiras e argentinas que serão analisadas. Esperamos, no entanto, que a conclusão deste estudo possa trazer alguma contribuição positiva para estudiosos do bloco.

Ainda que a bibliografia sobre o tema seja escassa, a análise deste cinema contemporâneo na América Latina está na agenda de investigação dos países da região. No decorrer desta pesquisa encontrei inúmeros trabalhos na área, alguns publicados recentemente, outros em vias de publicação e ainda um terceiro grupo em fase de desenvolvimento. Na Argentina esta produção científica que analisa o cinema recentemente produzido nos países da região está ainda mais pujante, as análises feitas sobre o Nuevo Cine Argentino já são muitas e o debate parece se intensificar. Em relação aos estudos comparativos entre os cinemas brasileiros e argentinos também começam a surgir trabalhos de qualidade que trazem contribuições significativas para o desenvolvimento do setor. O XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual (Socine), realizado em setembro de 2011, apresentou várias mesas discutindo esta temática e apontou numa direção promissora. Destaco ainda o projeto comparativo *Conocer para integrar* coordenado por Andrea Molfetta, que já organizou dois seminários internacionais de leituras comparadas sobre cinema brasileiro e argentino.

O presente trabalho pôde apoiar-se em pesquisas recentes para desenvolver uma nova investigação. A dissertação de Denise Mota da Silva, publicada em 2007 com o título *Vizinhos Distantes – circulação cinematográfica no Mercosul*, é uma das primeiras no tema e faz um excelente raio-x da estrutura produtiva e distributiva do cinema na região. Por outro lado, a dissertação<sup>3</sup> e a tese<sup>4</sup> de Marina Moguillansky, defendidas em 2009 e 2011, trazem análises que partem de um cenário já identificado e examinam o cinema da região

---

<sup>3</sup> *La imaginación regional en cuestión. Industrias culturales en el Mercosur*. Mestrado em Sociologia da Cultura e Análise Cultural na Universidade Nacional de San Martín.

<sup>4</sup> *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica en el Mercosur*. Doutorado em Ciências Sociais na Universidade de Buenos Aires.

em três linhas: a textual - conteúdo, estilo e estética; a industrial - em termos de políticas para produção, distribuição e exibição; e a recepção - com um estudo da produção da crítica especializada.

Tendo estes dois trabalhos como base e pretendendo dialogar com eles, o presente estudo tentou trazer novos dados, que complementassem os já observados nos outros, e se propôs a fazer uma análise da estrutura e dos conteúdos do cinema atual.

Com o objetivo de avaliar as contribuições da nova produção cinematográfica sulamericana para o processo de integração da região, o primeiro capítulo parte da retomada da produção filmográfica nos países do Cone Sul para discorrer sobre o filme ficcional produzido atualmente na região, a diversidade dessa cinematografia e o painel do continente que ela vem costurando. Assim, mais de 100 filmes foram assistidos e analisados ao longo de dois anos e observou-se o grande mosaico de histórias e representações que esta produção começa a oferecer. Foi fundamental ainda a contextualização da questão a ser discutida nesse estudo e ela deve vir acompanhada de um breve vôo pela história recente do cinema no continente e pela observação de fatos políticos e econômicos que contribuíram para o seu enfraquecimento e, posteriormente, para a sua reavivação.

Para um entendimento melhor do cenário, estudei os acordos comerciais assinados na região para a promoção de uma integração sulamericana, seus impactos no âmbito da cultura, suas falhas e êxitos e a influência dos mesmos sobre as experiências cinematográficas das nações envolvidas. Inúmeros documentos foram analisados para a elaboração do segundo capítulo e o estudo se apoiou em uma literatura crítica sobre o assunto que o interpretava sob diferentes olhares, desde visões mais econômicas até a de atores diretamente atingidos pelos acordos e tratados. Por último, a leitura de entrevistas realizadas pelas pesquisadoras Denise Mota da Silva e Marina Moguillansky, já referidas, além de conversas com Nancy Caggiano, assistente técnica da RECAM, contribuíram para uma melhor compreensão destes acordos e suas extensões.

A história de alguns dos principais festivais e suas contribuições para o fortalecimento da atividade cinematográfica dos países da região foram estudadas para a elaboração do terceiro capítulo deste trabalho. As entrevistas feitas na Argentina com as pesquisadoras Andrea Molfetta e Marina Moguillansky foram fundamentais para um maior aprofundamento na temática do *Nuevo Cine Argentino*, reorientando a pesquisa.

As questões que originaram este trabalho estavam relacionadas principalmente a capacidade de intercâmbio cultural do cinema da região. Era fato que existia um novo cinema sendo produzido, estava claro que este cinema tinha características próprias, mas que símbolos ele carregava? E a circulação destes filmes era capaz de fazer chegar imagens nacionais nos países vizinhos? Essas imagens poderiam gerar identificações, reduzir ou reforçar preconceitos, estereótipos ou mesmo antigas rivalidades? Para buscar respostas a estas perguntas, no entanto, foi preciso construir novas perguntas. Tornou-se necessário compreender como estão organizadas as indústrias cinematográficas na região, já que os filmes são produtos desta estrutura. Deparei-me então com as principais questões político-econômicas que agitavam os países, a redemocratização, as políticas neoliberais, a hegemonia da indústria norte-americana, o desenho de novas políticas de proteção e fomento a atividade cinematográfica, o espaço da cultura audiovisual em cada um desses países. Assim, ficou estabelecido o período que seria estudado: os quinze primeiros anos do Mercosul. A partir dessa definição novas perguntas passaram a orientar este estudo. O que se espera agora é que a conclusão deste trabalho ajude a compreender em que medida o projeto integracionista do Mercosul vem influenciando uma aproximação entre essas indústrias e em que medida elas têm podido contribuir para a integração regional. E, ainda, observar a dimensão do intercâmbio cinematográfico estabelecido entre esses países e os principais entraves para que um verdadeiro diálogo aconteça.

Por fim, para analisar a contribuição deste cinema e o papel da cultura no processo de integração regional, baseei-me nas teorias sobre diálogos culturais na contemporaneidade. E as considerações finais deste trabalho foram estabelecidas, principalmente, sobre as obras de Pierre Bourdieu, Jesus Martín-Barbero e Néstor García Canclini, com destaque para os dois últimos pela análise mais profunda realizada sobre a realidade latino-americana.

Considerando a natureza deste trabalho – uma dissertação de mestrado - seu escopo foi delimitado de acordo com os objetivos apresentados anteriormente. Esta pesquisa não pôde realizar uma avaliação da recepção dos filmes brasileiros, argentinos e uruguaios no circuito regional dado o prazo de realização, mas espera-se que o resultado deste trabalho possa ser estendido e aprofundado numa pesquisa posterior em nível de doutorado.

Em síntese, apresentar o início de uma análise em busca de respostas às indagações sobre o intercâmbio cultural que vem sendo estabelecido por esta experiência cinematográfica e a aproximação que ele pode representar entre estas nações vizinhas é o que pretende o presente trabalho.

**Capítulo I**  
**Produção cinematográfica recente no Cone Sul**

## 1. Produção cinematográfica recente no Cone Sul

Em 1960 os cineastas brasileiros traduziam o descontentamento com o cinema dominante e propunham a explicitação da miséria social como condição brasileira de subdesenvolvimento e da força de sua renovação estética. Os princípios de solidariedade continental e de esperança no desenvolvimento do processo produtivo cinematográfico foram compartilhados por toda a geração sulamericana do Cinema Novo, tornando-se marca identificadora do movimento. Influenciados pela *Nouvelle Vague* e pelo neo-realismo italiano, estes novos cineastas produziram filmes autorais, de baixo custo, denunciando os problemas sociais brasileiros e transitaram entre o filme rural e o urbano. Os longa-metragens, repletos de ideias novas, tiveram repercussão nacional e internacional e o Cinema Novo estabeleceu-se como norteador do futuro do cinema no Brasil (MIRANDA, 2006).

Na mesma época, a renovação chegava ao cinema argentino. Rompendo com as produções de apelo popular e com o seu próprio *star system*, uma geração de curta-metragistas ocupava os cineclubes, as revistas de cinema e as associações de classe. Parte desta geração buscou formação técnica na Itália no início dos anos 1950 e as lições aprendidas no *Centro Sperimentale de Cinematografia*<sup>5</sup> se mostraram aplicáveis à realidade da incipiente cinematografia latinoamericana (FRANCO, 2008). O *Nuevo Cine Argentino* revelou muitos jovens realizadores e trouxe a proposta do cinema independente; parte do grupo se caracterizou pela política de resistência (CATANI E MIRANDA, 2006).

Em 1962, Fernando Birri escreveu uma reflexão sobre o papel do cinema na América Latina e ponderava que os povos subdesenvolvidos da região necessitavam de

(...) **um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência; que os esclareça;** que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que a tem; que lhes dê fervor; que inquiete, preocupe, assuste, debilite aos que tem “má consciência”, consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos;

---

<sup>5</sup> Estudaram nesta, que é a mais antiga escola de cinema da Europa, o argentino Fernando Birri, o brasileiro Rudá de Andrade, o colombiano Gabriel García Márquez, o cubano Thomaz Gutiérrez Alea, entre outros jovens latino-americanos.



que seja autêntico; que seja antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e antiimperialista na ordem internacional; que seja pró-povo e contra anti-povo; **que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento;** do sub-estômago ao estômago; da sub-cultura à cultura; da sub-felicidade à felicidade; da sub-vida à vida.

**Nos interessa criar um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova, e portanto uma arte nova, um cinema novo. Urgentemente<sup>6</sup>.** (BIRRI, 1962)

E resumia assim os anseios e ideais de uma juventude “que construía uma consciência social e política das desigualdades latinoamericanas e aspirava expressá-las através do cinema” (FRANCO, 2008). Paralelamente, outras experiências lançavam o cinema que se produzia no restante do continente em direção a novos rumos, todas elas partilhavam da mesma inspiração, refletindo um espírito da época.

Nos anos seguintes, este cinema, engajado na integração do continente e na construção de uma sociedade mais justa e descolonizada, sofreu os revezes do endurecimento político das ditaduras militares implantadas na América do Sul. Repressão, censura e perseguição política atingiram a classe artística, intelectual e mesmo o público espectador. Embora mais violenta, a repressão chegou mais tarde à Argentina, permitindo que o cinema resistisse por mais tempo e continuasse revelando grandes nomes e boas produções; para realizar algumas obras de qualidade o cinema brasileiro se apoiou na criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.).

Nos anos 80, instalou-se a crise definitiva no cinema do continente. As seguidas crises econômicas e o aumento da inflação levaram à mudança de hábito dos consumidores. Os cinemas de rua foram substituídos pelos de *shopping center*, elitizando ainda mais a atividade cultural. As salas das pequenas cidades, principalmente no Brasil, foram fechadas e deram lugar a igrejas e estacionamento, o que restringiu o acesso, tornando o cinema

---

<sup>6</sup> Tradução e grifo da autora.

uma experiência quase exclusivamente metropolitana. Neste mesmo período, a popularização da televisão e do vídeo-cassete como formas de entretenimento e o aumento do valor dos ingressos afastaram de vez o público espectador (GETINO, 2005).

### **1.1 Brasil - A Retomada**

Durante 20 anos a Embrafilme<sup>7</sup> foi a grande força motriz do cinema no Brasil (excluíam-se os filmes da pornochanchada carioca e os produzidos pela “Boca do Lixo” de São Paulo). Seu modelo concentrava a produção e a distribuição dos filmes, com grande influência na exibição, e sua atividade era viabilizada dentro de um programa de investimentos diretos. A empresa ainda publicava sistematicamente informações sobre o mercado e oferecia suporte internacional aos filmes, por intermédio de apoios à exibição em festivais e em mercados internacionais. Mas, partir dos anos 1980, o modelo Embrafilme começou a apresentar sinais de grande saturação e desgaste (ALMEIDA e BUTCHER, 2003). Logo as políticas neoliberais, tendência em todo o continente, chegariam ao cinema. Em 1990 o então presidente Fernando Collor de Mello encerrou as atividades da Embrafilme e dissolveu o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE)<sup>8</sup>. A liberalização do setor cinematográfico foi completa com a eliminação da cota de exibição para a cinematografia nacional e a abertura irrestrita das importações.

Em 1990, primeiro ano do governo Collor, nenhuma produção nacional estreou nas salas do país, fenômeno inédito na história na cinematografia brasileira. Até 1993 (ano da criação da Lei do Audiovisual<sup>9</sup>) o Brasil apresentou um número tão inexpressivo de filmes nacionais nas salas de exibição que um ajuste tornou-se necessário no Festival de Gramado, principal festival de cinema do país: devido à escassez de produção brasileira em 1992 a mostra

---

<sup>7</sup>Instituição de capital misto, criada em 1969, responsável pela produção, co-produção, financiamento, exportação e importação de películas, formação de profissionais, publicação de estudos e sistematização da informação estatística do setor. A principal fonte de informações sobre a Embrafilme encontrada pela autora foi AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981*. Niterói: EdUFF, 2000.

<sup>8</sup> Criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976. Visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975, e tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Com a promulgação de seu novo estatuto em 1987, o Concine passou a ser o órgão forte do cinema no Brasil, sendo responsável pela formulação, controle e fiscalização das leis e normas da atividade, bem como da política de comercialização e regulamentação do mercado.

<sup>9</sup> Lei No 8.685, de 20 de julho de 1993.

passou a contemplar filmes ibero-americanos, que nos anos seguintes seriam incluídos em sua competição (CAETANO, 2007).

No final de 1991, ao estabelecer o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e permitir que empresas públicas e privadas utilizassem parte dos impostos deduzidos sobre sua renda para apoiar projetos culturais, a promulgação da Lei Rouanet<sup>10</sup> reanimou a classe cinematográfica. Ainda que esta lei não fosse específica para o setor cinematográfico, sua promulgação iniciou certa recuperação na atividade cultural do país e rearticulou os profissionais da área que passaram a pressionar ainda mais o Estado para a criação de uma lei específica para o audiovisual.

No ano de 1994, a contenção do processo inflacionário, resultante da política financeira do ministro Fernando Henrique Cardoso, e o aquecimento da economia do país, permitiram ao setor cinematográfico a liberação dos capitais dos empresários da área de exibição para ampliação e modernização das salas. A esta política somaram-se algumas ações da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e iniciativas dos estados interessados em incorporar a produção e a difusão cinematográfica como parte de seus programas culturais. Dentre estas ações merece destaque o Prêmio de Resgate do Cinema Brasileiro<sup>11</sup>, que canalizou recursos para a produção nacional, e a promulgação da Lei do Audiovisual, citada anteriormente, que fixava novamente uma cota de exibição para o filme brasileiro e estabelecia o marco legal para o financiamento de projetos audiovisuais (GATTI, 2007).

Assim, entre 1995 e 2002 o número de filmes produzidos no país passou de 5,4% para 26,9% do total de produções estreadas. Neste período produziram-se aproximadamente 190 longa-metragens, 340 documentários e 660 curta-metragens; surgiram 60 novos cineastas e o cinema brasileiro conquistou 200 prêmios entre locais e internacionais, o público espectador saltou de 36 mil para quase 7 milhões em 2001, de acordo com o historiador e especialista em cinema latino Octavio Getino (2005).

---

<sup>10</sup> Lei No 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Esta lei, apesar de criada durante o governo Collor, só começou a ser efetivamente utilizada em 1993, dada a complexidade dos mecanismos e as condições políticas e econômicas do país.

<sup>11</sup> Em suas três primeiras edições, realizadas entre 1993 e 1994, 90 projetos foram premiados (25 curtas, 9 meios e 56 longametragens) e finalizados em seguida (NAGIB, 2003: p.16).

Em 1995, o longa *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Carla Camurati) surpreendeu o público; foi assistido por 1,3 milhão de espectadores<sup>12</sup> e marcou o reinício do cinema nacional. O filme conta a história de Carlota Joaquina, esposa de Dom João VI, e a sua permanência no Brasil quando da transmigração da família real portuguesa para a então colônia. Na tela o Brasil surgia através de um relato histórico, ficcional e satírico que nada lembrava a imagem do país construída pelas pornochanchadas das décadas anteriores. Com belíssima ambientação e cenário e um elenco de projeção nacional, a produção estreou com êxito nas salas brasileiras, diante de uma platéia habituada a filmes ancorados em produções televisivas.

A partir de então outras produções arrebatarem o público e começaram a reconquistar o espaço da cinematografia brasileira nas salas de exibição do país. Entre elas destacaram-se *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Werneck, 1996) e *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997). Até 1998 outros três longa-metragens atingiram a marca de mais de 1 milhão de espectadores: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamasaki, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Em 2003, *Carandiru* (Hector Babenco) atingiu 4,6 milhões de espectadores; em 2008, *Meu Nome não é Johnny* (Mauro Lima), alcançou a marca de 1,4 milhão<sup>13</sup> nas três primeiras semanas de exibição.

A indicação de *O Quatrilho* ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1996, expressa o início do reconhecimento internacional. Em 1998 é a vez de *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e, em 1999, *Central do Brasil*. Nesse quadro, por sua contribuição à “Retomada”<sup>14</sup>, deve se destacar *Central do Brasil*. Em 1998 a produção foi consagrada pela

---

<sup>12</sup> De acordo com os registros da Filme B, empresa especializada em mercado cinematográfico, estes números foram atingidos em 1996.

<sup>13</sup> Dados do Ministério da Cultura retirados do artigo A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro em <http://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm> (visitado em 10/03/2008).

<sup>14</sup> Ainda que não haja consenso entre os estudiosos sobre o uso deste termo, ele vem sendo comumente utilizado pela mídia e por parte da comunidade cinematográfica. Ao que tudo indica o termo “retomada” surgiu na análise de Lúcia Nagib sobre o cinema brasileiro da década de 1990. “(...) filmes como *Um céu de estrelas* (1997) da Tata Amaral, *O baile perfumado* (1997), do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, *Terra estrangeira* (1995), do Walter Salles e da Daniela Thomas, eram inteiramente novos, estavam propondo algo que fugia totalmente daquele esquemão Embrafilme, de uma certa fórmula já usada e gasta. E o que nós propusemos (...) foi fazer um levantamento geral de quem estava fazendo cinema no Brasil e quais os filmes

sua vitória no Festival de Berlim, com um *Urso de Ouro* para o filme e um *Urso de Prata* para a atriz Fernanda Montenegro. Tal feito trouxe atenção internacional de volta à produção nacional brasileira.

No início dos anos 2000 o cinema brasileiro passava por um momento de reorganização, quando a necessidade de mudança e grandes expectativas mobilizavam a classe cinematográfica. Assim, em julho, os setores da produção, distribuição e exibição se reuniram no III Congresso Brasileiro de Cinema<sup>15</sup> (III CBC), em Porto Alegre, para debater o modelo de indústria e comércio cinematográfico vigente, a evolução tecnológica e as mudanças que começavam a se desenhar no cenário. O Congresso conseguiu realizar um diagnóstico profundo da realidade cinematográfica e audiovisual do país e sensibilizou o poder público para a revisão da relação Estado-cinema no Brasil. (AZULAY, 2007)

A necessidade de uma nova política estratégica para o audiovisual que fosse capaz de desenvolver o setor, descentralizar a produção e garantir um acesso mais democrático dos brasileiros à sua própria cultura, sem onerar o Estado, levou à criação da Agência Nacional de Cinema<sup>16</sup> (Ancine). Apesar de ter sido concebida originalmente como Ancinav, agregando o conceito de audiovisual ao de cinema como na maioria das legislações modernas, as pressões e exigências dos representantes das emissoras de televisão romperam a proposta de aliança estratégica e tática com o setor cinematográfico para garantir que a entidade governamental que surgia não funcionasse como agente regulador ou fiscalizador de suas atividades.

A Ancine foi criada nos moldes de uma agência reguladora, buscando resgatar os anos de atraso político para o setor, e instituiu ainda o Conselho Superior de Cinema (CSC), composto de representantes de nove ministérios, representantes do audiovisual e da sociedade civil, com a atribuição de definir a política nacional de cinema. Nos anos seguintes à sua criação a agência concentrou-se na consolidação dos mecanismos previstos

---

que estavam sendo produzidos. O resultado foi o livro *O cinema da retomada*.” Lúcia Nagib em entrevista a Gilberto Alexandre Sobrinho e Cecília Antakly de Mello, 2009.

<sup>15</sup> O congresso anterior, o II CBC, fora realizado em São Paulo em 1952. Desde então não acontecia um encontro de cinema de âmbito nacional de tal amplitude e representatividade. (AZULAY, 2007)

<sup>16</sup> Criada pela Medida Provisória 2.228, em setembro de 2001.

na legislação - tais como a gestão dos mecanismos de incentivo fiscal, de fomento direto, de controle e fiscalização - e na efetivação de uma política internacional para o cinema, buscando criar e aprimorar instrumentos de cooperação com as cinematografias de outros países.

Apesar das muitas críticas que se possam fazer ao processo ou mesmo ao modelo adotado, não foi insignificante o avanço do cinema brasileiro nos anos seguintes à criação da Ancine. Considerando a complexidade do tema e o passado de destituição de uma política nacional e de abandono do setor pelo Estado, a agência foi capaz de deslocar a questão do cinema e dos temas relativos ao audiovisual para uma base comum da comunicação social. Não obstante, mobilizou a opinião pública nacional para o debate do audiovisual “sob o prisma das graves contradições econômicas e sociais que o tema envolve e de sua significação para o desenvolvimento do país e a construção da cidadania frente aos desafios da globalização” (AZULAY, 2007: p.82). Por fim, desde o início a agência buscou ter uma atuação voltada para a defesa da diversidade cultural, do sistema multilateral de comércio, da integração regional e da cooperação internacional, o que contribuiu para o estabelecimento de novas políticas e mecanismos de desenvolvimento do cinema na região, como veremos no capítulo seguinte.

Na década 2000, o setor cinematográfico esteve mais dinâmico. Apesar do pouco investimento brasileiro na formação de novos públicos, fenômenos de bilheteria começaram a revelar novos espectadores do cinema nacional. Ancorado em técnicas elaboradas, na construção de um personagem-herói e em estratégias de *marketing* completamente inovadoras, foi lançado *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Com sequências eletrizantes entremeadas por diálogos bem escritos e cenas escatológicas, o filme discutiu a problemática da segurança pública no Rio de Janeiro abordando o problema do tráfico de drogas e a corrupção militar. A combinação entre a temática cotidiana, um roteiro bem amarrado e diálogos verossímeis, para a composição de um retrato cru da realidade carioca, conduz à aproximação do espectador que de certo modo parece vivenciar a sensação de co-autoria. O filme arrebatou o público e dividiu a crítica.

Seu sucesso levou à continuação da história num *Tropa de Elite 2* (2010), do mesmo diretor e produtor, tão bem realizado quanto o primeiro.

*Tropa de Elite* consolidou o gênero de ação nas novas produções nacionais e trouxe ainda a idéia do sequenciamento, procedimento muito frequente na teledramaturgia brasileira, e que tem se revelado uma fórmula de manutenção do público. Antes dele, no entanto, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) havia feito sucesso ao retratar a favela carioca e contar a sua história numa complexa crítica social. Trazendo muitas inovações técnicas, como a montagem fragmentada, os filtros quentes e jovens atores não profissionais (estudantes e moradores de comunidades carentes), o filme foi um dos maiores êxitos de público do Cinema da Retomada, dentro e fora das fronteiras nacionais.

Setores da crítica também haviam se incomodado com este caso, concluindo que o retrato da pobreza e a nova estética apurada para apresentá-lo nas telas eram apenas estratégias de conquista de público (o internacional, principalmente). O debate da crítica brasileira em torno da nova estética que se apresentava foi marcado pela crítica Ivana Bentes ao contrastar a estética da fome de Glauber Rocha com a “cosmética da fome” do cinema contemporâneo, que sinalizaria uma espetacularização irreflexiva dos problemas sociais<sup>17</sup>. Além das questões estéticas, a comparação com o Cinema Novo se dava porque os filmes atuais, como os que marcaram o movimento anterior, refletiam sobre a identidade nacional. Fato que também chamava a atenção de críticos que valorizavam a produção contemporânea. Moguillansky (2011) destaca a opinião de Ismail Xavier, por exemplo, sobre o cinema brasileiro que desponta nos anos 1990: um cinema que voltava a questionar a nação, desta vez a partir de narrativas individuais e olhares subjetivos, características que marcam a época em que esses filmes são produzidos e expressam na ficção a individualização constitutiva da atual etapa do capitalismo global. Maria do Rosário Caetano é outra importante representante da corrente de críticos que se manifesta em defesa deste que seria “um novo cinema, vigoroso e sintonizado com a tragédia da exclusão social brasileira”, tendo se tornado “a mais fértil vertente do cinema nacional” (CAETANO, 2007).

---

<sup>17</sup> BENTES, Ivana. *Da estética da fome à cosmética da fome*, Jornal do Brasil, 08/07/2001.

É preciso reconhecer que, a não ser o momento no qual foram produzidos e seu sucesso de público, nada une uma comédia histórica, um drama conjugal ambientado no século XIX, retratos do Brasil contemporâneo à luz das misérias nacionais e uma trama de Os Trapalhões, série humorística televisiva voltada para o público infanto-juvenil.

Assim é o cinema da “retomada” no Brasil: não existe um programa único e coletivo de atuação como de certa maneira houve no passado. “De acordo com os novos tempos, cada cineasta teoriza o mundo com suas armas (...)”<sup>18</sup>, e constrói, a partir de suas experiências pessoais, narrativas diversas sobre os mais variados temas. “A diversidade é, portanto, o traço de união do cinema brasileiro pós-1991”, momento de projetos “cujas marcas pessoais (...) excedem a assinatura dos créditos da obra” (SILVA, 2007: p.29).

## **1.2 Argentina – O *Nuevo Cine Argentino***

A indústria cinematográfica argentina foi líder em produção de filmes na América Latina até meados dos anos 40, segundo Getino (2005). Durante a II Guerra Mundial diversos fatores locais e internacionais levaram-na ao segundo lugar, ficando atrás do México e, mais tarde, com o crescimento da produção cinematográfica brasileira, o país desceu ao terceiro lugar da região.

Na década de 1960, o país fortalecia o movimento do *Nuevo Cine Latino*, levando às telas do continente produções de qualidade que alcançavam reconhecimento internacional. Este cinema, como a experiência que vinha se espalhando por todo o continente, rompia com a narrativa imposta pela indústria e apresentava um cinema de autor, ligado a uma nova estrutura de produção. Sua descrição remete a uma série de características comuns ao cinema que atualmente é feito na Argentina:

(...) o cinema de autor, ou cinema independente, ou *cinema novo*, ou cinema moderno, ou cinema livre, é o cinema onde o valor cultural, artístico, político, sobrepuja o interesse comercial. (...) É produzido a baixo custo, isto é: pequenas equipes, atores semiprofissionais, pouca

---

<sup>18</sup>AMANCIO, Antônio Carlos. Pesquisa em andamento 2003-2010. consultada pelo site [www.uff.br/mestcii/pesquisasdesenvolvidas](http://www.uff.br/mestcii/pesquisasdesenvolvidas) em 20/02/2007.



película, produção rápida. (...) A saída internacional destes filmes se faz via festivais. (ROCHA, 2006: p.343)

Talvez pela semelhança observada na estrutura de produção ou na linguagem destes filmes, talvez pela dificuldade em encontrar uma nomenclatura mais adequada, o cinema atualmente produzido na Argentina também é chamado de *Nuevo Cine Argentino*, ainda que seus atores e críticos não pretendam estabelecer nenhuma relação ou vínculo com o cinema da década de 1960. Ao longo deste trabalho trataremos do cinema atual pela sigla NCA para diferenciá-lo do seu homônimo precursor.

A partir dos anos 90, o cinema argentino voltou a ocupar a liderança regional no rol de países produtores, considerando o número de filmes produzidos anualmente, consequência tanto das novas políticas locais de fomento à produção cinematográfica quanto da inexpressiva produção dos países vizinhos.

Em 1994 o país aprovou a nova *Ley de Cine*<sup>19</sup> e resgatou a política de proteção à indústria cinematográfica local que existira até o início dos anos 40 e fora reforçada em 1957 com a criação do Instituto Nacional de Cinematografía (INC). A nova lei recriou a obrigatoriedade da exibição de filmes argentinos nas salas do país, aumentou o crédito estatal para subsídio da produção cinematográfica nacional – através dos novos impostos criados que aumentavam os recursos destinados ao *Fondo de Fomento* – e estabeleceu a criação do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) em substituição ao antigo INC. Esta lei gerou uma reativação imediata do setor. Na mesma época, as entidades e os cineastas chilenos aprovaram a nova Lei de Fomento ao Cinema e ao Audiovisual do país, com um modelo de subvenção baseado num fundo para fomento à produção audiovisual, que utiliza recursos próprios e muito se aproxima do modelo argentino. Em ambos os países, a lei estabelece que o reembolso de parte dos subsídios estatais seja feito com uma porcentagem do faturamento de bilheteria dos filmes produzidos com estes recursos (GETINO, 2005). Em 1995 a produção Argentina saltou para 22 longa-metragens (em 1994 cinco haviam sido finalizados), num processo que aumentou consideravelmente o

---

<sup>19</sup>*Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional* (Nº 24.377).

interesse de pequenos e médios empresários, bem como de cineastas, em gerir os subsídios garantidos pela nova lei (SILVA, 2007).

Mas a renovação do cinema argentino estava ancorada numa série de transformações que devem ser somadas a *Nueva Ley de Cine* quando analisamos este processo histórico. A ampliação e renovação dos espaços de formação de profissionais da cadeia do cinema iniciada na década de 1990 é parte fundamental deste conjunto de mudanças (MOGUILLANSKY, 2011). Em 1989 foi criado o curso de Desenho de Imagem e Som na Universidade de Buenos Aires, em 1991 fundada a *Universidad del Cine* (FUC), e nos anos seguintes, foram revistos e atualizados os currículos e grades dos cursos oferecidos pela *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), ligada ao INCAA. Estes espaços oxigenavam a classe produtora num momento em que o público e a crítica clamavam por novos projetos, novos formatos e novas estéticas.

Neste contexto o regime de conversibilidade<sup>20</sup>, implantado no primeiro governo do presidente Carlos Menem (1991), permitiu a aquisição de equipamentos e aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, disponibilizados em produtoras e escolas (MOLFETTA, 2008). A tecnologia digital tornou a produção cinematográfica acessível e garantiu a ela uma possibilidade de independência que marcou esta nova geração de cineastas argentinos.

Posteriormente surgiram novos empreendimentos produtivos, dos quais fazem parte os grandes conglomerados das comunicações. Para Getino (2005), o mais importante deles é a produtora *Patagonik Film Group*, composto pelo Grupo Clarín, Walt Disney Buena Vista e Telefónica Espanhola, esta através de sua empresa Admira. A produtora é responsável por alguns dos maiores êxitos da cinematografia nacional da última década, além de outros filmes de qualidade relativa e pouco sucesso comercial, mantendo uma estratégia e desempenho parecidos com a da produtora Globo Filmes, no Brasil.

---

<sup>20</sup> Política econômica baseada na paridade peso-dólar.

A fusão das distribuidoras nacionais em busca de competitividade em relação às grandes congêneres também foi um fator de incentivo à recuperação do cinema argentino. A empresa Líder foi fruto de uma dessas fusões e logo se tornou a distribuidora com mais espaço no mercado local, atingindo 23,4% em 1996, segundo Molfetta (2008). Em contrapartida, o Incaa buscou garantir espaço para o NCA fora do circuito mercadológico. Assim surgiram os *Espacios Incaa*, salas em centros culturais, outras alugadas no interior do país que são renomeadas de acordo com a distância que mantém em relação ao Km 0 nacional, o Congresso Nacional. Desta maneira o Cine Gaumont, antigo e tradicional cinema de rua localizado na Praça do Congresso, passou a ser chamado de *Espacio Incaa Km 0*, enquanto o Cine Cmte. Piedra Buena, em Santa Cruz, se tornou o *Espacio Incaa Km 2010*. Assim, o INCAA associou-se a governos provinciais e municipais e estendeu a rede de distribuição exclusiva para o cinema nacional, federalizando esta distribuição e passou a manter salas por vezes condenadas ao fechamento. Ao reservar espaços, distribuir e subsidiar a exibição do cinema nacional, o INCAA contribuiu para recolocar o público em contato com esta produção favorecendo a formação de novas audiências em todo o território nacional.

Neste cenário, a nova geração de cineastas argentinos empenhou-se em produzir com qualidade. Divididos em duas correntes, a primeira caracteriza-se por filmes de caráter mais “industrial”, exibidos no grande circuito, de acordo com as definições de Pierre Bourdieu (1993), e que contam com a produção dos principais conglomerados da comunicação, como Artear-Clarín, Telefé, Pol-ka e Cuatro Cabezas. Estes filmes seguem formatos de gêneros tradicionais, principalmente a comédia e o drama, trazem em seus roteiros os nomes de atores conhecidos do público nacional e costumam obter bons resultados de bilheteria. A segunda corrente, mais presente no cinema argentino do que no brasileiro, por exemplo, utiliza um tom intimista e autoral, conta histórias cotidianas que revelam o diagnóstico de uma Argentina em crise, mas resistente. São produzidos a baixo custo, na maioria dos casos contam com o apoio dos fundos disponibilizados por fundações e festivais e, em alguns casos, com o aporte dos próprios realizadores e equipe técnica. Os filmes desta segunda corrente são os principais responsáveis pela grande renovação estética do cinema argentino (AMATRIAIN, 2009). Segundo o cineasta e crítico argentino David Oubiña (2009), o

primeiro grande sucesso desta nova onda foi *Pizza, birra y faso*<sup>21</sup> (Bruno Stagnaro e Adrián Caetano, 1998), que relata a história de um grupo de jovens amigos que vivem na marginalidade, em Buenos Aires, estão desempregados e roubam para se sustentar. A narrativa é marcada pela violência.

Na sequência de lançamentos marcantes destaque-se *Mundo Grua* (Pablo Trapero, 1999) e *La Ciénaga*<sup>22</sup> (Lucrecia Martel, 2001). O primeiro inspira-se no mundo do trabalho, como a maioria dos filmes de Trapero, e conta a história de um homem simples, que aos 45 anos deverá aprender a tarefa de operar um guindaste para garantir uma recolocação no mercado de trabalho. Em *Mundo Grua*, o cineasta mostra uma Argentina que projeta a imagem de bem-estar e progresso enquanto se aproxima da hecatombe econômica que constituiu o final do governo Menem. No filme reafirmam-se as características que marcam estas novas produções: abordagem sensível, histórias verídicas, atores não-profissionais e baixo custo de produção. Premiado na primeira edição do BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente –, chamou a atenção do mundo para a renovação do cinema argentino, “seu êxito internacional foi a carta de apresentação que legitimou o NCA no mundo” (OUBIÑA, 2009: p.20).

Com *La Ciénaga*, Lucrecia Martel afasta-se do cenário portenho, o mais presente no NCA, para relatar a história de duas famílias do noroeste argentino marcadas pelo tédio. A densidade com que é retratada a apatia dos personagens leva a um jogo em que a não-ação revela uma tensão constante. O filme foi premiado em Berlim e recebido com prestígio em outras capitais européias, incluindo Paris, e confirmou que pelo mérito dessa “poética de insólita densidade baseada em situações aparentemente insignificantes” (MOLFETTA, 2008: p.186), esta geração obteve reconhecimento nacional e internacional e ganhou visibilidade.

Ao contrário do que ocorria no Brasil, na Argentina a crítica cinematográfica esteve receptiva e favorável à renovação que o cinema apresentava. As muitas produções literárias

---

<sup>21</sup> Não estreado no Brasil.

<sup>22</sup> Lançado no Brasil com o título de *O Pântano*.

sobre o NCA demonstram o entusiasmo da crítica nacional. Não são raros títulos como “*Un nuevo cine para una nueva Argentina*”<sup>23</sup>. Logo no início da década de 2000 a revista *El Amante*, importante publicação voltada para o cinema, apresentava em sua reportagem de capa as diferenças entre o velho e o novo cinema que se fazia no país, qualificando-os: “*Cine argentino. Lo malo / Lo bueno*” (OUBIÑA, 2009). Selava-se uma aliança entre os jovens realizadores e a nova crítica.

Em parte, este forte vínculo entre produção e crítica é explicado pelas novas escolas de cinema do país. Espaços próprios para a construção de um pensamento crítico-analítico, as escolas constituíram importantes arenas de debate que contribuíram para o desenvolvimento da atividade e para o amadurecimento de uma classe cinematográfica<sup>24</sup>. Eduardo Russo, Ignacio Amatriain, Máximo Eseverri, David Oubiña, são alguns dos muitos críticos que fazem parte da esfera acadêmica. Ali profissionais de uma e outra área de atuação (produção e crítica) levantam questionamentos comuns, participam de debates, reúnem-se para pensar e fazer, discutir e contribuir, cada um a seu modo, com este novo cinema argentino (TORRE e ZARLENGA, 2009). No prólogo do livro *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005* Ramiro Ortiz defende que o NCA trouxe também uma revitalização para o campo da reflexão. “Desde meados da década de 90, se escreve cada vez mais sobre cinema argentino. A proliferação de universidades dedicadas ao tema, o surgimento de festivais, cineclubes e publicações em geral, são parte deste fenômeno”, destaca o autor. (ORTIZ, 2005)

No final dos anos 90 e início da nova década a presença do cinema argentino no mercado local chegou a superar 20% das arrecadações com exibição. Muito embora esses números tenham variado em função da crise econômica que assolava o país no mesmo período, a

---

<sup>23</sup> Subtítulo que abre a primeira seção do artigo *El cine argentino – Um estado de situación* (LA FERLA, 2008).

<sup>24</sup> Segundo o conceito de “campo restrito” de Bourdieu (1995), existe um circuito de produção específico que não está destinado exclusivamente ao grande público, mas também a um grupo de especialistas, críticos, cinéfilos e realizadores. Analisamos aqui as novas escolas de cinema da Argentina, espaços como a FUC e a ENERC, como parte fundamental deste circuito.

Argentina ostentava, entre os países latino-americanos, o maior faturamento em exibição de produções nacionais.<sup>25</sup>

O paradoxo entre economia e cinema na Argentina estava firmado. A partir do ano 2000, em meio a uma das maiores crises econômicas da história nacional, a produção fílmica estabeleceu-se entre 35 e 40 longas por ano. A repercussão de algumas dessas produções no mercado local e o reconhecimento alcançado no âmbito internacional fizeram desta fase, segundo estudiosos como Getino (2005), um dos melhores momentos da atividade produtiva em termos de diversidade e qualidade de conteúdos. Foram destaques de público deste momento os longas *Manuelita*<sup>26</sup> (Manuel Garcia Ferré, 1999), *El Hijo de la Novia*<sup>27</sup> (Juan José Campanella, 2001), exemplos da corrente mais industrial, e *Nueve Reinas*<sup>28</sup> (Fabián Bielinsky, 2000), e o já citado, *La Ciénaga*, ambos exemplos da corrente independente.

A produção entusiasmante e o reconhecimento internacional de um conjunto de obras maduras e criativas advindo de um cenário de instabilidade política, econômica e social levaram o diretor Pablo Trapero a afirmar que a crise argentina foi o propulsor da busca de novas maneiras de filmar, “numa confluência de linguagens e olhares pautados (...) por um passado comum” (SILVA, 2007: p.39).

Mais além da discussão de se há um novo cinema argentino ou não, ou se ele é original ou não, o que há é uma etapa de outra maturidade, que é o que dá solidez a essa idéia de movimento da qual se fala. Aqui na Argentina, de repente nos demos conta de que nos conhecíamos, fazíamos filmes, tínhamos uma forma de vida comum. Há um tipo de construção de filmes que evidentemente é diferente do que se fazia antes. Fazer cinema num país onde de um dia para o outro o dólar vale três vezes mais, ou onde você tem cinco presidentes... Este é o momento mais evidente de crise na Argentina, mas ela sempre foi a mesma, este sempre foi um lugar

---

<sup>25</sup> Tais conclusões foram feitas a partir da análise de dados apresentados por GETINO (2005) em seu estudo sobre o cinema no Mercosul.

<sup>26</sup> Estreou no Brasil com o título *A Tartaruga Manuelita*.

<sup>27</sup> No Brasil: *O Filho da Noiva*.

<sup>28</sup> *Nove Rainhas*.

instável. (Pablo Trapero em entrevista a Walter Salles. SALLES, 2002: p.01).

A declaração, se analisada atentamente, apresenta a Argentina como metonímia do processo cinematográfico sulamericano contemporâneo.

### **1.3 Uruguai - A *Première***

O Uruguai apresenta-se como um caso singular entre os vizinhos do continente, pois quando o assunto é cinema sua pequena população comporta-se de forma peculiar em relação às outras nações sulamericanas. Em 2000 o censo indicava uma população de 3,463 milhões de habitantes<sup>29</sup>, no ano anterior o público registrado nas salas do país foi de 1,726 milhão<sup>30</sup>, parcela que representa cerca de 49% do total de sua população. São dados superiores aos que apresentam o Brasil, por exemplo, que possuía na época uma porcentagem equivalente a 33% de sua população frequentando as salas de cinemas<sup>31</sup>. Mas as diferenças não se restringem a esses números. Apesar de no circuito comercial ocorrer a reprodução do padrão norte-americano de exibição, o Uruguai mantém uma contínua projeção de estréias brasileiras e argentinas no circuito alternativo, representado principalmente pela *Cinemateca Uruguaya*, uma das mais importantes instituições do estilo em toda a América Latina, como afirma Denise Mota da Silva (2007). O circuito cultural uruguaio era composto em 2002 por 10 salas de exibição: 7 da *Cinemateca Uruguaya* e 3 do Cine Universitário (GETINO, 2005). Nestas salas a presença do cinema hollywoodiano foi, no referido período, de apenas 10%, dividindo espaço com o cinema de diversos países, entre eles o francês (10%), o alemão (9%), o italiano (6%), o argentino (4%<sup>32</sup>) e outros da América Latina que somam 17%, além de outros europeus (19%)<sup>33</sup>.

Apesar do relativo grande público e da forte rede de exibição, a produção cinematográfica do país ainda era incipiente até meados da década de 1990. Em 1991, nem Uruguai nem

---

<sup>29</sup> Dados do IBGE, 2004.

<sup>30</sup> Dados da Cinemateca Uruguaya, apresentados por SILVA, 2007.

<sup>31</sup> Dados do Ministério da Cultura retirados do artigo A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro em <http://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm> (visitado em 10/03/2008)

<sup>32</sup> Além dos 10% da exibição no circuito comercial divididos entre Argentina e México, neste mesmo ano.

<sup>33</sup> Os cinemas de outras origens como o Oriente Médio, os asiáticos, África, Oceania e o próprio Uruguai, juntos somam 25% de presença nas salas no período referido.

Paraguai contavam com legislações ou instituições públicas que fomentassem ou regulassem a atividade audiovisual. Para completar o quadro de desestruturação do segmento, também não contavam com um tecido empresarial que pudesse apoiar o desenvolvimento da atividade. De acordo com um estudo local (STOLOVICH et alli, 2004), a indústria cinematográfica uruguaia produziu entre 1986 e 1994 uma média anual de 35 obras que em sua maior parte era composta por curtas e médias-metragens. Em alguns anos nenhum longa-metragem era finalizado<sup>34</sup>. No quinquênio seguinte a produção foi duplicada, atingindo uma média de 63 títulos anuais<sup>35</sup>. Mais importante do que o aumento em termos quantitativos foram o crescimento da qualidade apresentada pelas produções, o número de estréias nacionais e o seu impacto junto ao público local.

A contiguidade geográfica e a identidade linguística em relação a Argentina ofereciam pontos positivos e negativos para o desenvolvimento da indústria uruguaia. Se por um lado o vizinho mais desenvolvido exportava seus filmes para as salas uruguaias, preenchendo as telas do país com imagens próximas que competiam com as imagens próprias que o Uruguai poderia produzir, por outro a curta distância permitiu que profissionais uruguaios migrassem para a indústria vizinha em busca de capacitação. Além disso, a proximidade com os laboratórios de Buenos Aires permitiu aos uruguaios realizar mesmo sem uma indústria que cobrisse todas as etapas da produção.

Também contribuiu para esse desenvolvimento a constante prática que os profissionais mantiveram, mesmo no mais longo jejum da cinematografia local, nas atividades em vídeo e publicitária (FERRÉ, 2008). Tais fatores, somados a uma malha empresarial que contava com capital nacional nas áreas de distribuição e exibição, e ao papel fundamental desempenhado pela *Cinemateca Uruguaya* garantiram ao país um futuro mais promissor do que o do vizinho Paraguai. Completava este quadro uma forte escola crítica desenvolvida

---

<sup>34</sup> No início dos anos 1990 o Uruguai atravessava um longo período sem produções de longas, Moguillansky (2011) aponta que desde *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982) até 1991, nenhum filme foi realizado no país.

<sup>35</sup> Para título de comparação vale lembrar que estes números se referem a curtas, médias e longas-metragens, enquanto os números de produção apresentados até agora sobre os outros países restringiam-se à produção de longas.



principalmente a partir da Geração de 45, que destacou nomes como o de Mario Benedetti, Ángel Rama e Idea Vilariño.

A intensa atividade dos profissionais de cinema no Uruguai na primeira metade da década de 1990 teve como resposta das autoridades locais a criação do *Instituto Nacional del Audiovisual* (INA), em 1994. Neste mesmo ano, o surgimento da *Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay* (ASOPROD) influenciou ainda mais o desenvolvimento do setor. Em 1995, foi instituído o *Fondo para Fomento y Desarrollo de La Producción Audiovisual Nacional* (FONA) que estabeleceu o primeiro passo para a construção de uma política nacional para a área (MOGUILLANSKY, 2011).

Na última década passou a existir a possibilidade de filmar com o apoio dos irmãos mais afortunados do cone sul. Entre 2000 e 2001, cinco longa-metragens nacionais estrearam no circuito uruguaio, alguns deles com grande sucesso de público, como *En la Puta Vida* (Beatriz Flores, 2001) com 152.000 espectadores, recorde histórico do país. Este, como a maior parte dos filmes ali produzidos, contou com a participação de capital argentino e espanhol através do Programa *Ibermedia*, que facilitou o desenvolvimento de projetos no setor, como veremos adiante. Dentre as produções do período destacam-se ainda *25 Watts* (2001) e *Whisky* (2004), ambos de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll.

A população reduzida do Uruguai, a despeito de seu interesse por cinema, condiciona as atividades na área. Portanto a abertura de canais de co-produção com países do Mercosul ativar a sua cinematografia ao mesmo tempo que abre a possibilidade de encontrar nos mercados vizinhos a audiência complementar capaz de viabilizar economicamente o setor.

#### **1.4 Paraguai**

A situação do cinema paraguaio era a mais difícil entre os vizinhos do sul na década de 1990, e se mantém inalterada até o momento atual. Como o Uruguai, o Paraguai não contava com espaços para formação de mão-de-obra cinematográfica<sup>36</sup>, políticas para o

---

<sup>36</sup> O *Instituto Profesional de Artes y Ciencias de La Comunicación* (IPAC), fundado em 1990, foi o primeiro espaço para formação profissional na área do audiovisual no país e voltava-se para a produção televisiva. Recentemente, em 2009, foi criada a primeira escola de cinema do país, nesta mesma instituição privada.

desenvolvimento e proteção da cultura local, além de legislação que regulasse a atividade. Seu mercado interno, apesar de maior do que o Uruguai em números absolutos, era ainda mais reduzido, contando com um baixíssimo número de espectadores.

A própria economia do país, devastada pela Guerra da Tríplice Aliança (1864-70) e sem grandes chances de recuperação desde então, não favorecia o desenvolvimento da indústria cinematográfica. O país produziu seu primeiro longa-metragem em 1937 - *Paraguay, Tierra de Promisión* (James Bauer, 1937)<sup>37</sup>. Mais de 40 anos depois, lançou seu segundo filme: *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978), sobre a Guerra da Tríplice Aliança. E, finalmente, em 2006, *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) se estabeleceu como um marco dessa incipiente filmografia.

*Hamaca*, um filme ambientado durante as últimas horas da Guerra do Chaco (Paraguai – Bolívia, 1932-35), destaca-se de muitas maneiras. Trata-se de uma obra falada em guarani, que utiliza atores não-profissionais, tendo merecido atenção internacional, especialmente depois da vitória do prêmio Fipresci, na seção *Um certain regard*, do Festival de Cannes em 2006. Em entrevista concedida a Denise Mota da Silva em julho de 2006, Paz Encina dizia que esta co-produção argentina, francesa e holandesa só foi possível devido ao acesso a fundos internacionais: “A cultura do cinema no Paraguai não está institucionalizada, e o apoio do governo é quase nulo.”

O único fundo de financiamento para arte e cultura no país é o *Fondo Nacional de La Cultura y las Artes*<sup>38</sup> (Fondec), que reúne todo o investimento estatal disponível para a área. Assim, o cinema disputa recursos, módicos<sup>39</sup>, com todas as outras áreas da cultura, incluindo as bolsas para a execução de projetos e pesquisas. Hugo Gamarra<sup>40</sup>, um dos principais nomes do cinema paraguaio, reforça as dificuldades apontadas por Encina e destaca que a história do cinema no Paraguai é uma história de descontinuidade, de

---

<sup>37</sup> AGUIRRE, 2002 *apud* SILVA, 2007.

<sup>38</sup> Lei Nº 1.299 de julho de 1998.

<sup>39</sup> No seu primeiro ano o Fondec contou com um aporte inicial equivalente a R\$ 1.000.000,00, feito pela Secretaria da Cultura, além de recursos arrecadados a partir de tributação estipulada pela lei.

<sup>40</sup> Responsável pela recuperação da Cinemateca Paraguaya (único espaço de exibição de filmes não-norte-americanos do país) e Organizador do Festival Internacional de Cine, Arte y Cultura de Paraguay, que em 2011 chegou a sua 20ª edição.

algumas produções com outros países e da falta de proteção à memória visual do país (KING, 2002).

### **1.5 Panorama Geral**

Foi, portanto, a partir de meados da década de 1990 que os cinemas brasileiro e argentino deram início ao seu processo de renovação. A aprovação de novos instrumentos legais permitiu aumentar o investimento público na produção audiovisual. Surgiram novos realizadores, novas linguagens, novos modos de produzir e novas estéticas, tanto no Brasil quanto na Argentina. Os grandes conglomerados da comunicação que possuíam vasta experiência em produção televisiva passaram a apostar também na produção de um cinema popular, de massa (no Brasil a Rede Globo, na Argentina, principalmente, o Grupo Clarín). Parte dessas novas produções entusiasmou o público nacional e registrou altas marcas de arrecadação; outros tantos filmes foram apoiados, selecionados e premiados por festivais internacionais e atraíram a atenção do mercado global, despertando o interesse de distribuidores e exibidores das grandes cadeias internacionais. No Brasil a crítica se dividiu diante do novo produto que ocupava as telas nacionais, enquanto na Argentina os especialistas e estudiosos preferiram analisar e debater para promover a renovação estética que surgia (MOGUILLANSKY, 2011).

Os anos 2000 constituem o período de consolidação deste novo cinema. O reconhecimento internacional ecoou dentro das fronteiras nacionais e a resistência do público ao cinema local foi reduzida a patamares mínimos. A formação de novos públicos, especialmente os mais jovens, contribuiu para o aumento da aceitação e o cinema reconquistou prestígio. Muitas das barreiras produtivas permanecem e a estrutura ainda apresenta falhas, mas a atuação da classe cinematográfica e o debate constante do tema indicam um caminho de desenvolvimento para uma indústria cinematográfica de fato (na Argentina as políticas estabelecidas favorecem esta autonomia do setor, enquanto no Brasil a dependência do Estado ainda é maior).

Em relação ao Uruguai, o período é marcado pela implantação das primeiras políticas de apoio à atividade, pelo início de uma história de produção regular e pela afirmação de uma

nova geração de produtores, diretores e distribuidores. Este panorama mostra um setor dinâmico nos três países, com considerável desenvolvimento do setor cinematográfico num curto espaço de tempo.

Analisar o Paraguai é uma tarefa mais difícil, pela escassez de dados e pela incipiência de sua produção. Ao contrário dos outros vizinhos, muitos dos seus entraves para o desenvolvimento da atividade cinematográfica permanecem inalterados; as mudanças notadas nos últimos 15 anos foram muito modestas. Entretanto, o surgimento de algumas produções isoladas aponta para a possibilidade de se fazer cinema mesmo num contexto de adversidade produtiva e apresenta uma classe cinematográfica em estágio embrionário, disposta a batalhar pelo direito de exhibir imagens próprias.

### **1.6 Narrativas e subjetividade**

O aumento (por vezes o “surgimento”) da produção cinematográfica em cada um dos países sulamericanos, na década de 90 e nos anos 2000, forçou a circulação desta produção pelos países vizinhos, seja pela busca da ampliação do mercado, seja pelas políticas integracionistas do período.

A presença suprema da produção norte-americana nas salas de todo o continente, garantida pelo seu sistema de *majors*<sup>41</sup> e pela força de seu *marketing*, é indiscutível. Podemos afirmar, no entanto, que em relação à produção e circulação regional do Cone Sul, Brasil e Argentina assumiram o protagonismo da atividade cinematográfica.

É neste novo momento do cinema sulamericano que cada cineasta, de forma muito independente, parte de suas próprias experiências para construir narrativas diversas sobre diferentes temas. Ao interpretar a sua própria realidade e representá-la na narrativa ficcional cinematográfica, o cineasta sulamericano apresenta ao mundo traços de sua

---

<sup>41</sup> Pelo sistema das *majors* as linhas de distribuição e exibição levam em conta praças privilegiadas para a primeira recepção do filme. Depois que o longa já tiver estreado com o estrondo de seu aparato promocional nos principais centros, sua exibição será ampliada para as praças periféricas. Aliada a esta dinâmica está a política do pacote de lançamentos: uma superprodução destinada a arrecadar as maiores bilheterias do ano chega ao distribuidor junto a uma outra produção menor e que tenha registrado pouco sucesso nas bilheterias norte-americanas, mas que tem a sua veiculação condicionada à da superprodução.

identidade nacional. Momentos da história recente desses países são exibidos nas telas de todo o continente, histórias e personagens revelam o cotidiano e a vida local. Assim foi com *Whisky*<sup>42</sup>, comédia uruguaia, que conta a história de Jacobo e Herman, dois irmãos que possuem fábricas de meias, o primeiro no Uruguai e o segundo no Brasil. As dificuldades de um e a prosperidade do outro apontam aspectos da situação econômica de ambos os países. Marta, fiel assistente de Jacobo, também é protagonista nesta trama, que revela três indivíduos na tentativa de esconder suas mágoas e ressentimentos. Na narrativa observam-se valores familiares e sociais que contrastam e outros que se assemelham imensamente, desenhando os contornos de uma e outra sociedade que podem perceber proximidades para além da geografia.

Outro exemplo de retrato da economia regional feito pela cinematografia recente é *O Clube da Lua*<sup>43</sup> (Juan José Campanella, 2004). No filme do diretor de *Um Mesmo Amor Uma Mesma Chuva* (1999), *O Filho da Noiva* (2001) e *O Segredo dos Seus Olhos*<sup>44</sup> (2009), o “clube da lua” do título é o *Luna de Avellaneda*, um dos muitos clubes comunitários de dança fundados em Buenos Aires na década de 40. Com o passar dos anos dourados, em crise financeira, sem poder sanar uma multa milionária com a prefeitura e ameaçado pela falta de clientes, o local está perto da falência. Alguns sócios vitalícios da instituição, como o nostálgico Román (interpretado por Ricardo Darín, o rosto mais presente no NCA), tentam encontrar um jeito de manter vivo o lugar onde cresceram e guardam tantas lembranças. Paralelamente, histórias secundárias são apresentadas: a paixão do professor de basquete, Amadeo, pela professora de dança, Cristina, o problema alcoólico de Amadeo, além do dia-a-dia de Verónica, desempregada que tenta sustentar os desejos de seu filho e resolver os problemas que surgiram com o fim de seu casamento.

A história contada reflete o pensamento e a vida da classe média urbana argentina, e apresenta a trajetória e os dilemas morais de seus personagens em um país que ainda sofre pela derrocada econômica das últimas décadas. A problemática apresentada, no entanto, transcende os limites do território portenho: os problemas sociais derivados da crise

---

<sup>42</sup> Co-produção Uruguai/ Argentina/ Alemanha/ Espanha.

<sup>43</sup> *Luna de Avellaneda*, no original.

<sup>44</sup> Vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2010.

econômica nacional se confundem entre os países vizinhos e, mais revelador ainda, as formas de enfrentá-los também. Entre os longas feitos na região, ainda que se distanciem pela linguagem, pelos custos e ambições, as realidades apresentadas se aproximam. Silva (2007) afirma que a temática da crise e da depreciação social vem tendo destaque entre a filmografia regional por garantir êxito a quem a retrata. Assim teria sido com *Cidade de Deus*, *Central do Brasil* e *Carandiru*, no Brasil, e com *O Filho da Noiva* e *La Ciénaga*, na Argentina. No entanto, não podemos esquecer que literatura e cinema tendem a buscar matéria-prima para suas criações na realidade na qual se inserem. O realismo mágico<sup>45</sup>, por exemplo, desde meados do século XX debruçou-se sobre a realidade regional para produzir suas obras. Sobre este mesmo tema, ainda que analisando o cinema em um outro momento da história nacional, Paulo Emílio (1980: p.85) afirmava: “Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado. Boa parte da produção contemporânea participa alegremente do atual estágio de nosso subdesenvolvimento(…).”

Este Novo Cinema Latinoamericano guarda muitas semelhanças em relação ao Cinema Novo da década de 1960, mas difere em sua proposta original. Não está ligado a um projeto ideológico, não pretende, como o seu antecessor, fazer a denúncia social, transformar a experiência cinematográfica numa experiência política. Filma especialmente histórias cotidianas, aparentemente sem maiores pretensões, mas ao filmá-las revela o diagnóstico social dos seus países de origem. Apresenta uma enorme diversidade de temas e gêneros; constitui-se em duas linhas diferentes: a do cinema independente e a do cinema comercial, de massa; aproxima-se ora do cinema documental, ora da linguagem televisiva e, por fim, parece encontrar nesta diversidade, própria do seu tempo, sua unidade<sup>46</sup>.

Estas crônicas da atualidade nos situam na América do Sul dos dias de hoje e constroem, nas palavras de Andrea Molfetta, um “retrato vivo” da região nesta passagem de séculos.

---

<sup>45</sup> Modalidade literária na qual costumam estar classificados os textos de Alejo Carpentier, García Márquez, Jorge Luis Borges, Vargas Llosa, entre outros expoentes da literatura produzida na América Latina no século XX.

<sup>46</sup> O lema “unidade na diversidade” foi utilizado pelo Cinema Novo de Fernando Birri e Glauber Rocha, entre tantos outros e, dado o cenário atual, justifica o seu uso também na caracterização deste Novo Cinema Latinoamericano, apontando para mais uma semelhança entre os dois movimentos que se diferenciam principalmente pela sua relação com o mercado. As características que aproximam um e outro momento desta produção cinematográfica talvez apontem para traços tipicamente regionais, identitários. Suas diferenças, por sua vez, podem ser analisadas como marcas do tempo ao qual pertencem.

São narrativas, recortes das realidades vivenciadas, que acabam por compor um novo quadro em busca do solo comum que os denuncia como sulamericanos. Assim, as ideias expressas em seus filmes demonstram mais do que as singularidades de suas identidades; demonstram também as semelhanças que os aproximam além da definição de América do Sul.

Pela ótica artística o papel do cinema contemporâneo se aproxima do desenvolvido pela literatura e pelas artes plásticas dos anos 30 na América Latina, quando a Modernidade representava “a procura de uma arte pública, capaz de reconstituir identidades históricas e culturais, projetando-as em direção a um futuro libertador de seus condicionamentos mais nocivos” (FERREIRA, 1997: p.352). Se naquele momento eram os “murais” os agentes intensificadores do intercâmbio de signos, hoje o cinema, possivelmente mais do que as outras formas de arte, torna-se o território de expressão artística dessa *sul-americanidade*. Em síntese, podemos concluir:

Fragmentos de um continente imaginário, em contínuo movimento, atraem-se para compor o mural vivo da América moderna. (...) Constituem expressões de uma arte simultânea que, embora procure identidades nacionais, conecta-se com técnicas, sonhos e desejos sem fronteiras. (...) Erguidos em diferentes países, no cenário de cidades distantes entre si, formam registros plásticos e literários, nervosos e multiformes, de desenhos mentais semelhantes. Insinuam-se da ficção para a realidade, modelam espaços sócio-culturais e reinstauram tempos históricos. (FERREIRA, 1997: p.351)

O cinema é, sem dúvida, uma das atividades artísticas com maior poder de acesso e comoção do público. Como experiência cultural consegue ir além do mero entretenimento, levar à reflexão e, por vezes, ao debate. Neste sentido, ele é capaz de produzir símbolos identitários, seja no âmbito local ou regional. A comunicação, assim, emerge como espaço-chave na construção/reconstrução das identidades coletivas (LOPES, 2004).

Ao pensar as questões identitárias neste trabalho consideramos a identidade como “uma construção que se narra” (GARCÍA CANCLINI, 2008). E, portanto, passível de receber

contribuições das narrativas artísticas e audiovisuais em sua constituição constante. Consideramos ainda as identidades coletivas como sistemas de reconhecimento e diferenciação simbólicos das classes e dos grupos sociais (LOPES, 2004). Segundo Lopes (2004), a afirmação de uma identidade se fortalece e se recria na comunicação com o outro. O descobrimento da natureza negociada, transnacional de toda comunicação, da valorização da experiência e da competência produtiva dos receptores são itens comuns nas mais recentes pesquisas de recepção. Assim, pode-se afirmar que o contato do público com as histórias nacionais contadas pela filmografia de cada país leva à percepção de semelhanças e diferenças entre as diversas realidades e ainda ao reconhecimento das diversas identidades regionais.

Martín-Barbero, um dos principais estudiosos destas relações, em sua análise sobre os meios comunicacionais e as mediações produzidas (2009), já defendia que as culturas vivem enquanto se comunicam umas com as outras e esse “comunicar-se” comporta um denso intercâmbio de símbolos e sentidos. Assim, notamos no aumento da circulação do cinema regional pelo continente a possibilidade de percepção dos signos comuns. Desta forma os meios de comunicação começaram a ser parte decisiva dos modos como nos percebemos sulamericanos (MARTÍN-BARBERO, 2009).

As narrativas ficcionais, portanto, devem ser analisadas como chave de interpretação dos processos identitários e culturais em curso (LOPES, 2004). Característica tradicionalmente relacionada às narrativas televisivas, atualmente, a realidade em forma de cotidianidade, proximidade, vizinhança, não se restringe mais às telas de televisão. No caso do cinema sulamericano, os filmes que despertam maior interesse entre público e crítica são minimalistas, realistas e quase autorais. A vitória desta temática cotidiana sobre o extraordinário acompanha a tendência atual desta segunda etapa da globalização que faz prevalecer o local diante do global (VILCHES, 2004).

Neste aspecto, o cinema se une a outras tantas expressões culturais contemporâneas que estabelecem um diálogo entre os povos e, no Cone Sul, a pluralidade cinematográfica que a região tem apresentado contribui para fortalecer os movimentos em prol da diversidade



cultural, defendida por países e organismos internacionais. Os países-membro do Mercosul são signatários da Convenção da Unesco sobre Diversidade Cultural, aprovada em 2005, que defende a tese de que em nossas sociedades “cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas (...)” e define que o pluralismo “constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que alimentam a vida pública.” (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, Artigo 2). Dessa forma, os países do Cone Sul sustentam a existência de uma cidadania universal que completa (e não substitui, como bem define AZULAY, 2007) a cidadania nacional e, ao rejeitar o posicionamento dos conflitos entre culturas e civilizações, aposta no diálogo intercultural como garantia de paz. Mas, além de se firmar como um documento em defesa da diversidade cultural como fator de desenvolvimento dos países ou como direito humano dos povos, a Declaração de 2005 também aponta para os bens e serviços culturais como mercadorias distintas das demais (Artigo 8), o que estende o debate do documento para além da esfera da Unesco, até as instâncias da OMC (JAKOBSEN, 2005).

A natureza específica das atividades, bens e serviços culturais, enquanto portadores de identidades, significados e valores para além do mercadológico, tem um papel crucial na elaboração de políticas culturais para o desenvolvimento. Ao afirmar e reconhecer a legitimidade das políticas públicas culturais, a Convenção convoca os países membros a incluírem a cultura em suas políticas de desenvolvimento em todos os níveis, a fim de criar condições para o desenvolvimento sustentável (KAUARK, 2010). Assim, o documento pode servir como estímulo para a emergência de um número maior de indústrias culturais nacionais, a partir da defesa da cooperação internacional para o desenvolvimento por meio de co-produções e outros mecanismos, por exemplo.

A produção cultural se constitui como atividade geradora de trabalho e renda e, por isso, torna-se particularmente interessante no âmbito de potências emergentes. No Brasil, o

Ministério da Relações Exteriores se une ao Ministério da Cultura<sup>47</sup> na defesa do tema e destaca que a proposta da Convenção da Unesco é tanto reconhecer as particularidades das culturas e dos produtos e serviços culturais, quanto identificar novos arranjos para a cooperação internacional, inaugurando novas perspectivas para as políticas culturais e nova articulação em torno da cultura como uma vertente da diplomacia e da política externa.

Sobre a Convenção Universal da Diversidade Cultural, o diplomata e cineasta Jom Tob Azulay, resume os pontos apresentados anteriormente:

(...) há que se considerar que os serviços audiovisuais também desempenham papel importante no desenvolvimento do País. Contribuem para o diálogo entre as diversas culturas, para a paz e o desenvolvimento sustentável, como geradores de emprego e de renda, além de criarem oportunidades para a diversificação econômica em setores não tradicionais, como o turismo. Cultura e comércio não devem ser considerados noções conflitantes, mas complementares, e a convenção da Unesco poderá desempenhar o papel de ponte entre ambas. (AZULAY, 2007: p.86)

### **1.7 Co-produções**

Nas últimas duas décadas a co-produção cinematográfica tem sido uma das alternativas mais utilizadas por empresários e realizadores para enfrentar as limitações de seus mercados e os novos desafios que se impõem aos projetos produtivos da região.

A política econômica neoliberal estabelecida no início dos anos 90 e as restrições aplicadas ao setor cultural prejudicaram as possibilidades de fomento e subvenções na maior parte dos países que, até então, gozavam de algum tipo de protecionismo (GETINO, 2005). Em alguns casos, como no Uruguai, a co-produção se converteu na principal, quando não na única, possibilidade de realização de películas próprias.

---

<sup>47</sup> BRASIL, Ministério da Cultura. Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil. Brasília, DF, nov. 2006. e BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. I Sessão Ordinária do Comitê Intergovernamental. Brasília, DF, dez. 2007.

Ocupados em buscar formas de otimizar suas produções, como livre trânsito para equipamentos, mão-de-obra e produtos, além de alcance ao maior mercado possível, produtores e realizadores demandam dos acordos comerciais sulamericanos facilidade de transporte de películas pelas fronteiras, estímulo às co-produções, acesso a fundos inter-regionais e entrada no mercado vizinho. Nessa perspectiva, profissionais de cinema estudam e começam a realizar dezenas de projetos em conjunto. Segundo a Secretaria Técnica da RECAM, entre 2000 e 2008 foram realizadas 40 co-produções<sup>48</sup>, das quais participaram, pelo menos, dois países do Mercosul. A estes números somem-se outras 34 co-produções entre eles e outros vizinhos da América do Sul. Muitos outros projetos ainda estão sendo realizados e entre os que já chegaram às telas nacionais e internacionais destacamos *Lua de Outubro*<sup>49</sup> (Henrique de Freitas Lima, 1997 – Argentina/Uruguai) e *O Toque do Oboé* (Cláudio McDowell, 1998 – Brasil/Paraguai), sobre os quais falaremos a seguir.

Uma das mudanças mais significativas deste período é a interação cultural que começa a existir entre Brasil e Argentina, apesar da sua antiga (e ainda presente) rivalidade nos mais variados campos. No que tange às co-produções, o primeiro acordo bilateral entre os dois países foi assinado em 1988<sup>50</sup> e é atualizado automaticamente desde então. No entanto, foi entre 1995 e outubro de 2009 que o Brasil participou de mais co-produções, 74 no total, sendo 9 delas com a Argentina (12%).

O início das co-produções mercosulinas não revelou experiências bem sucedidas, o que é compreensível em qualquer parceria produtiva e/ou comercial. Leva-se tempo até que os ajustes necessários sejam realizados. Depois de uma primeira experiência fracassada<sup>51</sup>, *Lua de Outubro* se destacou pelo pioneirismo e pelos obstáculos enfrentados. O projeto foi concebido como um produto da integração cinematográfica e trazia o entusiasmo dos primeiros anos do Mercosul. A audaciosa idéia de reunir três países do bloco na realização de um filme fez com que o projeto combinasse atores, equipe técnica e locações de diversas

---

<sup>48</sup> Dados do relatório *Co-producciones intra-mercotur*, presente no balanço geral 2004-2008 da RECAM.

<sup>49</sup> Primeiro filme produzido sob o acordo selado pelo Protocolo de Integração Cultural do Mercosul.

<sup>50</sup> Dados extraídos do site oficial da Ancine em 01 de junho de 2010.

<sup>51</sup> Trata-se da co-produção do filme *La casa del azúcar*, de Carlos Hugo Christensen, cuja tentativa de realização é contada por Moguillanky (2011: p.86).

origens. A partir dos relatos do uruguaio Mario Arregui, Henrique Freitas de Lima e Marianela Grandó elaboraram o argumento e Alfredo Sirkis redigiu o roteiro; as cenas foram filmadas em locações no Rio Grande do Sul e na zona fronteiriça do Uruguai; participaram atores brasileiros, uruguaios e espanhóis. A direção foi brasileira, a montagem realizada em Buenos Aires e o tratamento do som feito no Chile. A trama, ambientada no ano de 1924, traz uma série de histórias entrelaçadas que misturam política e romance, e ajudam a compor uma identidade fronteiriça - gaúcha dos pampas -, traços de uma região que pertence a um e outro país.

A produção de *Lua de Outubro* enfrentou inúmeras dificuldades: os acordos legais eram insuficientes, ainda não existia uma estrutura institucional que acompanhasse a realização de uma co-produção entre estes países, e para se alcançar os recursos financeiros era preciso atravessar a burocracia administrativa dos três países envolvidos. O filme foi concluído e, apesar dos problemas, estreou nas salas de cinema e na televisão dos três países, mas obteve resultados pouco expressivos de público e crítica (MOGUILLANSKY, 2011).

No ano seguinte estreava *O toque do oboé*, desta vez reunindo Brasil, Argentina e Paraguai. *O toque do oboé* enfrentou as mesmas dificuldades que *Lua de outubro*, mas estas experiências pioneiras revelaram gargalos e apontaram para possíveis soluções no processo produtivo, contribuindo para o amadurecimento das relações entre os países. Com o passar do tempo, o desenvolvimento de novos mecanismos produtivos e o aumento de fontes financiadoras, o número de co-produções aumentou e novas relações foram estabelecidas no campo cinematográfico. O quadro a seguir apresenta um rol dos filmes produzidos em sistema de parcerias entre os anos de 1996 e 2009.

**Tabela 1 - Co-produções de dois ou mais países do Mercosul entre 1996 e 2008**

Co-produções de dois ou mais países do Mercosul entre 1996 e 2008		
Ano	Título	Países
1996	La casa del azúcar* (Hugo Christensen)	Argentina e Brasil
1997	Lua de outubro (Henrique de Freitas Lima)	Argentina, Brasil e Uruguai
1997	Corazón iluminado (Héctor Babenco)	Argentina, Brasil e França
1998	Un crisantemo estalla en cinco esquinas (Daniel Burman)	Argentina, Brasil, Espanha e França
1998	O toque do oboé (Claudio MacDowell)	Brasil e Paraguai
1998	El Chevrolé (Leonardo Ricagni)	Argentina e Uruguai
1999	El siglo del viento (Fernando Birri)	Argentina, Uruguai, Espanha, França e Alemanha
2000	Maldita cocaína (Pablo Rodríguez)	Argentina e Uruguai
2000	Plata quemada (Marcelo Piñeyro)	Argentina, Uruguai e Espanha
2001	En la puta vida (Beatriz Flores Silva)	Argentina, Uruguai, Venezuela, Bélgica e Espanha
2001	Corazones rotos (Rafael Montero)	Brasil, Uruguai e México
2001	El lugar donde estuvo el paraíso (Gerardo Herrero)	Argentina, Brasil, Espanha e Alemanha
2001	25 Watts (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll)	Argentina e Uruguai
2001	El lugar donde estuvo el paraíso (Gerardo Herrero)	Argentina, Brasil e Espanha
2002	Estrella del sur (Luis Nieto)	Argentina, Uruguai e Espanha
2002	Corazón de fuego (Diego Arsuaga)	Argentina, Uruguai e Espanha
2003	El viaje hacia el mar (Guillermo Casanova)	Argentina e Uruguai
2003	Estudio para una siesta paraguaya	Argentina e Paraguai
2004	Diário de um mundo novo (Paulo Nascimento)	Argentina, Brasil, Uruguai e Portugal
2004	Familia Rodante (Pablo Trapero)	Argentina, Brasil e Espanha
2004	Hermanas (Eva Bär)	Argentina, Brasil e Espanha
2004	Mulheres do Brasil (Malu de Martino)	Argentina e Brasil
2004	Palabras verdaderas (Ricardo Casas)	Argentina, Uruguai e Espanha
2004	Peligrosa obsesión (Raúl Rodríguez Peila)	Argentina e Brasil
2004	Veneno da madrugada / La mala hora (Ruy Guerra)	Argentina e Brasil
2004	Vereda tropical (Javier Torre)	Argentina e Brasil
2004	Whisky (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll)	Argentina, Uruguai, Espanha e Alemanha
2005	Ruido (Marcelo Bertalmío)	Argentina, Uruguai e Espanha
2005	Alma mater (Álvaro Buela)	Brasil, Uruguai e Canadá
2005	Cándido López - Los campos de batalla (José Luis García)	Argentina e Paraguai
2005	Fan (Gabriela Guillermo)	Brasil, Uruguai, Venezuela e França
2005	O banheiro do Papa (César Charlone e Enrique Fernández)	Brasil, Uruguai e França
2005	La dignidad de los nadies (Pino Solanas)	Argentina, Brasil e Suíça
2005	La perrera (Manolo Nieto)	Argentina, Uruguai e Canadá
2005	O amigo de Dunor (José Eduardo Alcázar)	Brasil e Paraguai
2006	Cobrador, in god we trust (Paul Leduc)	Argentina, Brasil, Espanha e México
2006	El custodio (Rodrigo Moreno)	Argentina, Uruguai, França e Alemanha
2006	Hamaca paraguaya (Paz Encina)	Argentina, Paraguai, França e Holanda
2006	La punta del Diablo (Marcelo Pávan)	Argentina, Uruguai e Venezuela
2006	O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger)	Argentina e Brasil

\* Não finalizou a sua produção.

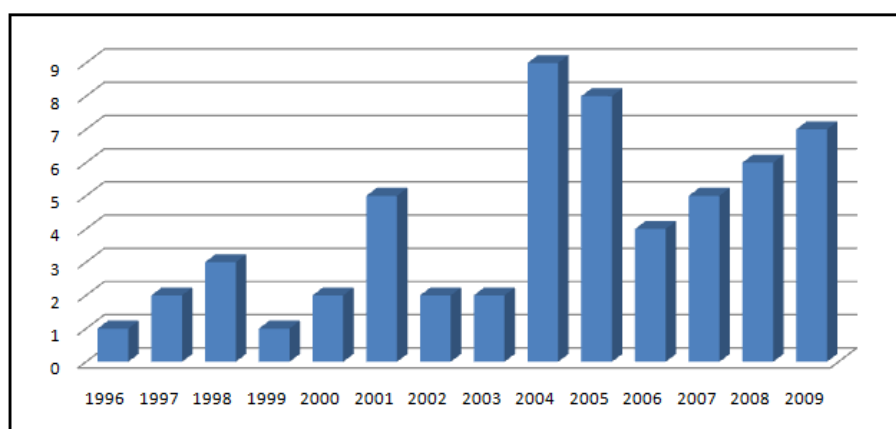
**Tabela 01 – Continuação**

Co-produções de dois ou mais países do Mercosul entre 1996 e 2008 (continuação)		
2007	Detrás del sol, más cielo (Gastón Gularte)	Argentina e Paraguai
2007	La cáscara (Carlos Ameglio)	Argentina, Uruguai e Espanha
2007	Maré, nossa história de amor (Lúcia Murat)	Brasil, Uruguai e França
2007	Matar a todos (Esteban Schroeder)	Argentina, Uruguai, Chile e Alemanha
2007	Tropa de Elite (José Padilha)	Argentina, Brasil, E.U.A. e Holanda
2008	El pasado (Hector Babenco)	Argentina e Brasil
2008	Epoxi (Ricardo Akershtein)	Argentina, Brasil e Espanha
2008	A festa da menina morta (Matheus Nachtergaele)	Argentina, Brasil e Portugal
2008	Acné (Federico Veiroj)	Argentina, Uruguai, México, Espanha e E.U.A.
2008	Leonera (Pablo Trapero)	Argentina, Brasil e Coréia do Sul
2008	Paisito (Ana Díez)	Argentina, Uruguai e Espanha
2009	El cuarto de Leo (Enrique Buchichio)	Argentina e Uruguai
2009	Gigante (Adrián Biniez)	Argentina, Uruguai, Alemanha e Espanha
2009	Hiroshima (Pablo Stoll)	Argentina, Uruguai, Colômbia e Espanha
2009	Norberto apenas tarde (Daniel Hendler)	Argentina e Uruguai
2009	Te extraño (Fabian Hoffman)	Argentina, Uruguai e México
2009	Ojos bien abiertos (Gonzalo Arijón)	Argentina, Uruguai e França
2009	Zenitram (Luis Barone)	Argentina, Brasil e Espanha

Fonte: elaboração própria a partir de dados da RECAM, Ancine, Ibermedia e MOGUILLANSKY, 2011.

É possível observar que as possibilidades de produção cinematográfica na região aumentaram à medida que aumentaram os convênios internacionais de produção (VILLAZANA, 2007). O gráfico a seguir mostra a variação das produções no período estudado.

**Gráfico 1 - Co-produções por ano (1996-2009)**



Fonte: elaboração própria a partir de dados da RECAM, Ancine, Ibermedia e MOGUILLANSKY, 2011.

Pela análise do gráfico nota-se um aumento nos indicadores entre os anos 2004 e 2005, período em que vigorou o Acordo de Co-Distribuição entre Brasil e Argentina, assunto do próximo capítulo. Extinto o acordo, no ano de 2006, observa-se uma queda no número de filmes co-produzidos, sem que, no entanto, cheguem ao patamar do período anterior ao acordo. A tendência de aumento das co-produções mantém-se desde então.

Essas co-produções regionais não nascem sob uma mesma ideologia, nem se pretendem símbolos de resistência e identidade comum, como projetos anteriores de integração cultural propuseram. Numa era mercadológica e pragmática, aproveitam a melhor estrutura possível para fazer circular o filme entre a maior quantidade de público. Entretanto, da circulação regional, motivada pelas facilidades que começam a ser oferecidas pelos acordos comerciais, pode-se esperar que propicie uma densa troca de símbolos e sentidos entre os povos. Sob esse prisma, *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006 – Brasil/Argentina), por exemplo, pode ser observado como um filme que reúne recursos sulamericanos para retratar uma realidade brasileira que é vista, interpretada e reconhecida pelos países vizinhos.

Em relação às co-produções da região, é fundamental ainda dizer que a sua situação foi radicalmente alterada pelo início do Programa Ibermedia em 1998, como veremos no Capítulo II.

No entanto, apesar da melhora geral dos números da indústria cinematográfica no continente, o otimismo com o qual observamos a retomada da produção cinematográfica decresce quando nos voltamos às outras etapas da atividade.

### **1.8 Distribuição e Exibição**

Se na última década a realização de longa-metragens efetivou-se no continente, de acordo com as condições individuais de cada país e com as contribuições dos acordos e das parcerias estabelecidas<sup>52</sup>, os avanços ainda não foram tão significativos no campo da distribuição e da exibição.

---

<sup>52</sup> Este assunto será tratado no próximo capítulo.

Etapa responsável pelo acesso de uma obra cinematográfica ao mercado, é na distribuição que o filme realizado deverá recuperar os investimentos nele feitos e, se possível, gerar lucro. O problema vivido pelos cineastas da América do Sul não difere do enfrentado pelos profissionais europeus ou asiáticos. O fato é que o mercado internacional é dominado por empresas norte-americanas cujo modelo de funcionamento beneficia o produto e, conseqüentemente, a indústria norte-americana. O agravante para a América do Sul é que este modelo estrangeiro de distribuição é o responsável pela comercialização cinematográfica de cada um dos países produtores e, como não poderia deixar de ser, dentro do bloco.

O mercado encontra-se organizado principalmente pela ação das distribuidoras norte-americanas, que controlam a maior fatia do mercado brasileiro. As conseqüências para a produção do filme nacional são as mais nefastas, pois o produto local é obrigado a se ajustar a um sistema de distribuição e exibição que teve todo o seu desenvolvimento calcado no produto importado. (RAMOS e MIRANDA, 2000: p.174).

Desde 1915 as grandes distribuidoras dos EUA têm suas filiais na região (SILVA, 2007). Naquele mesmo ano chegaram ao Brasil as subsidiárias da Fox e da Universal, seguidas pela Paramount, United, MGM e First National, no ano seguinte, e mais tarde a Warner e a RKO. Hoje, quase cem anos depois, esta mesma estrutura está presente em mais de 150 países, segundo dados da Motion Pictures Association (MPA)<sup>53</sup>.

Um estudo realizado pelo Ministério de Educação e Cultura do Uruguai sobre o consumo cinematográfico em salas comerciais no país, entre 2003 e 2007<sup>54</sup>, apresenta dados importantes e conclui que o mercado uruguaio, bem como a maioria dos mercados cinematográficos internacionais, tem uma forte tendência a exibir filmes de origem norte-americana. No período em questão, por exemplo, os filmes norte-americanos concentraram

---

<sup>53</sup>Organização representante da indústria cinematográfica norte-americana dentro e fora das fronteiras estadunidenses.

<sup>54</sup>TRAVERSO, Diego. Consumo de Cine em Salas Comerciales (2003-2007). Dirección de Cultura, Departamento de Industrias Creativas (DICREA) – Ministerio de Educación Y Cultura – República Oriental del Uruguay. Disponível em [www.recam.org](http://www.recam.org). Site visitado em 25 de maio de 2010.



80% dos espectadores e da bilheteria nacional uruguaia. Quando comparamos estas cifras com as argentinas podemos observar que os mercados cinematográficos da região, apesar de algumas singularidades uruguaias, se comportam de maneira muito parecida no que tange ao consumo de filmes. Na Argentina, entre os anos de 2003 e 2006, 50% das produções estreadas no país foram de origem estadunidense e retiveram 79% do público e renda das bilheterias<sup>55</sup>.

O estudo defende que o mercado de distribuição cinematográfica está composto por um oligopólio com 7 ou 8 agentes distribuidores importantes, número este que coincide com as grandes distribuidoras estadunidenses citadas anteriormente neste trabalho. Assim, apesar da alta qualidade dos filmes nacionais, seu aparato promocional e os agentes distribuidores fazem com que não sejam produtos suficientemente competitivos diante dos norte-americanos.

No Brasil a reorganização da infra-estrutura da indústria cinematográfica iniciada nos anos 1990 levou à substituição do modelo baseado em pequenas firmas particulares e uma grande estatal pelo modelo de associação entre distribuidores locais e grandes distribuidores privados, normalmente os estrangeiros já citados. Esta abertura irrestrita do mercado garantiu uma invasão ainda maior do já hegemônico cinema norte-americano nos circuitos nacionais e incentivou, inclusive, que as distribuidoras *majors* participassem diretamente da produção nacional através da atuação de seus estúdios (GATTI, 2007).

Atividade intrinsecamente ligada à distribuição, a exibição acaba vítima do mesmo mal. Para chegar à etapa final de apresentação ao público, o filme percorrerá o estágio da distribuição e, como se não bastasse, ficará preso ao mesmo sistema de *majors*, agora estendido aos exibidores. Nos países sulamericanos a estruturação do setor exibidor é muito semelhante ao do distribuidor, com forte participação de empresas internacionais que vêm instalando suas filiais na região e controlam, hoje, boa parte do negócio cinematográfico.

---

<sup>55</sup>Dados do Observatório de Indústrias Culturais da Cidade de Buenos Aires (Observatorio de Industrias Creativas – OIC). <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio> Site visitado em 05 de junho de 2009.

Setor dono das salas de exibição, cabe a ela (à exibição) o poder final de decisão sobre o que será projetado nelas. Por isso a sua relação com as empresas distribuidoras é muito estreita e pode-se dizer que, apesar das contradições internas que surgem às vezes, exibidores e distribuidores de filmes formam uma estrutura comercial capaz de decidir a sorte da atividade cinematográfica em nossos países. (GETINO, 1990: p.105).

Como apresentado anteriormente, a crise de público dos anos 80, período em que a população sulamericana estava mergulhada em processos de crise econômica e ao mesmo tempo recebia a chegada de tecnologias como o vídeo-cassete e, posteriormente, a TV paga, reduziu severamente o número de salas na região. De 1967 a 1985, 50% dos locais de exibição da Argentina foram fechados, como afirma Getino (1990). No mesmo período, dos 93 cinemas de Montevideú, 35 permaneceram abertos, enquanto no Brasil as salas eram reduzidas a 54% do número inicial.

Foi a partir da segunda metade dos anos 90 que os *multiplex* internacionais começaram a chegar à região. Estes conglomerados de salas de projeção, geralmente localizados em *shoppings centers*, aliaram uma vasta oferta de títulos, em diversos horários, com a conveniência de estacionamento, praças de alimentação e a segurança oferecida pelos centros comerciais. A popularização deste modelo, ao mesmo tempo em que contribuiu para a redução das salas de rua, tornou a arrecadação com bilheterias crescente ano após ano.

O fenômeno está diretamente ligado à elitização do público. À medida que o preço do ingresso elevou-se acima dos índices de inflação do período, o cinema foi se tornando uma opção de diversão menos acessível às classes sociais mais baixas. O ponto máximo do processo de exclusão das camadas menos abastadas da população das salas de projeção chegou a fins dos anos 90 quando os cinemas passaram a se concentrar também nos grandes centros urbanos.

Na atual década o cinema se mantém como um negócio urbano. Atualmente a cidade de Assunção sedia 47% das salas do Paraguai, enquanto Montevideú responde por 34% das

salas do Uruguai (SILVA, 2007). Em 2009, 88% do consumo cinematográfico argentino<sup>56</sup> estava restrito a capital<sup>57</sup> e outras três cidades (Córdoba, Santa Fé e Mendoza - as quatro juntas somam, aproximadamente, 66% da população do país<sup>58</sup>). No Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro já respondiam por 25% do mercado de espectadores antes mesmo da chegada dos *multiplex* (GETINO, 2005).

Cientes da força dos conglomerados no mercado cinematográfico, a solução encontrada por exibidores e distribuidores locais foi aderir ao modelo e, através de parcerias, tentar reduzir as desvantagens que apresentam em relação às *majors* e aos *multiplex*. O Grupo Severiano Ribeiro, por exemplo, maior e mais tradicional exibidor do país, depois de ter se associado à companhia norte-americana *Metro*, em 1926, associou-se a UCI no final da década de 90, demonstrando rápida adaptação às diretrizes do setor. Na distribuição, produtoras como a Globo Filmes têm se associado frequentemente a distribuidoras estrangeiras como a *Columbia*, a *Fox* ou a *Buena Vista* para aproveitar seu aparato promocional no apoio a filmes nacionais. No Brasil, entre os filmes co-produzidos ou distribuídos pela *Buena Vista*, estão *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003) e *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004). Na Argentina, *Vidas Privadas* (Fito Paez, 2001) e *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) são alguns dos muitos representantes das obras apoiadas por esta mesma *major*.

No Cone Sul, as produções que contam ou contaram com o respaldo das *majors* e seu aparato promocional conseguiram vencer o gargalo gerado pela estrutura vigente. Ainda que este não seja o melhor modelo para a indústria cinematográfica regional, tem sido o modelo correntemente exitoso, capaz de levar as produções nacionais ao grande público. Mas, se por um lado os filmes chegam às telas, por outro, a estrutura se reforça. Em 2001, por exemplo, ano em que um filme argentino (*O Filho da Noiva*, distribuído pela *Sony Pictures Classics*) atingiu o primeiro lugar na lista dos mais vistos no país, produções norte-americanas ocuparam em média 33 salas por lançamento. Longas latino-americanos, em contraponto, chegaram a 14 salas.

---

<sup>56</sup> INCAA. Anuario de la Industria de Cine, 2009.

<sup>57</sup> Incluindo a Cidade Autônoma e a Grande Buenos Aires.

<sup>58</sup> Dados oficiais do governo argentino. INDEC - Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, censo de 2010.

Os obstáculos que devem ser transpostos por um filme desde sua produção até o contato com o espectador não são poucos. O modelo mercadológico atual faz com que muitos longas não encontrem canais de comercialização, seja porque distribuidores não se interessam, seja pelo baixo apelo comercial de algumas obras, pelo limitado circuito de arte (que poderia garantir ao público o acesso a obras diferenciadas e uma maior diversidade cinematográfica), ou ainda pela falta de capital para fazê-los circular. Outro problema é o tempo de permanência desses filmes em cartaz. A necessidade de lançamento dos filmes em outros segmentos do mercado como o *home vídeo* e a TV por assinatura, e a ameaça constante da pirataria contribuem para que a vida útil do filme nas salas de exibição seja cada vez mais curta. Assim notam-se duas tendências nocivas ao desenvolvimento do mercado cinematográfico na região: o número de filmes comercializados é restrito e o tempo de ocupação de tela por um determinado título também. Neste cenário o distribuidor de grandes obras (ou obras com grande apelo comercial e apoiadas por forte aparato industrial) impõe a sua vontade ao mercado e, com isso, direciona a política econômica do cinema de acordo com os seus interesses (GATTI, 2007).

Com isso a maior parte da renovação do cinema brasileiro da década de 1990 só chegou ao público argentino graças à ação diplomática do Itamaraty, aos festivais e aos ciclos específicos em salas culturais<sup>59</sup>. O cinema argentino também não esteve acessível para o público brasileiro até meados dos anos 2000, quando o Acordo de Co-Distribuição, que analisaremos no próximo capítulo, permitiu que algumas produções atravessassem a fronteira. Em suma, a produção fílmica dos países do Mercosul praticamente não circulava entre as nações vizinhas até o início da primeira década deste século, o que impedia que os realizadores aproveitassem um mercado regional de escala mais ampla. Essa situação vem sendo alterada - especialmente a partir do início das co-produções regionais - mas o espaço que este cinema ocupa na maioria dos países ainda é reduzido e marginalizado.

Com a atividade cinematográfica nacional condicionada pela atuação das *majors*, pela redução do número de salas, pelo aumento do preço médio do ingresso, pelo incremento da

---

<sup>59</sup>Moguillansky (2009) analisa a circulação do cinema brasileiro na Argentina em sua dissertação de mestrado.

programação televisiva, pelo barateamento do *home vídeo* e da TV por assinatura, e, portanto, pela redução de público, os produtores e distribuidores do continente perceberam que o desejado mercado espectador poderia estar além das fronteiras nacionais. Este encolhimento do mercado local foi o principal propulsor de alguns acordos selados entre os países da América do Sul no âmbito da produção, distribuição e, por fim, da exibição.

## **Capítulo II**

### **Histórico dos acordos comerciais e propostas de integração regional na América do Sul**

## **2. Histórico dos acordos comerciais e propostas de integração regional na América do Sul**

O debate, inaugurado no pós Segunda Guerra, sobre o que mantinha alguns Estados em sua condição de subdesenvolvimento, fez com que a América Latina iniciasse estudos e movimentos de promoção do crescimento da região. Nesse contexto, a Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL), instituição criada pela Organização das Nações Unidas (ONU), foi de fundamental importância para a compreensão das economias em desenvolvimento (SALLES, 2009).

A partir dos estudos da CEPAL inúmeras iniciativas foram lançadas na busca por uma integração para o desenvolvimento continental. A Associação Latino Americana de Livre Comércio<sup>60</sup> (ALALC) teria sido a primeira, precocemente frustrada por problemas ligados a negociações multilaterais e as dificuldades de compatibilizar a integração com as políticas econômicas globais dos países membros: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela (VERSIANI, 1987).

Com a experiência dos primeiros anos de funcionamento da ALALC e a percepção de inoperância do esquema institucional previsto pela organização, ampliou-se um movimento em direção contrária ao multilateralismo. Este movimento receberia forte influência do modelo de política externa, que começaria a ser implantado nos países da região na década seguinte, isto é, nos anos ditatoriais. Assim, em 1966, um acordo sub-regional foi assinado, dentro do âmbito da ALALC, entre Colômbia, Chile, Equador, Peru, Bolívia e Venezuela, institucionalizando, em 1969, o Grupo Andino (VERSIANI, 1987). Neste mesmo sentido as negociações bi-laterais entre Brasil e Argentina foram se intensificando.

Em meados da década de 1980 o processo de negociações entre Brasil e Argentina foi um dos fatos mais destacados da diplomacia comercial internacional. A assinatura da Declaração de Iguazu e a Declaração Conjunta de Cooperação Nuclear, ambas datadas de 1985, procuraram iniciar um processo de integração econômica, comercial, científica, tecnológica, energética, nuclear, de transportes e comunicações. Apontando para mais um momento de mudança na constituição dos acordos, a Declaração de Iguazu não foi

---

<sup>60</sup> Criada em fevereiro de 1960 pelo Tratado de Montevidéu.

percebida pelos países latino-americanos como uma iniciativa excludente dos dois países e sim como uma possibilidade de contribuição para reativar o processo de integração sub-regional (CAMPBELL, 2000).

Três anos depois, o Tratado de Cooperação e Integração entre Brasil e Argentina (1988) previu alcançar em dez anos a completa remoção de obstáculos tarifários e não tarifários ao comércio de bens e serviços, através da negociação de protocolos adicionais. Apesar de este último acordo ainda estar vigente, as demandas de abertura comercial, privatizações, as reformas financeiras e o desejo de inclusão à nova ordem aceleraram o projeto de aproximação Brasil-Argentina e, em 1990, a Ata de Buenos Aires foi firmada com o propósito de criar o mercado comum. Em seguida os convites ao Uruguai e ao Paraguai para aderirem ao projeto levaram à assinatura do Tratado de Assunção, em 1991, e à constituição do Mercado Comum do Sul - Mercosul, a partir de dezembro de 1994 (PECEQUILO, 2010).

Assim, o Mercosul nasceu em um contexto de alinhamento das diplomacias do Cone Sul à agenda neoliberal, e ampliou e aprofundou os objetivos originais da relação bilateral Brasil-Argentina. De 1991 a 1994, seus esforços foram concentrados na dimensão econômica-comercial, estando na base de sua criação o objetivo da formação da União Aduaneira e as livres trocas de capital e trabalho. Em dezembro de 1994, a união alfandegária<sup>61</sup> foi dotada de personalidade jurídica internacional com a aprovação do Protocolo de Ouro Preto, pelo qual ficou estabelecida a estrutura institucional do Mercosul<sup>62</sup>.

Sobre o Mercosul, é preciso atentar para o fato de que os anos seguintes à assinatura do acordo levaram-no a dividir-se em diferentes dimensões. A primeira, indubitavelmente, se refere às preferências comerciais estabelecidas entre os países da região (incluindo os não signatários) através de acordos de alcance parcial (instrumento previsto pelo Tratado de Montevideu de 1980). Outra dimensão se refere à ampliação dos objetivos políticos do

---

<sup>61</sup> Apesar de estar constituído como união alfandegária, ou aduaneira, o Mercosul apresenta-se como uma união imperfeita, visto que inclui em suas normativas exceções ao livre comércio no interior do bloco e ainda não foi capaz de definir entre seus membros uma tarifa externa comum. Nos últimos anos estas exceções se multiplicaram levando o bloco a numerosas crises.

<sup>62</sup> Dados extraídos do site oficial do Mercosul – [www.mercosur.org.uy](http://www.mercosur.org.uy) – em 10 de outubro de 2007.



bloco: a defesa da democracia, dos direitos humanos e de outros desígnios de desenvolvimento social, foram gradualmente incorporados à agenda mercosulina. E é nesta dimensão que as questões culturais da região vêm sendo debatidas.

Procurando avançar no processo de integração regional, em 1995, foi realizada, em Buenos Aires, a I Reunião Especializada sobre Cultura, com a participação de autoridades dos países-membros, e de representantes do Chile e da Bolívia em caráter de observação. Decorre desta reunião a assinatura do Protocolo de Integração Cultural, definindo o compromisso dos estados-partes com a cooperação e o intercâmbio entre suas respectivas instituições culturais, para o enriquecimento e a difusão das expressões culturais e artísticas do Mercosul<sup>63</sup>.

Na década seguinte, o ano de 2003 estabelece-se como um novo marco no desenvolvimento do bloco. Em outubro daquele ano os presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Néstor Kirchner assinaram o Consenso de Buenos Aires<sup>64</sup>, um documento no qual ambos reivindicaram o papel estratégico dos Estados que representavam, o direito ao desenvolvimento e a urgência e prioridade das questões relacionadas à inclusão social. Neste contexto de valorização da temática social, o Mercosul foi apresentado como a principal estratégia de desenvolvimento dos países, não mais limitado aos aspectos comerciais do acordo. Reconheceu-se, no entanto, a necessidade de melhorar o seu aparato institucional e em 2004, como consequência das novas diretrizes, foi aprovada a criação do Parlamento do Mercosul<sup>65</sup> - primeira instância supranacional do bloco.

No momento da criação de uma agenda social para o bloco, o projeto de integração se debruçou sobre as questões das assimetrias entre os países da região. Em 2006 foi criado o Fundo de Convergência Estrutural do Mercosul (FOCEM), destinado a financiar projetos para os países menores do bloco, como uma via para diminuir tais problemas. Os

---

<sup>63</sup> Dados extraídos do Protocolo de Integração Cultural do Mercosul.

<sup>64</sup> Assinado em 16 de outubro de 2003, na cidade de Buenos Aires. Disponível em: [www.resdal.org/ultimos-documentos/consenso-bsas.html](http://www.resdal.org/ultimos-documentos/consenso-bsas.html) (visitado em 06/03/2012).

<sup>65</sup> Decisão 49/04. O Parlamento do Mercosul começou a funcionar em maio de 2007, com sede em Montevideú. Espera-se que em 2014 este Parlamento esteja integrado a instâncias nacionais dos países-membro do bloco e que seus representantes sejam eleitos por sufrágio universal, com voto direto e secreto (Decisão CMC No 23/05).

progressos nos temas sociais e os avanços na agenda são traços e atos inéditos em outras experiências de blocos regionais. Este conjunto de transformações na estrutura e nas políticas do Mercosul foi interpretado por estudiosos do bloco como um novo modelo de integração, mais positivo, que supõe a existência de uma comunidade de interesses exigindo a implementação de políticas regionais mais ativas para setores chaves da sociedade, iniciativas para reduzir as assimetrias intrarregionais, o desenvolvimento de infraestrutura e fomento a uma produção complementar (MOGUILLANSKY, 2011). O novo modelo, com ecos dos projetos de integração das décadas de 1950 e 1960<sup>66</sup>, se contrapõe ao modelo anterior que defendia o protagonismo do mercado na promoção da integração e propunha uma decrescente intervenção do Estado.

## 2.1 O Mercosul Cultural

Quando o “Mercosul Cultural” surgiu, em março de 1995, referia-se de maneira confusa ao fomento das indústrias culturais, o incentivo à livre circulação de bens simbólicos, à preservação do patrimônio e do turismo cultural. Incompleto, o projeto não apontava para nenhuma idéia de coordenação de políticas culturais nem apresentava um conceito unificado e prático de cultura sobre o qual pretendia se estabelecer.

De qualquer modo, as tendências econômicas que deram origem ao Mercosul impulsionaram o Mercosul Cultural privilegiando o trânsito de mercadorias e a promoção de negócios transnacionais e marcaram a percepção dos atores envolvidos no processo. Para acompanhar o recorte que se presume a partir do estudo dos acordos, ao analisar a integração cultural fomentada pelo Mercado Comum do Sul, optou-se, no presente trabalho, pela concepção de “cultura” restrita a um sistema simbólico articulado com o tecnológico, capaz de produzir bens consumíveis, ou seja, cultura como um conjunto de produtos

---

<sup>66</sup>Os modelos de desenvolvimento regional defendidos por Raúl Prebisch e os pesquisadores da Cepal nas décadas de 1950 e 1960 previam o desenvolvimento social dos países da região e a redução de suas assimetrias como fatores estratégicos para o bom desempenho econômico no cenário global e defendiam políticas de produção complementar como alternativa a competição predatória que prejudicava o crescimento e desenvolvimento dos países pobres do continente. (Ver CEPAL, *Cincuenta años de pensamiento en la Cepal*. Volumen I e II. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.)

simbólicos elaborados pelo homem seja através do aparato da indústria cultural, seja de forma artesanal<sup>67</sup>.

Neste sentido, a sociedade civil fica responsável por produzir, distribuir e consumir, de forma especializada, um conjunto de práticas e obras. Mas os circuitos que garantirão o funcionamento desta trama devem ser protegidos e organizados pelas políticas culturais do Estado (ESCOBAR, 2007). Considerando este caráter formal e objetivo das intervenções públicas, especialistas e profissionais da área esperaram que o Mercosul Cultural contribuísse com novos canais e instituições para a produção cultural da região, além de promover condições favoráveis à sua criação.

Em sua investigação, Marina Moguillansky realizou uma série de entrevistas, entre 2005 e 2010, com profissionais da área do cinema e agregou à análise destes dados informações relevantes levantadas anteriormente pela pesquisadora Denise Mota da Silva e publicadas em 2007. A síntese destes dados permite observar um panorama do pensamento crítico da classe cinematográfica em relação ao Mercosul e suas expectativas quanto ao bloco. Assim podemos perceber que o período inicial do processo de integração, primeiros anos pós-assinatura do tratado, estiveram marcados pelo otimismo e pelo caráter neoliberal do projeto (Moguillansky coloca a ênfase deste período na liberalização comercial, na redução das barreiras e no aumento da competitividade entre as empresas). No campo cinematográfico não foi diferente. Os profissionais da área concentraram-se no debate para a eliminação das barreiras à circulação das cópias e em ações para a ampliação do mercado consumidor (MOGUILLANSKY, 2011).

Mas as heterogeneidades dos países do bloco também estão expressas nas diversas visões e interesses em relação ao que deveria ser a integração cinematográfica. Ainda que tenham surgidos pontos comuns nas respostas às entrevistas feitas por Moguillansky e Silva, as

---

<sup>67</sup>Este trabalho tomou a definição proposta por García Canclini como base para os estudos elaborados, segundo o autor “a cultura abrange o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação da vida social” (GARCÍA CANCLINI, 1997).

perspectivas dos profissionais sobre o impacto do Mercosul para o cinema divergem e podem ser agrupadas de acordo com a sua nacionalidade e sua área de atuação.

Quanto à área de atuação, os políticos e gestores da área do cinema tinham altas expectativas em relação à integração regional<sup>68</sup>. Estes profissionais eram seguidos, na escala de expectativas, por produtores, interessados na ampliação dos mercados, nas possibilidades de co-produção e em facilitar o trânsito de equipes, pessoas, instrumentos e cópias. Os críticos de cinema, por sua vez, se mostraram mais divididos entre o otimismo e o ceticismo. Por último, os distribuidores e exibidores, mais ligados ao capital financeiro, eram os mais desconfiados frente à integração regional.

Quanto à nacionalidade, os profissionais argentinos se destacavam como os mais interessados na integração cinematográfica e mais otimistas com o processo, fato que se justifica pela sua indústria mais desenvolvida, sua tradição exportadora, as possibilidades de inserção no grande mercado brasileiro e vantagens em relação ao Brasil para competir pelos mercados do Uruguai e Paraguai (dada a sua maior proximidade e língua comum). Os uruguaios seguiam-se aos argentinos, vendo no Mercosul a possibilidade de ascender a outros mercados e aumentar as co-produções. Em terceiro lugar na escala, aparecia o Brasil que, com uma indústria mais sólida, um grande mercado consumidor e pouca tradição em co-produções e exportações do produto cinematográfico (apesar dos expressivos números de suas exportações televisivas), não percebia vantagens significativas na integração. Por último destacava-se o Paraguai, que além da escassa produção de cinema e da falta de instituições estatais para a cultura ainda mantinha grande desconfiança em relação às potências mais fortes do Mercosul. (MOGUILLANSKY, 2011)

Nesse sentido, Moguillansky propõe que a percepção dos atores do campo cinematográfico em relação ao Mercosul se dá de acordo com a área de atuação profissional (afetada pela maior ou menor distância com os circuitos de circulação ampla ou restrita – cinema mais industrial ou cinema independente) e com a sua nacionalidade, por ser este um fator

---

<sup>68</sup> Parte deste otimismo pode ser atribuída ao “discurso oficial” que se faz necessário em momentos como este, de mudança política.

diferenciador do nível de desenvolvimento da indústria cinematográfica. Marina Moguillansky destaca ainda que o nível de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional condiciona material e simbolicamente as práticas profissionais e os imaginários dos atores sociais da área.

Quando se concentra nas entrevistas feitas por Denise Mota da Silva pode-se notar uma dose de pessimismo e reticências maiores. Talvez pelo momento histórico em que se inserem, talvez pela frustração com as primeiras experiências de produção conjunta e comércio intrarregional, os entrevistados, em sua maioria se mostraram pouco entusiasmados com o projeto integracionista que se desenhava. Este tom mais pessimista fica claro e se faz presente na análise da própria pesquisadora.

Apesar de ser uma iniciativa recente e com inúmeras dificuldades externas que implicam no seu desenvolvimento, as duas décadas iniciais do projeto do Mercosul começam a ser analisadas pela crítica e por quem pretende contribuir com o bloco. Na análise feita pelo teórico paraguaio Ticio Escobar (2007) sobre os 15 anos do Mercosul, o autor defende que se os fins comerciais que deram origem ao órgão não foram completamente atingidos nestes primeiros anos, mais distantes ainda estão os interesses culturais subordinados a eles. O Mercosul não conseguiu impulsionar um processo de integração cultural capaz de coordenar os desafios da área no nível regional, ou seja, não cumpriu plenamente sua função nem explorou fortemente o seu potencial. No entanto o acordo é hoje um fato consumado, do qual fazem parte Estados mais estáveis do que há 15 anos, foi assumido como um projeto regional e tem sido enfrentado criticamente. Sua presença leva ao desenho de novas posições, novas instituições, implica na reformulação política internacional e em novos papéis para os atores regionais, bem como, numa nova maneira destes se relacionarem com outros atores globais (ESCOBAR, 2007).

Uma lista com 13 questões ainda pendentes em nível de integração regional foi elaborada por Escobar na análise citada anteriormente. Esta lista não está completa, nem poderia, e a proposta do autor não foi a de apresentá-la como um exercício discriminatório. Propõe-se que seja analisada de maneira construtiva para que seus itens contribuam com o

desenvolvimento das instituições e dos acordos que visam o desenvolvimento da atividade cultural na região. Das tarefas apresentadas na lista das pendências, quatro devem ser destacadas sob a ótica deste estudo:

1. Coordenar a elaboração de políticas culturais conjuntas no âmbito regional. Intercambiar critérios e informações, tanto acerca dos esboços de tais políticas em nível nacional e municipal, como dos projetos estruturados pelos diversos países para serem desenvolvidos durante os próximos anos.
2. Compatibilizar as normas jurídicas que regem o intercâmbio cultural: sistemas de exceções tributárias, proteção do patrimônio cultural, leis de incentivo de atividades culturais, direitos do autor etc.
3. Promover um efetivo intercâmbio de bens e serviços culturais através do estabelecimento de um regime fiscal único e a eliminação de restrições aduaneiras.
4. Intercambiar sistemas de capacitação, assistência, atualização e desenvolvimento técnico e científico através de programas que impulsionem a troca de experiências, o intercâmbio de especialistas e a transferência de tecnologia.<sup>69</sup>

Os pontos destacados da lista refletem muitos dos objetivos originais do Mercosul Cultural, o que revela o pouco avanço do projeto original. Muitos fatores podem ter influenciado a lentidão do processo de integração pretendido. As condições históricas, por exemplo, são pouco propícias: inexistem níveis básicos de simetria social, as estruturas democráticas por vezes foram divergentes, a distinção econômica elevada. Mas a mediação estatal e as ações de políticas culturais seriam (e são!) capazes de propiciar a transposição destas barreiras, de promover produções simbólicas próprias, e de estabelecer relações transnacionais equitativas numa região que hoje se revela muito mais densa e interdependente.

## **2.2 Acordos para a cinematografia**

Algumas tentativas de aproximar as indústrias cinematográficas sulamericanas datam de antes do projeto mercosulino. Em 1989, por exemplo, um grupo de países<sup>70</sup> da América Latina e do Caribe se uniu a Espanha e Portugal e assinaram o Convênio de Integração

---

<sup>69</sup>Tradução da autora.

<sup>70</sup>Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela.

Cinematográfica Iberoamericana que, entre outros aspectos, fundava a Conferência das Autoridades Cinematográficas da Iberoamérica (CAACI). O Convênio estabeleceu um marco para a região, uma vez que no âmbito da CAACI foram assinados acordos importantes como o Acordo Latinoamericano de Co-produção Cinematográfica e o Acordo para a Criação do Mercado Cinematográfico Latinoamericano. Além destes, tratados bilaterais de co-produção foram instituídos no âmbito da CAACI, dentre os quais o que unia projetos argentinos e brasileiros (1995). Apesar dos muitos acordos do período e da importância da CAACI, na prática o processo de diálogos entre as indústrias nacionais pouco evoluiu até o início das atividades do Programa Ibermedia, que apresentaremos adiante.

Durante a primeira década de existência do Mercosul, o bloco não distinguiu a indústria do cinema das disposições gerais que se estabeleciam para a cultura e para as indústrias culturais de maneira geral. No entanto, espaços de diálogo e debate sobre o tema começaram a surgir a partir da mobilização da iniciativa privada. No ano 2000 foram criados a Associação de Produtores Audiovisuais do Mercosul (APAM), o festival Florianópolis Audiovisual Mercosul, e outros seminários sobre o assunto, que marcaram diversos festivais cinematográficos. Tais espaços de negociação, surgidos no contexto do Mercosul, aproximaram Brasil e Argentina na busca por laços de cooperação estabelecendo uma nova e quase inédita relação produtiva entre esses países.

Moguillansky (2011) destaca o pioneirismo da Argentina ao criar, em 2000, a Oficina para Assuntos do Mercosul<sup>71</sup>, sob a direção de Eva Piwowarski – atual coordenadora do Programa Pólos Audiovisuais da TV Digital Argentina e importante figura para a construção de políticas regionais para o cinema. Naquele momento, no entanto, a falta de institucionalidade no setor nos países vizinhos dificultava o diálogo regional. No Brasil, a criação da ANCINE em 2001 reduziu este vazio institucional e deu um novo impulso a cooperação regional.

---

<sup>71</sup>A oficina funciona no interior do INCAA.

Embaladas pelas mudanças deste início de década, autoridades atentaram para o fato de que a escassa distribuição de películas argentinas no Brasil e brasileiras na Argentina limitava o acesso dos espectadores a este tipo de produção. Respondendo a esta demanda, em agosto de 2003, INCAA e ANCINE firmaram o Acordo de Co-Distribuição (ACD)<sup>72</sup>, que contava com objetivos culturais e industriais. No âmbito cultural, o acordo buscava promover a distribuição recíproca das produções de cada um dos países, de maneira a ampliar a difusão do cinema argentino no Brasil e do brasileiro na Argentina. Na dimensão industrial, o tratado pretendia aumentar o mercado para a produção e consumo de cinema em ambos os países, gerando uma economia de escala<sup>73</sup> em nível regional.

Como já observado, a distribuição constitui um forte limitador da cadeia produtiva do cinema na América do Sul. Acreditando existir uma demanda potencial para o produto no mercado vizinho, cujo aproveitamento era interdito pelas ações do oligopólio que garante o predomínio quase absoluto do cinema norte-americano nas telas da região, o ACD surgia como uma primeira ferramenta política para promover a diversidade nas telas de cinema e tentar responder a uma platéia insatisfeita pela escassez de imagens vizinhas.

Nós achamos importante estreitar as relações, não só as culturais entre os países, mas também achamos importante que as duas indústrias de cinema se aproximem e que a gente possa ganhar escala, vantagens competitivas, trabalhando mais em conjunto, conhecendo melhor o que um e outro fazem (...). (Alberto Flaksman, ANCINE, em entrevista a Marina Moguillansky – MOGUILLANSKY, 2011: p.112)

O convênio consistia em um subsídio financeiro para que distribuidores levassem títulos argentinos a estrear no Brasil e brasileiros na Argentina, e em uma assistência na seleção dos filmes a partir de uma lista das estréias comerciais dos dois anos anteriores ao concurso. Definiu-se que oito longas seriam selecionados em cada um dos países

---

<sup>72</sup>Assinado em 26 de agosto de 2003.

<sup>73</sup> Refiro-me ao princípio econômico como definido por Mankiw (2001): economia de escala é aquela que organiza o processo produtivo de maneira que se alcance a máxima utilização dos fatores produtivos envolvidos no processo, ou a expansão da capacidade de produção de uma indústria sem um aumento proporcional no custo de produção.



conveniados e que o subsídio poderia ser utilizado com os gastos de cópia, legendas, transporte e *trailers*, e com a publicidade da estréia.

Apesar das dificuldades e dos problemas alfandegários que surgiram (devido à falta de diálogo entre as instituições internas de cada país), o concurso foi realizado em duas edições, 2003 e 2005<sup>74</sup>, possibilitando, por exemplo, que longa-metragens como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002 – Brasil/França) e *Histórias Mínimas* (Carlos Sorin, 2002 - Argentina/Espanha) cruzassem as fronteiras. Os conflitos internos, as dificuldades administrativas e a ausência de um circuito de salas comerciais voltadas ao cinema de arte<sup>75</sup> limitaram a experiência do convênio na Argentina. Por outro lado, no Brasil as estréias se efetuaram, os distribuidores foram pagos e o interesse do público foi despertado.

Nós ajudamos alguns filmes, mas o que é interessante, o que é um resultado interessante do concurso é que isso, esse concurso, esse apoio, criou uma familiaridade de público brasileiro com o cinema argentino e popularizou o cinema argentino. Aqui hoje em dia muitos filmes são lançados sem esse apoio, sem nada, porque há um interesse mesmo pelo cinema argentino. (Alberto Flaksman, ANCINE, para MOGUILLANSKY, 2011: p.115)

No entanto, a impossibilidade da Argentina cumprir com a reciprocidade acordada pôs fim ao ACD, mas não aos efeitos positivos trazidos pelo convênio. Nos anos seguintes ao final do acordo notou-se uma redução na quantidade de estréias cruzadas, porém os números não voltaram mais aos patamares anteriores ao convênio. Identificadas as cinematografias, produções nacionais se mantiveram nas telas vizinhas, principalmente no Brasil onde o convênio foi melhor aproveitado como oportunidade de diversificação da cinematografia presente nas telas. Além dos filmes trazidos, os méritos do acordo se estendem às relações estabelecidas entre produtores e distribuidores a partir do estímulo ao trabalho conjunto.

---

<sup>74</sup>Informações mais detalhadas sobre o convênio estão apresentadas na tese de MOGUILLANSKY, 2001: p.112.

<sup>75</sup>De acordo com dados do Filme B, o Brasil conta com 160 salas comerciais voltadas para o cinema de arte, número que representa 15% do total de salas comerciais do país.

Estudiosos apontam para o fato de que políticas bilaterais como o ACD, que marcam o contexto do Mercosul, podem não contribuir para a criação de um horizonte supranacional uma vez que se baseiam no sistema de reciprocidades entre instituições nacionais em função de interesses de atores nacionais sob uma lógica de indústrias, também nacionais. No entanto, podemos entender que quando bem constituídos os diálogos culturais e as parcerias comerciais, o desenvolvimento regional é alcançado ainda que respeitados os limites fronteiriços de cada país. Assim, instituições supranacionais se fazem necessárias para a dinamização e efetivação desta aproximação regional e, conseqüentemente, para o desenvolvimento dos países do bloco. Ainda que os atores do processo sejam identificados pela sua nacionalidade e defendam seus próprios anseios. Pode-se entender que nesse cenário os interesses dos países seriam preservados, da mesma maneira que se organizam as questões locais dentro das esferas nacionais na atualidade.

### **2.3 A RECAM**

Desde seu surgimento, em março de 1991, o Mercosul inspirou instituições governamentais e não governamentais a organizar atividades pontuais de intercâmbio cultural. No final da década de 90 e nos primeiros anos da década seguinte, várias reuniões e encontros de autoridades culturais foram realizados. No entanto, o estabelecimento de interlocutores nacionais (criação da ANCINE e da Oficina para Assuntos do Mercosul do INCAA) e a consolidação das relações entre as autoridades cinematográficas levaram à certeza da necessidade do desenvolvimento de políticas regionais específicas para o cinema. Por sua vez, a classe cinematográfica se posicionava em defesa de uma indústria de fato, mais ligada às negociações econômicas e comerciais do bloco do que ao debate sobre cultura.

O momento de revisão dos objetivos do bloco favorecia iniciativas de ampliação dos alcances da integração regional; assim, decidiu-se criar um espaço para o setor cinematográfico no próprio organograma institucional do Mercosul e, em dezembro de 2003, ao Mercosul Cultural foi solicitada a criação da Reunião Especializada de

Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul e Estados Associados (RECAM)<sup>76</sup>.

Criada por resolução do Grupo Mercado Comum (GMC) com o objetivo de estabelecer um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região, a RECAM parte de três diretrizes: reciprocidade, complementaridade e solidariedade<sup>77</sup>. E constitui, assim, o braço do Mercosul para o tratamento das políticas e ações a favor da integração da indústria e da cultura cinematográfica e audiovisual de seus países-membros e associados.

- O GRUPO MERCADO COMUM RESOLVE:

Art. 1 – Criar a “Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais”, com a finalidade de analisar, desenvolver e implementar mecanismos destinados a promover a complementaridade e integração destas indústrias na região, a harmonização de políticas públicas do setor, a promoção da livre circulação de bens e serviços cinematográficos na região e a harmonização dos aspectos legislativos.

(Ata de criação da RECAM - MERCOSUR/GMC/RES. Nº 49/03 - REUNIÃO ESPECIALIZADA DE AUTORIDADES CINEMATOGRAFICAS E AUDIOVISUAIS DO MERCOSUL)<sup>78</sup>

A proposta de instituir uma Reunião Especializada sob a órbita do GMC, órgão executivo do bloco onde são tomadas as decisões relativas à integração econômica e comercial, garantiu uma melhor posição à RECAM dentro do organograma do Mercosul e consolidou o caráter econômico e comercial que o espaço para as políticas cinematográficas assumia.

Partindo de suas diretrizes, a RECAM elaborou um plano de trabalho que aborda desde a necessidade de reduzir as assimetrias que afetam o setor, até a garantia do direito do

---

<sup>76</sup>Estados membros da RECAM: **Argentina** - Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA); **Brasil** - Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e Secretaria do Audiovisual; **Paraguai** - Vice-ministério de Cultura – Diretoria do Audiovisual; **Uruguai** - Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU). Estados Associados: **Bolívia** - Conselho Nacional de Cinema (CONACINE); **Chile** - Conselho Nacional de Cultura e Artes (CNCA) e **Venezuela** – Dirección de la Industria Cinematográfica.

<sup>77</sup> Informações extraídas do site oficial da RECAM – www.recam.org – em março de 2007.

<sup>78</sup> Tradução da autora.

espectador a uma pluralidade de opções que incluam, especialmente, expressões culturais e audiovisuais do Mercosul, passando ainda pelo empenho em desenvolver políticas para a defesa da diversidade e a identidade cultural dos povos da região<sup>79</sup>. Suas reuniões têm tratado de temas como a criação de um fundo de fomento cinematográfico em nível regional e de uma cota para os filmes da região, o acesso da produção regional aos mercados de exibição, a livre circulação de cópias entre os países do Mercosul, a formação de públicos e a harmonização das legislações nacionais.

Colocar em ação este plano de trabalho tem sido o desafio da Reunião, que reflete a busca da indústria cinematográfica por soluções compartilhadas que facilitem o trabalho de cineastas e profissionais do meio, aumentem a produção e circulação de filmes sulamericanos e permitam implementar políticas comuns para garantir a integração cultural e comercial da região do Mercosul.

A partir da RECAM vários debates, análises e projetos tiveram início, favorecendo o estabelecimento de contatos profissionais entre os atores do campo cinematográfico. Tais iniciativas permitiram pensar o Mercosul como um espaço audiovisual. Em 2005, criou-se o Foro de Competitividade da Indústria Cinematográfica do Mercosul; em 2006, foi lançado um Certificado de Obra Cinematográfica do Mercosul, para facilitar o trânsito dos filmes entre as fronteiras da região; em 2008, foram organizados dois Encontros de Produtores do Mercosul, buscando propiciar contatos e oferecer formação profissional; em 2009, teve início o Programa Mercosul Audiovisual. Segundo a direção do Programa, entre os anos de 2010 e 2012, seriam elaborados estudos para harmonizar a legislação do setor audiovisual nos países do Mercosul; implementada uma rede de 30 salas digitais nos países do bloco, onde circularão as produções regionais; e fortalecidas as capacidades profissionais e técnicas (tecnológicas, comerciais e artísticas) do setor, com foco especial no Paraguai. A análise das realizações deste período só poderá ser feita quando os dados oficiais do biênio forem disponibilizados pelo organismo (previsto para o final de 2012).

---

<sup>79</sup>Dados extraídos da íntegra do plano de trabalho da RECAM, ATA 4, das reuniões do grupo – [www.recam.org](http://www.recam.org) – em setembro de 2007.

Apesar dos avanços conquistados alguns obstáculos se impõem a uma integração mais efetiva das indústrias e dos mercados nacionais. Nancy Caggiano<sup>80</sup>, coordenadora da Secretaria Técnica da RECAM, destacou os custos mercadológicos da atividade, os entraves impostos pelas alfândegas (muitas vezes dissonantes do que é acordado no âmbito do Mercosul ou de acordos regionais específicos para o setor) e um forte sentimento nacionalista que se sobrepõe às questões regionais como as principais dificuldades percebidas para uma integração mais efetiva. A seguir vamos analisar cada uma dessas questões.

### **2.3.1 Custos da atividade**

O debate sobre os custos da atividade cinematográfica segue por dois caminhos distintos: o primeiro diz respeito às possibilidades de redução destes custos a partir de iniciativas de cooperação que utilizem as melhores práticas disponíveis na região; o segundo trata do financiamento destes custos por fundos e premiações destinadas a apoiar a experiência cinematográfica regional. A inexistência de um fundo de fomento regional tem sido apontada como um problema significativo e uma preocupação que agita os profissionais e as autoridades da área há muito tempo.

Essa talvez fosse a principal expectativa entre os representantes do setor do Paraguai e do Uruguai, desde o início do Mercosul<sup>81</sup>. Logo na primeira reunião ordinária da RECAM o tema foi discutido e a Secretaria Técnica foi encarregada de elaborar um estudo para a criação de um fundo de fomento ao audiovisual, de contribuição mista. Uma vez realizado e apresentado<sup>82</sup> o estudo, nenhum progresso foi notado em relação ao tema. Caggiano explica:

O problema do fundo sempre foi discutido no âmbito da RECAM, a maior dificuldade era como estabelecer um fundo que não duplicasse uma iniciativa já em andamento como o Ibermedia. (...) Agora o que se discute é como apoiar, talvez, outras etapas do processo como a distribuição e a

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada em 08 de novembro de 2011.

<sup>81</sup> A percepção dessa e de outras demandas resulta da análise das entrevistas realizadas por SILVA (2007) e MOGUILLANSKY (2011).

<sup>82</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 04/04. IV Reunião Ordinária da RECAM

exibição, visto que a produção já parece mais encaminhada, principalmente no Brasil e na Argentina<sup>83</sup>.

A coordenadora da Secretaria Técnica da RECAM destaca ainda que o maior problema percebido pelo organismo nos últimos anos em relação a este tema era a não participação do Paraguai no Programa Ibermedia. Assegurado o acesso ao fundo, com o ingresso do país ao programa<sup>84</sup>, as autoridades cinematográficas se voltam novamente ao problema das assimetrias.

Com a participação de Brasil, Argentina e Uruguai como colaboradores do fundo do Ibermedia, é forte a resistência apresentada pelos governos destes países para a confecção de um novo fundo. No entanto, desde 2010, uma tendência tem surpreendido os estudiosos do assunto: a criação de fundos de produção bilaterais. Em outubro de 2010 Brasil e Uruguai assinaram um Protocolo de Cooperação entre seus respectivos institutos de cinema (ANCINE e ICAU), criando um fundo de apoio financeiro a projetos de longa-metragens de co-produção internacional<sup>85</sup>. Por este Protocolo dois projetos serão selecionados por ano, de acordo com sua relevância para a integração entre ambos os países. Na mesma linha, o Brasil assinou um Protocolo de Cooperação com a Argentina, pelo qual os países se propõem a fomentar as co-produções entre ambos aportando fundos dos respectivos institutos de cinema. Neste caso a seleção de quatro projetos por ano deverá contar com um aporte de US\$ 500 mil por parte da ANCINE e US\$ 300 mil do INCAA (MOGUILLANSKY, 2011).

### **2.3.2 Questões alfandegárias**

O problema da circulação de produtos audiovisuais esteve nas pautas de discussão desde o início do Mercosul, e foi o que mais mobilizou os atores cinematográficos para o processo de integração. Logo que produtores, empresários e distribuidores começaram a perceber no bloco uma oportunidade de expansão de mercado, notaram também a dificuldade de

---

<sup>83</sup>Entrevista realizada em 08 de novembro de 2011.

<sup>84</sup>Na Cumbre Iberoamericana de 2011, a Secretaria Nacional de Cultura do Paraguai se juntou ao Programa de Cooperação Cultural Ibermedia. *Paraguay se integra a Cooperación Ibermedia*. Lanacion.com.py, 31/10/11.

<sup>85</sup>Pelo acordo o Brasil deve contribuir com US\$ 200 mil e a contrapartida uruguaia é de US\$ 100 mil. (MOGUILLANSKY, 2011)

transpor as barreiras aduaneiras. Autoridades políticas e técnicos responsáveis propuseram inúmeras soluções para os problemas diagnosticados e muito foi feito - destaque-se os esforços empreendidos na elaboração e assinatura de tratados como o ACD - mas pouca coisa mudou de fato.

Os problemas impostos pelas alfândegas à circulação de filmes na região atingem várias etapas produtivas: há obstáculos à circulação de películas em fase de produção ou finalização, que podem atrasar o processo ou, ainda, aumentar o custo do transporte (devido ao tempo de retenção nas aduanas); há também barreiras ao ingresso de cópias finalizadas em um país que serão exibidas além das fronteiras nacionais, devido a legislação protecionista dos países da região.

O Mercosul emprega um Regime de Origem que determina que a livre circulação dos produtos oriundos de cada país-membro será definida em função da porcentagem do valor produzido localmente (CELLI *et alli*, 2008). No entanto, os longas produzidos na região são filmados sobre películas virgens importadas de países de fora do Mercosul, o que os retira das condições necessárias para que sejam protegidos pelo Regime de Origem (MOGUILLANSKY, 2011). Aí reside a maior dificuldade para sanar os problemas alfandegários.

A RECAM tem se empenhado na busca por soluções. Logo em sua primeira reunião<sup>86</sup> foi apresentada a proposta de estender o Selo Cultural do Mercosul, aprovado em 1998, para a circulação de produtos audiovisuais. Mas, na reunião seguinte<sup>87</sup>, as autoridades concluíram que o Selo Cultural estava destinado à circulação não comercial de bens culturais (como mostras e exposições). Por sua inadequação ao fim desejado o projeto foi retirado da pauta. Em 2005, depois de recusado o pedido da RECAM para que a Comissão de Comércio do Mercosul (CCM) contemplasse o cinema como exceção à aplicação do Regime de Origem<sup>88</sup>, a Secretária Técnica do órgão começou a trabalhar na elaboração de um

---

<sup>86</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 01/04. I Reunião Ordinária da RECAM

<sup>87</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 02/04. II Reunião Ordinária da RECAM

<sup>88</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 02/05. VI Reunião Ordinária da RECAM

“Certificado de Obra Cinematográfica do Mercosul”<sup>89</sup> que distinguiria os produtos da região e permitiria seu livre trânsito pelas fronteiras. A aprovação do projeto pelo GMC no ano de 2006<sup>90</sup> representa um avanço na área - por se tratar da primeira normativa do Mercosul para o cinema. No entanto, o Certificado não é aceito pelas alfândegas porque existem contradições entre a legislação cinematográfica e a Lei das Aduanas. Até que o conflito jurídico seja resolvido, as barreiras burocráticas permanecem.

Ainda que soluções continuem sendo propostas para o fim dos problemas alfandegários, acredita-se que as novas tecnologias e a redução da utilização de películas nas filmagens repercutam positivamente. O cinema digital, mesmo sendo um projeto novo e ainda pouco difundido na região, propõe uma transformação que parece ser irreversível e benéfica. As novas salas do sistema digital também trazem profundas mudanças aos processos de distribuição e exibição na região.

### **2.3.3 Nacionalismo x regionalismo**

“Há uma dificuldade em tirar as pessoas da lógica nacional e valorizar a (lógica) regional” afirmava Nancy Caggiano, em entrevista concedida em novembro de 2011. A afirmação faz referência, entre outras questões, ao debate sobre as cotas de filmes.

A presença massiva do cinema norte-americano nas telas da América do Sul, bem como de todo o ocidente, marginaliza a participação dos filmes sulamericanos dentro de seu próprio mercado, como vimos no capítulo I deste trabalho. Esta atuação das *majors* nas áreas de distribuição e exibição levou os Estados a lançarem medidas protecionistas para garantir o acesso dos públicos às imagens nacionais. A cota de tela é a principal dessas medidas.

Na Argentina a cota está prevista na *Ley de Cine* de 1994, mas só foi regulamentada em 2004, permitindo ao Poder Executivo fixar um número mínimo de filmes nacionais a serem exibidos nos cinemas. No caso de um complexo com 16 salas, esse número chega a 64 títulos diferentes por ano. Além disso, o filme deve permanecer em cartaz por pelo menos

---

<sup>89</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 01/05. I Reunião Extraordinária da RECAM

<sup>90</sup> MERCOSUR/GMC/RES. N° 27/06, de 22 de junho de 2006.



uma semana, e não pode ser substituído na semana seguinte caso alcance um desempenho mínimo na bilheteria (THIEC, 2009). No Brasil, o mecanismo é utilizado desde a década de 1930 e, atualmente, a cota é decidida a cada ano por decreto presidencial<sup>91</sup>. Os números para 2012 foram fixados<sup>92</sup> pelo Ministério da Cultura e pela Presidência da República a partir de estudos técnicos elaborados pela ANCINE após a realização de reunião com representantes dos setores de produção, distribuição e exibição. Ficou definido que dependendo do número de salas de exibição do complexo, os cinemas terão que cumprir uma cota de tela mínima de 28 a 63 dias por sala e exibir no mínimo entre 3 e 14 filmes nacionais diferentes<sup>93</sup>. Para complexos de 6 e 7 salas, por exemplo, a obrigação é de 63 dias por cada sala e no mínimo 8 e 9 títulos no complexo<sup>94</sup>. Paraguai e Uruguai não contam com cotas de tela, uma vez que sua produção ainda não é suficiente para justificar este tipo de intervenção.

Mas o estabelecimento, ou a manutenção, das cotas não foi um processo simples. Muitas vezes distribuidores e exibidores se apoiaram, e apóiam, nos argumentos de defesa do livre mercado e da liberdade do espectador para se posicionarem contra as cotas. Se a defesa das cotas nacionais já é feita em meio a embates entre os atores estratégicos da área, a defesa de um projeto de cotas regionais é ainda mais delicada. Desde as primeiras reuniões da RECAM o organismo sinalizou a necessidade de fomentar a diversidade cultural nas telas de cinema e “o direito do espectador a uma pluralidade de opções que incluam especialmente expressões culturais e audiovisuais do Mercosul”<sup>95</sup>. Uma análise das atas de reunião da RECAM revela que a proposta das cotas surgiu como medida de proteção às cinematografias locais e fomento a diversidade em 2004, na terceira reunião do grupo<sup>96</sup>. Os países se comprometeram a realizar consultas internas para analisar o apoio que uma política como esta poderia ter e, em novembro de 2005, o assunto foi tema de uma reunião extraordinária<sup>97</sup> na qual se avaliou a fixação de uma cota regional. As dificuldades

---

<sup>91</sup> Conforme Medida Provisória 2.228-1, de 2001.

<sup>92</sup> Decreto 7647/2011, de 22 de dezembro de 2011.

<sup>93</sup> Instrução Normativa 88 da ANCINE.

<sup>94</sup> ANCINE, *Publicado decreto que determina a Cota de Tela de 2012*. Em [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br), 22 de dezembro de 2011. (visitado em 21/03/2012)

<sup>95</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 02/04. II Reunião Ordinária da RECAM

<sup>96</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 03/04. III Reunião Ordinária da RECAM

<sup>97</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 01/05. I Reunião Extraordinária da RECAM

observadas naquele momento foram inúmeras: a cota nacional argentina ainda não estava completamente consolidada, como nos lembra Moguillansky (2011); Paraguai e Uruguai não contavam com uma produção significativa, o que implicava em beneficiar unicamente as indústrias argentinas e brasileiras; e as críticas de distribuidores e exibidores foram fortes em relação às implicações que a medida traria a sua liberdade empresarial e ao “direito de escolha”<sup>98</sup> do espectador. As autoridades decidiram, então, estender o período de consultas e promover atividades que pudessem gerar uma percepção mais positiva do mecanismo junto ao setor cinematográfico. O tema, no entanto, continuou aparecendo nas reuniões da RECAM e se tornou um dos eixos do Programa de Trabalho 2006/2007.

A prioridade estratégica da integração regional aponta para a necessidade de se avançar em acordos que garantam um posicionamento efetivo dos cinemas locais nas telas internacionais, observando-se o respeito aos princípios da diversidade cultural. Getino (2007: p.20) destaca as palavras de Gustavo Dahl, fundador e ex-presidente da Ancine:

A idéia de uma cota internacional que reflita a pluralidade cinematográfica que hoje só é vista no mundo exclusivo dos festivais pode parecer escandalosa e delirante, mas é extremamente rigorosa do ponto de vista econômico. É preciso audácia para escapar do conformismo, do *status quo*. Nenhum cinema – nem mesmo o hegemônico – consegue sustentar-se exclusivamente em seu mercado interno. A utopia possível de uma relativa autonomia em relação ao Estado passa por uma verdadeira globalização da diversidade cultural e lingüística, indispensável para a sobrevivência dos cinemas nacionais.

Em 2008, contudo, o tema deixou de ser discutido no espaço da RECAM, quando os trabalhos de cooperação entre o Mercosul e a União Européia passaram a exigir toda a atenção e os esforços do órgão.

---

<sup>98</sup> A respeito do debate sobre a liberdade de escolha do espectador o cineasta argentino David Oubiña ironiza: “sempre temos a liberdade de escolha, mas somente entre aquilo que nos permitem ver. E hoje só o cinema americano tem poder para se impor.” (OUBIÑA, 2009: p. 22)

É válido destacar ainda que a proposta da Rede de Salas Digitais<sup>99</sup> parece substituir, em certa medida, o projeto das cotas já que assegura espaço para a exibição de produções mercosulinas.

## **2.4 Programa Mercosul Audiovisual**

As fragilidades que acometem os cinemas europeu e sulamericano são as mesmas, geradas pela presença hegemônica da indústria norte-americana e conseqüente marginalização da produção local. Por isso mesmo o interesse em estabelecer cooperações e intercambiar experiências na área era mútuo quando se iniciaram os debates entre a RECAM e a União Européia, no ano de 2004<sup>100</sup>. Para o organismo do Mercosul a cooperação apresentava uma oportunidade importante de acessar a experiência política da UE em termos de integração regional na área audiovisual, o que facilitaria a implementação de suas próprias políticas de integração.

No ano de 2007, o Documento Estratégico Regional 2007-2013 de Cooperação União Européia-Mercosul foi assinado<sup>101</sup>, definindo as metas para estabelecer a cooperação. Em julho de 2009, o Convênio de Financiamento para o Programa Mercosul Audiovisual<sup>102</sup> estabeleceu os aportes financeiros de cada parte (€1,5 milhão da União Européia e € 360 mil do Mercosul) e o destino dos recursos: atividades destinadas a promover acesso a conteúdos audiovisuais próprios entre os cidadãos mercosulinos para o fortalecimento da identidade do bloco.

Os objetivos do Programa Mercosul Audiovisual (PMA) foram organizados em cinco linhas de atuação consideradas prioritárias para a política cinematográfica da região, sendo elas:

1. legislação;

---

<sup>99</sup> O objetivo deste projeto é justamente garantir que haja espaço para a exibição de produções mercosulinas. Uma rede de 10 salas brasileiras, 10 argentinas, 5 paraguaias e 5 uruguaias, será definida para privilegiar a exibição de filmes da região e comporão a Rede Mercosul de Exibição. (*Programa MERCOSUR Audiovisual*, em <http://www.cultura.gov.br> de 14/02/2012, *site* visitado em 20/03/2012.) O estudo de viabilidade do projeto foi definido em MERCOSUL/RECAM/ ATA N.º 03/06

<sup>100</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 02/04. II Reunião Ordinária da RECAM

<sup>101</sup> MERCOSUR/RECAM/ACTA No 01/07. X Reunião Ordinária da RECAM

<sup>102</sup> Convênio N.º DCI-ALA/2008/020-297 – disponível em [www.recam.org](http://www.recam.org).

2. observatório audiovisual;
3. circulação de conteúdos;
4. preservação do patrimônio audiovisual;
5. capacitação técnica e profissional.

Desenvolver as atividades definidas para cada uma destas linhas de atuação exigiu a concentração dos esforços da RECAM no biênio 2010-2011, segundo Nancy Caggiano<sup>103</sup>. Os objetivos definidos ainda não foram completamente atingidos, mas as ações desenvolvidas têm sido de fundamental importância para a consolidação da cinematografia do bloco. Em entrevista concedida durante o Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM) de 2011, Eva Piwowarski avaliava os avanços dos intercâmbios audiovisuais no Mercosul quando destacou o PMA como uma “ação efetiva de sucesso, com resultados”<sup>104</sup>.

No entanto, é importante salientar que o Programa juntamente com o Fundo Ibermedia são as duas únicas iniciativas que contam com recursos financeiros dos países do Mercosul. Ainda que estas sejam iniciativas valiosas, sua dependência do capital europeu gera uma condição de insegurança para o desenvolvimento do cinema sulamericano, pois mantém suas atividades atreladas às variações da política cultural européia e limita a autonomia do Mercosul na formulação de suas próprias políticas audiovisuais.

## **2.5 Ibermedia**

Citado inúmeras vezes ao longo deste trabalho, o Ibermedia (Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Audiovisual Iberoamericano) é defendido por muitos como a melhor iniciativa lançada em apoio ao desenvolvimento do cinema da região. O programa não possui qualquer relação com a cúpula do Mercosul, trata-se de uma estrutura de cooperação internacional de países ibéricos que visa estimular a produção de filmes, para cinema e televisão, em Portugal, Espanha e nos países latino-americanos, ou, nas palavras de Francisco Weffort, um esquema “supra-Mercosul”<sup>105</sup> (SILVA, 2007: p.159). O fundo investe em quatro áreas de

---

<sup>103</sup> Entrevista realizada em 08 de novembro de 2011.

<sup>104</sup> *Eva Piwowarski avalia os avanços (e os retrocessos) dos intercâmbios audiovisuais no Mercosul*, 21/06/2011, em [www.audiovisualmercosul.com.br](http://www.audiovisualmercosul.com.br) (site visitado em 22/06/2011)

<sup>105</sup> Francisco Weffort, ministro da Cultura no Brasil entre 1995 e 2002, em entrevista a Denise Mota da Silva.

atuação: co-produção, desenvolvimento, distribuição-promoção e formação, e acaba por garantir, aqui na América do Sul, que uma produção nacional tenha vínculos com outro (ou outros) país latino.

Aprovado no ano de 1995, durante a V Conferência Iberoamericana de Chefes de Estado e de Governo, realizada em Bariloche, Argentina, o Ibermedia tem se destacado como uma das principais forças promotoras da co-produção entre os países da região. Dois anos depois de sua aprovação, a Cúpula de Chefes de Estado, sediada na Venezuela, garantiu o ingresso de novos membros, e atualmente o grupo conta com 19 países: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

O objetivo do programa é melhorar as condições financeiras e técnicas para desenvolver o cinema na região. O que se pretende é ativar os mecanismos de co-produção, distribuição, desenvolvimento e formação de projetos cinematográficos e televisivos; no entanto, suas atividades têm focado, especialmente, na co-produção e na formação profissional em detrimento das outras etapas do processo produtivo. Nos dois primeiros anos e meio de funcionamento, o Ibermedia apoiou 346 projetos – destes, 53 filmes para co-produção, 83 para desenvolvimento, 110 para distribuição e promoção, além da formação de mais de 100 profissionais e estudantes. *Plata Quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), e *Brava Gente Brasileira* (Lúcia Murat, 2000) foram algumas das produções sulamericanas apoiadas pelo programa no período supracitado.

A partir de 2005 o programa se fortalece, aumenta seus recursos e multiplica a quantidade de projetos aprovados que passam de 25, no ano de 2003, para 69, em 2008<sup>106</sup>. Na linha de formação de profissionais o programa oferece bolsas em dólares, voltadas ao estudo da gestão comercial, criação de roteiros e preservação de material cinematográfico.

---

<sup>106</sup> Dados do informe *Programa Ibermedia 1998-2008 – Evaluación*. Fundación Investigación Audiovisual, 2009.

Os recursos do fundo provêm das contribuições dos Estados ibero-americanos membros e observadores, além dos reembolsos dos empréstimos concedidos. Os aportes financeiros são definidos pelos próprios países de acordo com a sua disponibilidade, desde que supere US\$ 100 mil, e a soma dos valores investidos no fundo permite que aproximadamente US\$ 5 milhões sejam revertidos em apoio econômico para o cinema ibero-americano. A maior parte destes recursos é destinada aos projetos de co-produção, fato que por um lado permite o aumento dos filmes produzidos e estreados na região, e por outro mantém desfavorecida a distribuição.

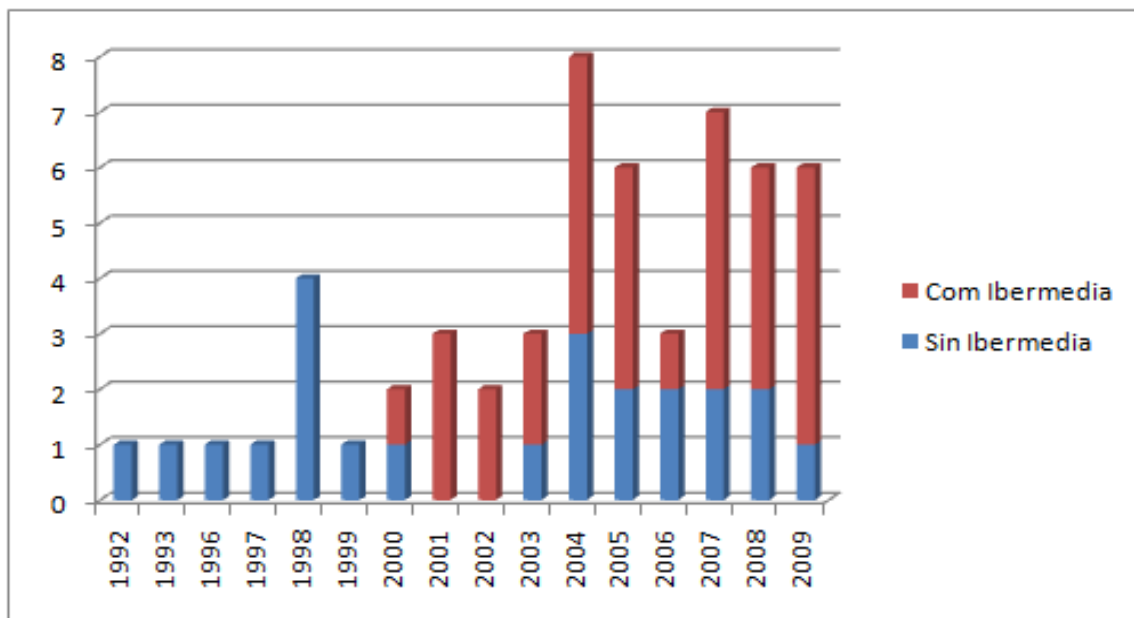
A pouca ênfase dada a esta etapa da cadeia do cinema é constantemente discutida e de tempos em tempos surgem propostas para solucionar os entraves. No âmbito do Ibermedia chegou-se a discutir a criação de um sinal único de televisão dedicado ao cinema e a promoção das produções ibero-americanas por meio das televisões públicas dos países participantes, projetos não realizados (VILLAZANA, 2007). Apesar disso, os benefícios do programa são claros: a subvenção de projetos audiovisuais permite o aumento do número de produções regionais e a veiculação de imagens próprias dos países do grupo; a co-produção, além de viabilizar a produção dos países menores, estende o mercado de origem do filme que ganha maior visibilidade ao estrear em mais de um país.

Assim, o Ibermedia vem, de fato, criando condições mais favoráveis às co-produções regionais e parece satisfazer a classe cinematográfica. Numa pesquisa realizada pela *Fundación para la Investigación del Audiovisual* (FIA) em 2009 (entre beneficiários do programa), 90% dos entrevistados considerava positiva a ajuda recebida e 85% acreditava que o programa tem servido para fomentar novos cinemas na região ibero-americana, especialmente nos países menos desenvolvidos do grupo.

Pelos mecanismos estabelecidos, pelo apoio financeiro disponibilizado e pelas outras ações desenvolvidas pelo programa, o Ibermedia conseguiu impulsionar ainda mais a atividade cinematográfica sulamericana que vinha registrando crescimento desde o início do

Mercosul. A partir do ano 2000 os números de co-produções estreadas são elevados<sup>107</sup> e a presença do programa se faz notar. O gráfico a seguir mostra esta relação:

**Gráfico 2 - Evolução das co-produções e participação do Ibermedia**



Fonte: MOGUILLANSKY, 2011: p.171

O gráfico revela ainda a relação entre a produção e a economia local: a baixa produção dos anos 2000 a 2002, por exemplo, coincide com os períodos de crise econômica vividas por Brasil e Argentina, quando os financiamentos nacionais estavam mais restritos. Segundo Moguillansky (2011), 70% do total das co-produções realizadas no período recebeu algum tipo de apoio do Ibermedia, a exceção dos filmes co-produzidos com o Paraguai, que até 2011 não fazia parte do programa.

Mas além dos benefícios explícitos, já destacados, esse intercâmbio com os europeus viabiliza a introdução da moderna sistemática de gestão e legislação cinematográfica, desenvolvida a partir da experiência da União Européia. Parte-se do pressuposto de que a regionalização é a melhor solução para as assimetrias das relações internacionais e procura

<sup>107</sup> Vale lembrar que o prazo médio para o desenvolvimento de uma obra cinematográfica têm sido de dois anos, fato que explica o aparecimento dos primeiros resultados do Ibermedia a partir de 2000.

encorajar a criação de redes transnacionais para explorar um novo espaço econômico – um mercado único. Azulay (2005: p.28) explica tratar-se de uma resposta “ao problema estrutural das indústrias audiovisuais, como as nossas e as européias, que reside na fragmentação do mercado e na dispersão das empresas nacionais”.

Iniciativas como o Ibermedia, ou seu congênere europeu, o programa Media, estabelecem-se como movimentos de resistência cultural, buscando fazer frente à hegemonia do cinema norte-americano pelo fortalecimento de outras cinematografias (para além das bandeiras nacionais). Aí reside a riqueza da proposta comprometida com os pressupostos culturais e econômicos da defesa da diversidade produtiva, cultural e cinematográfica.



**Capítulo III**  
**Os festivais, painéis sulamericanos**

### 3. Os festivais, painéis sulamericanos

Ao analisar os acordos político-comerciais e as manifestações culturais contemporâneas na América Latina, João Migliori Neto (2006) percebe na região a presença de uma contra-hegemonia atuante que procura resistir ao processo de mundialização cultural. A criação do Mercosul é, portanto, uma experiência contra-hegemônica; no mesmo sentido, os festivais cinematográficos da região assumem forma de resistência e devem ser analisados como palco de troca e integração.

Até a constituição da RECAM foram se desenvolvendo relações de confiança entre uma rede de atores, com responsabilidades distintas, em diversos espaços de tomada de decisão. Muitos destes vínculos se estabeleceram depois de sucessivos encontros que tiveram espaço em festivais, seminários e mostras cinematográficas. Moguillansky (2011) destaca alguns desses encontros como os principais espaços de criação de linhas de trabalho para as políticas cinematográficas da região. São eles: os encontros realizados durante o Cinesul, no Rio de Janeiro, desde 1994; os debates do Florianópolis Audiovisual do Mercosul, desde 1997; a mostra e as oficinas do *Amerigramas*, que aconteceram em Buenos Aires entre 1995 e 1997; o Festival Mercocine, em Punta del Este; e as Mostras de Cinema e Vídeo do Mercosul para Crianças e Jovens, em Mar del Plata.

Um grupo de profissionais e autoridades capazes de influenciar a agenda da atividade cinematográfica e que compartilhavam um grande interesse pela integração do cinema da região foi sendo formado a partir destes encontros. Assim, os festivais se transformavam em espaços políticos destinados a debater os problemas do cinema, movimento que acompanhava uma tendência internacional. Na Europa os festivais já vinham se revelando, mais do que eventos de reconhecimento e premiação de obras e profissionais da área, uma arena importantíssima de discussão da indústria cinematográfica e suas políticas de fortalecimento.

Na Argentina, a mudança do *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* foi uma das mais marcantes. No ano de 2003, *Mar del Plata* deixa de ser um espaço destinado a apreciação do cinema europeu e se volta para o cinema iberoamericano. Naquele ano o

festival exibiu o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) em sua sessão de abertura, contou com uma homenagem a Nelson Pereira dos Santos, uma mostra de filmes de Walter Salles e secções especiais mercosulinas. Destaque-se ainda o anuncio da criação da RECAM e a assinatura do Acordo de Co-Distribuição entre a ANCINE e o INCAA, realizados durante o encontro. No Brasil, o Festival de Gramado já tinha passada por uma reorientação parecida em 1992.

No período estudado (1995-2010) observou-se ainda um maior interesse dos Estados nacionais em fomentar a presença internacional de sua produção cinematográfica. Na Argentina a Oficina de Relações Internacionais do INCAA apóia a apresentação de filmes em festivais e promove a cooperação internacional. Mais do que isso, a circulação das produções argentinas pelos festivais internacionais faz parte de uma estratégia de fortalecimento e promoção da indústria cinematográfica local e de conquista de espaço nos principais mercados, como explica Andrea Molfetta:

Depois de finalizado, o filme argentino circula pelas mostras e festivais internacionais. Estas produções voltam ao mercado nacional e regional depois de ter arrecadado louros pelo circuito internacional o que faz com que tenham outro apelo e despertem maior interesse junto ao público.<sup>108</sup>

No caso do Brasil, desde o início dos anos 2000 o Ministério das Relações Exteriores (MRE) tem coordenado uma política de promoção da produção cinematográfica nacional no mundo, baseada na premissa de que o cinema possui potencial para gerar sinergias com outras atividades como o turismo, podendo promover o aumento das inversões no país. Assim, as embaixadas e consulados do MRE, em colaboração com a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e com a ANCINE, têm apoiado a presença de filmes brasileiros em festivais internacionais, bem como trabalhado para estabelecer pólos de difusão do cinema nacional em diversas cidades do mundo. Tal política visa formar público, sensibilizar os formadores de opinião e gerar interesse entre os distribuidores e exibidores de outros países. (MOGUILLANSKY, 2011)

---

<sup>108</sup> Entrevista realizada em 03 de novembro de 2011.

No artigo *Cinema brasileiro, a imagem refletida do Brasil*, o então ministro Celso Amorim (2005: p.7) sintetiza: “O Ministério das Relações Exteriores apóia o esforço do cinema brasileiro de conseguir reafirmar-se com vigor, interna e externamente. A difusão internacional do nosso cinema tem sido uma das prioridades da diplomacia cultural do Itamaraty.”

Observa-se, portanto, que a cinematografia sulamericana, vítima dos problemas de exibição já apresentados neste estudo, deixou de ter nos festivais uma mera porta de entrada nos países vizinhos e passou a aproveitá-los como importante ferramenta da política cultural. A seguir partiremos da apresentação dos principais festivais do continente para realizar uma breve análise de sua importância e contribuição ao processo de intercâmbio entre os países da região.

### **3.1 Mercocine**

O Festival de Cinema do Mercosul – Mercocine – foi um encontro dedicado exclusivamente à projeção de filmes do bloco e à troca de informações e experiências entre seus realizadores. Durou dois anos, 1999 e 2000, no balneário de Punta del Leste, no litoral do Uruguai.

Mas a história do Mercocine confundiu-se com a promoção do turismo no balneário. Segundo Denise Mota da Silva (2007: p.125), desde a primeira edição o festival “deixava entrever falhas estruturais de iniciativas gestadas na confluência de interesses, se não antagônicos, ao menos não complementares”. A autora se referia à discussão sobre cinema no bloco e a promoção do turismo em Punta del Leste, objetivo maior da Intendência (Prefeitura) de Maldonado, onde se localiza o balneário. A união entre os dois assuntos não é novidade, foi assim que surgiu o festival de Gramado, dentre outros. Mas o desequilíbrio entre os interesses encurtou a vida deste espaço destinado ao debate sobre cinema no Mercosul.

Em 2000 o Festival de Cinema do Mercosul reafirmou os objetivos iniciais de exibir um panorama da produção regional e aumentar as relações entre profissionais de cinema do Cone Sul, e trouxe um tom crítico ao trabalho de integração cultural do bloco econômico.

No ano seguinte, no entanto, o festival não aconteceu. Desacordos entre o setor de cultura e do turismo levaram ao fim a experiência de um festival fechado ao cinema mercosulino. Extinto, o Mercocine teve seu conteúdo incorporado pelo festival *Un Cine de Punta* (antes chamado *Europa, Un Cine de Punta*), que reunia produções latinoamericanas, européias e norte-americanas. Em 2003 o evento exibiu brasileiros como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Uma Onda no Ar* (Helvécio Ratton, 2002), e os argentinos *Lugares Comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) e *El Bonarense* (Pablo Trapero, 2002)<sup>109</sup>, mas o caráter global do festival reduzia o espaço do cinema sulamericano.

A experiência do Mercocine contribuiu para reforçar a idéia acerca dos problemas do cinema (e da integração *da* atividade e *pela* atividade) no continente. Mas o desânimo dos participantes, ao final do festival, diante da busca de caminhos para o fortalecimento da filmografia na América do Sul foi amenizado pela realização de parte significativa das propostas que constavam da *Carta de Punta del Leste* - documento de conclusões da edição 2000 do Mercocine -, como a premiação do melhor projeto de co-produção do Mercosul pelo INCAA e a criação da mostra itinerante de seis dos filmes apresentados pelo festival, apoiada pelo BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento).

### **3.2 O FAM**

O Florianópolis Audiovisual Mercosul surgiu em 1997 como o I Seminário de Cinema e Televisão do Mercosul, criado para discutir legislação e distribuição dos produtos audiovisuais. Entre os temas propostos estava a democratização dos meios de comunicação e o processo de massificação do cinema brasileiro na televisão. Seu idealizador, Antônio Celso dos Santos, declarou na abertura do então Seminário o objetivo de promover parcerias entre cineastas, videastas, produtores culturais e empresários de televisão do Mercosul. Ao fim de sua primeira edição foi redigida a Carta de Florianópolis, documento que pleiteava maior mobilização entre os países do bloco para impulsionar o audiovisual, sugerindo mudanças como isenção de impostos alfandegários para equipamentos e elaboração de uma lei específica para co-produção na região, entre outras.

---

<sup>109</sup>Co-produzido por Argentina/Chile/França/Holanda.

Em 2000 o Seminário tornou-se Festival, foi re-batizado e passou a se chamar Florianópolis Audiovisual Mercosul - FAM, nome que se tornou definitivo. A programação foi ampliada, somando 11 eventos paralelos que incluíam seis mostras de filmes. Entre elas a Mostra de Longas, que exibiu cinco produções, incluindo *O Toque do Oboé*, que havia sido tema de um debate sobre co-produções na edição anterior. Também foi realizada, entre outras, a Mostra de Programas Televisivos do Mercosul. O Fórum sugeriu a criação de núcleos de apoio para produções audiovisuais, as *film commissions*, e reuniu canais de televisão em torno de um projeto para o lançamento de um concurso ibero-americano de documentários.

O formato Fórum & Festival foi consolidado na décima edição do FAM. Uma das principais bandeiras do evento foi a necessária descentralização da produção audiovisual do país. O Fórum também debateu TV Digital, valorização da diversidade cultural latino-americana (Seminário Unesco) e o imposto simples para o cinema brasileiro, entre outros temas. A Mostra de Vídeos Mercosul apresentou 62 filmes de 12 estados brasileiros, além de Argentina e Uruguai.

Segundo a organização do festival “diversidade e democratização são palavras-chave do Festival Audiovisual Mercosul (...). Conceitos que resumem o conjunto de produções selecionadas de diferentes países e de suas distintas regiões, com propostas estéticas, linguagens e conteúdos diversos, que não se enquadram em circuito comercial e encontram nas agendas alternativas do FAM o ambiente ideal”<sup>110</sup>.

Na 15ª edição, que aconteceu entre 24 de junho e 1º de julho de 2011, o festival recebeu a inscrição de 506 obras. Metade das inscrições foi de produções curta-metragem e a porcentagem de filmes exclusivamente estrangeiros, ou seja, sem co-produção brasileira, alcançou 10% naquele ano. Naquele momento a organização do FAM informou que os filmes e vídeos premiados seriam exibidos em festivais parceiros como o Fenaco (Festival Nacional de Cortometraje), no Peru, o Festival de Cinema Latino-americano de Trieste, na Itália, o Festival Internacional de Cine do Paraguai e o Festival Cine//B, do Chile, além de integrar o Pré-FAM do ano seguinte – uma prévia do festival, que itinera cidades catarinenses um mês antes do FAM.

---

<sup>110</sup> Trecho extraído do *site* do festival em março de 2008.

Mas o evento se destaca, sobretudo, como fórum que debate anualmente o audiovisual no Mercosul. Nestes 15 anos o Festival exibiu mais de 700 filmes entre curtas e longas mercosulinos na suas Mostras competitivas e não-competitivas e manteve o princípio da gratuidade das mostras com o objetivo de promover a formação de público.

### 3.3 Cinesul

O Festival Latino-Americano de Cinema e Vídeo, Cinesul, teve sua primeira edição como Mostra de Vídeos no ano de 1994, quando reuniões e eventos sobre cinema e vídeo produzidos na região ainda eram só pautas de discussões. Utilizando-se da retórica aberta pelo Mercosul, o festival tentou criar um espaço cinematográfico comum e, ao longo de cada uma de suas 17 edições, aprimorou sua programação, transformou homenagens em retrospectivas importantes, estimulou o debate e o intercâmbio de experiências de profissionais do audiovisual, ampliou fronteiras e divulgou a produção do continente.

A diversidade da cinematografia exposta varia da ficção científica à denúncia social, da comédia romântica à violência urbana, e o interessante “painel do continente”<sup>111</sup> exibido pelo festival pretendia fazer do cinema alavanca para a promoção de diversos aspectos da cultura sulamericana, num evento que “busca, pela arte, perceber, discutir e compreender afinidades e diferenças entre todas as nações da América”<sup>112</sup>.

Foi em 2002 que a mostra tornou-se festival (Festival Latino-Americano de Cinema e Vídeo), e o Cinesul dividiu-se entre as duas principais capitais do Brasil, Rio de Janeiro (onde acontecera desde 1994) e São Paulo. Neste mesmo ano estiveram representados na mostra competitiva Argentina, Brasil, Chile, México, Peru e Uruguai. O uruguaio *En la Puta Vida* foi eleito o melhor longa pelo público. Fora da competição, o argentino *La Ciénaga*, também já mencionado, foi apresentado. Desde a edição de 2006 o festival passou a aceitar trabalhos da Península Ibérica nas mostras competitivas devido ao grande número de co-produções que Portugal e Espanha têm mantido com os países latino-americanos. Em 2008, a organização do festival passou a aceitar trabalhos em todos os suportes.

---

<sup>111</sup> Expressão utilizada no texto de apresentação do Cinesul 2005, que remete a abordagem de Antonio Celso Ferreira ao papel da literatura e das artes plásticas da década de 1930.

<sup>112</sup> Trecho do texto de apresentação do festival de 2007.

Festivais como o Cinesul garantem um acesso que muitas vezes leva as produções ao circuito comercial e, conseqüentemente, à ampliação do mercado. Em entrevista publicada na revista *Idéia na Cabeça* em 1998, a coordenadora do Cinesul à época, Angela José do Nascimento, declarou que era objetivo do evento “veicular, para o público e para representantes do mercado exibidor, os filmes produzidos pelos países vizinhos ao Brasil, que encontram o circuito comercial praticamente fechado”.

Inicialmente circunscrito ao bloco acabou tornando-se evento de alcance iberoamericano, mantendo seções especiais para as produções mercosulinas, e ganhou cunho competitivo. Em sua última edição<sup>113</sup> o Cinesul apresentou cerca de 250 de obras de ficção e documentários, produções recentes de toda a América Latina, Espanha e Portugal. Em sua "Mostra Competitiva", estiveram inscritos 74 filmes de categorias e metragens diferentes, produzidos entre 2009 e 2010.

A exemplo do Mercocine e do FAM, o Cinesul não pôde manter-se fechado a cinematografia mercosulina. Essa tendência de abertura se justifica pela necessidade de atrair para os eventos os principais agentes da indústria cinematográfica mundial, em geral, norte-americanos e europeus.

### **3.4 Festival do Rio**

Surgido em 1999 como resultado da fusão de dois festivais de cinema anteriores, o Rio Cine Festival (criado em 1984) e a Mostra Banco Nacional de Cinema (de 1988), nos anos 2000 o Festival do Rio transformou-se no maior festival do país em números de obras e público. Até o final daquela década, com o desenvolvimento de uma arena para negócios da indústria cinematográfica, o evento se tornaria o maior da América Latina na área de cinema.

Sediado no Rio de Janeiro, o festival conta com o apelo da cidade para atrair público e com a sua população, numerosa e sensível às artes, conseguindo estabelecer recordes de

---

<sup>113</sup> Realizada entre 14 e 26 de junho de 2011.



espectadores anos após ano. Em 2010 foram cerca de 350 filmes divididos em mais de 25 mostras, com produções de mais de 60 países exibidas em 18 salas espalhadas pela cidade, somando um público superior a 250 mil espectadores<sup>114</sup>.

Apesar de exibir a produção de um número maior de países do que os festivais citados anteriormente, o Festival do Rio reserva um espaço de destaque para as produções dos países vizinhos em duas mostras especiais: *Première Latina* (destinada aos longas da região) e *Doc Latino*. A *Première* tem sido responsável por revelar novos talentos e constituído uma vitrine importante desta produção. A popularidade do Festival contribui para que este seja um espaço privilegiado de contato entre o público brasileiro e as criações do continente. Em 2010, 20 filmes da região estrearam nacionalmente nesta secção.

Mas é a área de negócios do Festival do Rio que apresenta os números mais impressionantes. Em 2011 o *RioMarket* - segmento de negócios do Festival do Rio – contabilizou mais de 50 palestras, 150 convidados do mundo todo e 700 horas de debates, sobre os mais variados assuntos de interesse do setor audiovisual. Temas como mídias sociais, novas tecnologias, pirataria e propriedade intelectual, perspectivas de negócios e análises de mercado foram abordados nos painéis e *workshops*. O evento proporciona espaço e atrações qualificados para interação, *networking* e troca de idéias entre profissionais do audiovisual, acomodando palestras, oficinas e reunindo profissionais renomados de diversos setores, e diversas origens.

Em 2011 o *RioMarket* discutiu novidades sobre mercado, legislação e inovação tecnológica durante os seus 12 dias de programação, divididos em três secções: *RioSeminars & Workshops*, *RioScreenings* e *Rodadas de Negócios*. Os grupos de trabalho e os seminários do *RioSeminars & Workshops* incentivam debates sobre as tendências atuais da indústria audiovisual como transmídia e co-produções e realizam análises da evolução do mercado. Neste ano tiveram espaço temas como a produção em 3D, o cinema digital, pirataria, modelos de negócios e mídias sociais. O *RioScreenings*, por sua vez, oferece aos participantes inscritos uma oportunidade de mostrar e negociar projetos audiovisuais para

---

<sup>114</sup> Dados oficiais do festival. [www.festivaldoriorio.com.br](http://www.festivaldoriorio.com.br) (visitado em 02/04/2012).

cinema, TV e mídias digitais. Este segmento se dedica à exibição de recentes produções mundiais, através de uma infraestrutura com cabines de exibição acessíveis a produtores, exibidores, programadores, agentes de salas e distribuidores em busca de novos projetos e novos negócios. Desta forma os profissionais podem visualizar as produções disponíveis e contar com uma equipe que auxilia no contato com os produtores.

Para viabilizar a comercialização de todo esse conteúdo, o *RioMarket* promove ainda as *Rodadas de Negócios* entre empresas internacionais de co-produção, produtores de conteúdo e exibidores. Nestes encontros os profissionais têm a oportunidade de trocar experiências e revelar estratégias bem-sucedidas para quem busca informação e reconhecimento no universo do audiovisual. Em quatro dias de reuniões, os interessados podem apresentar seus projetos audiovisuais a profissionais gabaritados da TV, cinema ou novas mídias. Cada encontro tem duração de 15 a 20 minutos.

Em sua 13ª edição (outubro de 2011), o *RioMarket* foi considerado a maior janela de compra e venda de conteúdo para o mercado audiovisual da América Latina e a quinta maior do mundo<sup>115</sup>, tendo se estabelecido como um marco fundamental para o desenvolvimento do mercado e da indústria cinematográfica da região.

### **3.5 BAFICI**

Reconhecido como um dos principais veículos da promoção da produção independente, argentina e internacional, e tendo surgido no período de renovação do cinema local, o BAFICI e o NCA são marcas de um mesmo movimento, nas palavras de David Oubiña (2009: p.19): “BAFICI e o *novo cinema* se completam mutuamente”<sup>116</sup>.

O diferencial deste festival é sua orientação para o cinema independente, com menor condição de se viabilizar dentro da lógica de mercado implantada pelos países. Com o objetivo de criar um espaço de circulação específico para este cinema e ainda de promover o cinema argentino, nasceu, em 1999, o BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de

---

<sup>115</sup> Dados oficiais do festival. [www.festivaldoriorio.com.br](http://www.festivaldoriorio.com.br) (visitado em 02/04/2012).

<sup>116</sup> Tradução da autora.

Cine Independiente. Em pouco tempo o festival conquistou um lugar privilegiado na agenda cinematográfica internacional, reunindo diretores consagrados e novos talentos em um ambiente dinâmico que dá espaço a exibição de filmes mais inovadores e ousados do que os que são geralmente selecionados pelos festivais tradicionais (RUSSO, 2010).

Suas sessões incluem *premières* mundiais, argentinas e latinoamericanas, além de importantes retrospectivas. Pioneiro na região entre os eventos com foco na cinematografia independente, o BAFICI é hoje o maior e principal festival com esta temática na América Latina. Suas cifras aumentam ano após ano: em 2005 suas atividades reuniram aproximadamente 185 mil espectadores, número que se manteve em constante crescimento até que em 2011 foram registrados 300 mil espectadores, e um total de 210 mil ingressos vendidos (algumas sessões são gratuitas, outras fechadas para convidados) numa programação que incluiu 438 filmes<sup>117</sup>.

Um dos destaques do BAFICI é que, a cada edição, são organizados seminários e mostras especializadas sobre o cinema nacional, apóia-se o lançamento de livros e revistas, assim como ciclos de conferências e debates, reunindo realizadores, público e crítica na tarefa de pensar o cinema local (MOLFETTA, 2008). Este esforço da equipe de programação e o excelente trabalho de curadoria realizado pelo festival proporcionam uma das melhores oportunidades para o público argentino e sul-americano não apenas prestigiar filmes que ampliam completamente o universo que está ao seu alcance – tanto nas salas comerciais de cinema quanto nas salas alternativas ou não-comerciais –, mas também de participar ativamente de discussões sobre a produção audiovisual contemporânea.

Conforme a experiência deste festival tornava-se mais madura, seus organizadores buscavam formas de transformá-lo em uma ferramenta mais eficiente no apoio do desenvolvimento do cinema da região. Assim, em 2003, surgiu o Buenos Aires Lab (BAL), que instaurava um mercado para co-produções especialmente organizado para projetos latinoamericanos. Co-produzido pelo BAFICI e pela *Fundación Teoría y Práctica de las*

---

<sup>117</sup> Deste universo 113 foram estréias argentinas. (Dados oficiais extraídos do site do BAFICI, [www.bafici.gov.ar](http://www.bafici.gov.ar), visitado em 03/04/2012)

*Artes* (TyPA), o BAL constitui um fórum no qual diretores e produtores têm a oportunidade de estabelecer contatos com possíveis co-produtores, agentes comerciais, distribuidores e representantes de fundos financiadores. Ilse Hughan (2008: p.432), vice-presidente da *Fundación TyPA* e representante do BAFICI, defende que para a realização da feira é imprescindível dispor de uma extensa rede de contatos e apresentar uma excelente seleção de projetos, situando o BAL como mediador da indústria e filtro da qualidade artística, tanto para os cineastas como para os outros profissionais da área.

A dinâmica deste laboratório está estruturada da seguinte maneira: 200 projetos de novos filmes são recebidos, passam por uma comissão de especialistas que seleciona 35 propostas. Os profissionais da indústria recebem a sinopse e um material preparado pelo diretor do filme, que lhes permite examinar cada uma das propostas selecionadas e decidir quais diretores querem entrevistar. No total aproximadamente 250 encontros entre diretores e produtores acontecem.

Quando surgiu, em 2003, o laboratório era o único espaço para negociação dedicado exclusivamente ao cinema independente na região. A partir de sua segunda edição, em 2004, o BAL passou a incluir produtores europeus interessados em viabilizar produções latinas. Em 2006, uma parceria com o Festival de Cinema de Locarno, Suíça, levou 6 projetos selecionados pelo BAL para uma exposição na região suíça, facilitando o contato destes cineastas com o mercado europeu. A experiência deu certo e seria repetida nos anos seguintes.

A exemplo do *RioMarket*, o BAL organiza as suas atividades em três seções:

1. Laboratório de produção: oficinas e encontros com profissionais para a elaboração de projetos de longametragens latinoamericanos.
2. *Work in progress*: exibição de fragmentos de filmes em processo de filmagem ou finalização.
3. CPH:LAB: oficinas e encontros para projetos que pertençam ao programa DOX:LAB (programa de desenvolvimento e produção do Festival Internacional de

Cinema de Copenhague - CPH:DOX, que reúne realizadores europeus e latinoamericanos).

Aproveitando a atmosfera cinéfila portenha, o BAFICI e o BAL estabeleceram um cenário privilegiado para os novos filmes e cineastas e hoje são reconhecidos como veículos fundamentais para a promoção da produção independente. Segundo Andrea Molfetta (2008), com o festival criou-se público e condições institucionais para favorecer contatos que hoje são estratégicos para a produção independente: fundos internacionais, produtoras de televisão e produtoras independentes de todo o mundo.

### **3.6 Uma nova janela para a região**

Este período de retomada e reestrutura dos festivais se encerra com a criação do *Ventana Sur*, que não é um festival, mas sim o primeiro mercado especialmente orientado ao cinema da América Latina, como uma iniciativa do INCAA apoiada pelo *Marché du film* do Festival de Cannes, um dos mercados mais importantes do mundo. A primeira edição do *Ventana*, em 2009, resultou numa boa experiência para os produtores e distribuidores que participaram, pois contou com a presença dos agentes mais importantes do campo cinematográfico e vários negócios de venda de filmes latinoamericanos se concretizaram. Nos anos seguintes o encontro foi mantido, tendo atraído ainda mais participantes, e a edição de 2012 já tem data marcada para acontecer (de 30 de novembro a 03 de dezembro). No entanto, o caráter recente da iniciativa não nos permite fazer uma análise mais apurada dos seus resultados.

É certo que, apesar da dificuldade, a proposta de criação de um mercado para o cinema latinoamericano é sumamente importante; até o momento, as operações de compra e venda de direitos de exibição para estes filmes se concretizava em festivais internacionais, nos quais a produção latina compete em condições desfavoráveis com outras cinematografias mais poderosas (MOGUILLANSKY, 2011).

## **Conclusão**

## Conclusão

O cinema é uma janela para o mundo e para o ser humano. Faz refletir sobre nossa condição e sobre as relações humanas. Toca a memória, sensibiliza, estimula a imaginação. Permite descobrir, na variedade de situações e de expressão, a identidade essencial do ser humano. Os filmes (...) divulgam idéias, difundem conceitos, criam estilos.

Celso Amorim

## As estruturas produtivas

Canclini declara que entender como as indústrias culturais e a massificação urbana se articulam para preservar culturas locais e, ao mesmo tempo, fomentar maior abertura e transnacionalização dessas culturas lhe parece uma tarefa-chave dos estudos culturais contemporâneos (GARCÍA CANCLINI, 2008). Nesse sentido iniciei um estudo da situação atual das indústrias cinematográficas dos países que compõem o Mercosul – Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai - para conhecer a realidade da produção cinematográfica nos quatro países, as possibilidades de circulação desta filmografia entre as nações vizinhas e as trocas que podem contribuir para o desenvolvimento do cinema e da própria região.

A escolha da análise das estruturas industriais e comerciais – sem subestimar seus conteúdos simbólicos, como orienta Getino (2007) – se deu por acreditar que o cinema tem se desenvolvido simultaneamente com os avanços da indústria, da tecnologia e dos mercados, diferente de outras manifestações culturais. Desta forma, o estudo do contexto social, político e econômico no qual os filmes sulamericanos têm sido produzidos é indispensável para uma melhor compreensão do seu valor enquanto bem cultural.

Portanto, o estudo foi encaminhado buscando compreender a “lógica de produção” da atividade cinematográfica de acordo com a tríplice indagação proposta por Martín-Barbero (2009) a respeito da *estrutura empresarial*, de sua *competência comunicativa* e sua *capacidade tecnológica*<sup>118</sup>. Os filmes foram analisados como produtos de determinadas

---

<sup>118</sup> No prefácio à 5ª edição espanhola de *Dos medios às mediações*, Martín-Barbero apresenta sua mais recente proposta para traçar um novo mapa das mediações. O esquema move-se sobre dois eixos: o diacrônico, entre

condições produtivas (em constante transformação) e como sujeitos de um processo de reencontro entre o público e as imagens nacionais, entre o espectador e a “nação representada”<sup>119</sup>.

Ao longo da pesquisa observamos que apesar do debate sobre o tema ter se enriquecido nestes últimos anos, a região ainda sofre com a escassez de informação sobre as estruturas produtivas de suas indústrias culturais. A pouca produção de conhecimento sobre essas indústrias é preocupante, pois sem informação não é possível elaborar políticas e estratégias de desenvolvimento nem sob o enfoque econômico-industrial, nem sob o enfoque ideológico-cultural (GETINO, 2007).

No que diz respeito ao Brasil, o cinema, bem como outras atividades culturais, viveu tradicionalmente voltado para si próprio. As dimensões físicas, a exclusividade da língua e as características históricas, políticas, econômicas e culturais isolaram o país dentro de seu próprio continente. O cinema que se desenvolveu aqui foi, por consequência, principalmente um produto nacional para uma platéia nacional. O mercado interno brasileiro garantiu minimamente a manutenção de sua indústria e o país se afastou da lógica das parcerias e co-produções que assegurava a sobrevivência dos cinemas nacionais vizinhos.

Na Argentina a trajetória do cinema foi diferente. No campo da economia e da cultura o país manteve vínculos mais estreitos com a Europa e com os vizinhos do sul do continente, os limites de seu mercado também exigiam parcerias que redimensionassem o consumo de sua produção para viabilizar a atividade. A proximidade com o Uruguai fez deste um destino certo para os filmes argentinos e, posteriormente, condicionou os projetos de co-produção entre ambos os países.

Após a crise dos anos 80, a década de 90 poria em cheque as políticas protecionistas de defesa de mercado e de produção subsidiada pelo Estado. Logo, tornou-se imperativo para

---

matrizes culturais e formatos industriais, e o sincrônico, entre lógicas de produção e competências de recepção ou consumo.

<sup>119</sup> LOPES, 2004.



os cinemas latinoamericanos, bem como os europeus e asiáticos, buscar alternativas para a sua sustentabilidade. Integrar-se regionalmente pareceu uma opção face aos desafios impostos por uma realidade que demandava competitividade, escala e auto-suficiência como pressupostos de sobrevivência (AZULAY, 2005).

Simultaneamente, a produção local crescia no Brasil e na Argentina, e começava a despontar no Uruguai. As mudanças registradas na produção cinematográfica nas décadas de 1990 e 2000 serviram para reclassificar os países segundo os níveis médios atuais no setor de longa-metragem<sup>120</sup>:

- Países de produção média-alta (entre 25 e 50 filmes/ano): **Argentina, Brasil** e México.
- Países de produção baixa (entre 5 e 15 filmes/ano): Chile, Colômbia e Venezuela.
- Países de produção relativamente baixa (entre 1 e 5 filmes/ano): Cuba, Peru, Porto Rico, Equador, República Dominicana e **Uruguai**.
- Países de produção ocasional (1 filme ou menos, por ano): Costa Rica, Panamá, Nicarágua, Honduras, Guatemala, El Salvador e **Paraguai**.

Com diferenças marcadas em relação ao cinema que fora produzido até então, os novos filmes argentinos e brasileiros trouxeram uma renovação estética às telas. A diversidade geográfica e a diversificação etária dos cineastas<sup>121</sup> permitiram ao cinema a concepção de uma imagem mais acurada da região. O tom autoral e a mescla de ficção e realidade despontaram como marcas do cinema sulamericano contemporâneo. Para muitos cineastas desse período “o renascimento do cinema significou a redescoberta da pátria” (NAGIB, 2002: p.38).

Paralelo à experiência da atividade cinematográfica, o debate sobre integração regional no continente americano regressou à pauta das lideranças locais a partir da década de 90. A partir da consolidação do Mercosul novos acordos e tratados vêm sendo assinados na

---

<sup>120</sup> Classificação apresentada por Getino, 2007: p.29.

<sup>121</sup> Apesar do aumento da participação feminina (CAETANO, 2007) e do princípio de democratização trazido pelas transformações técnicas, fazer cinema continuou sendo uma atividade, majoritariamente, masculina e um privilégio das classes sociais mais altas.

América do Sul para complementar e aprimorar a sua proposta. Tais acordos avançam para além das áreas da política e economia e têm contribuído para o desenvolvimento dos setores da saúde, educação e cultura.

Ao surgir, o bloco reuniu expectativas de todos os setores das sociedades no que diz respeito às oportunidades de negócio que traria. No cinema o Mercosul constituiu um “marco de reflexão sobre a realidade sulamericana” (SILVA, 2007: p.189); dele derivaram iniciativas de produção e exibição conjuntas, festivais, seminários, geraram-se canais para debates e intercâmbios mais intensos. Em simultâneo a esta abertura para diálogos internacionais, as técnicas e o modo de difusão da atividade cinematográfica evoluíram e a produção regional começou a se (re) estabelecer. No Brasil, desde 1995, o cinema conhecido como Retomada restaurava a confiança da platéia no produto nacional. Na Argentina o mesmo aconteceu a partir de 2001 com o *Nuevo Cine*. O fenômeno ocorria ainda no Uruguai, mais timidamente, estimulando a produção em outros países sulamericanos. Quando essas cinematografias recuperaram interesse não só dentro como fora de seus países, suas nações já estavam organizadas em um bloco de matriz fortemente comercial, e com repercussões culturais – mesmo que na área da cultura as novidades permanecessem mais próximas do plano das propostas do que de ações efetivas.

Embalados pelo discurso de integração, auxílio mútuo e reciprocidade do bloco, os profissionais da cadeia cinematográfica iniciaram um movimento pela rentabilização de recursos e ampliação do mercado para a consolidação de suas filmografias. Estes traços de eficiência produtora e mercadológica em nada lembram a experiência anterior de integração sócio-cultural através do cinema assistida na América do Cinema Novo, mas, sem dúvida, trazem repercussões ao processo de intercâmbio que volta a se intensificar no continente depois dos anos de isolamento político e aproximações militares. Denise Mota da Silva (2007) afirma que esse é um dos aspectos interessantes do cinema que se faz atualmente nesse contexto. E conclui explicando que se fossem filmes realizados nos anos 60, muito provavelmente trariam os conceitos e pressupostos do *novo cinema latino-americano* na bagagem; hoje, no entanto, são apenas (e essa qualidade não deve ser reduzida) filmes de êxito que pretendem acessar a melhor estrutura de produção utilizando os recursos

disponíveis na região, e procuram conquistar uma circulação para além de seus países de origem.

García Canclini (2008) interpreta essa internacionalização como uma abertura das fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens e materiais simbólicos das outras. Assim, a globalização bem como a regionalização, no sentido de integração dos países de uma mesma região, supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais. Observando a dinâmica internacional atual sob a sua, pode-se concluir que as relações supranacionais estão em crescente expansão graças aos movimentos migratórios, às indústrias culturais e a todos os circuitos em que se interconectam nossos modos de vida.

No cinema, por exemplo, nenhum filme pode recuperar seu investimento contando apenas com o circuito de salas de seu próprio país, aliás, podemos afirmar mesmo que o investimento não é recuperado contando apenas com a exibição em salas. Em decorrência dessa dificuldade de sobrevivência, surgiu a tendência de transnacionalização do cinema, o chamado *cinema-mundo*, que leva às telas temáticas “internacionais” e usa tecnologia visual e estratégias de *marketing* sofisticadas para inserir-se no mercado mundial (GARCÍA CANCLINI, 2008). É neste contexto que ganham força as iniciativas de co-produção que despontam na região.

Desde o início da recuperação das cinematografias nacionais até meados dos anos 2000, os países da região mantiveram uma média de duas co-produções por ano, considerando somente os filmes feitos com parceiros mercosulinos. A partir de 2003, no entanto, a média passa a ser de seis filmes/ano<sup>122</sup>, nível que pode ser mantido graças à disponibilidade de fundos para o cinema, especialmente o Programa Ibermedia, e às políticas de fomento de âmbito nacional. E, se por um lado, os fundos viabilizaram economicamente a produção, por outro, os vínculos que foram estabelecidos entre os profissionais do setor nos espaços de encontro dos festivais, nas reuniões e nas muitas oficinas e seminários promovidos pelas autoridades, especialmente a RECAM, foram fundamentais para consolidar as experiências de cooperação.

---

<sup>122</sup> Entre 2003 e 2009 foram realizadas 37 co-produções envolvendo pelo menos dois países do Mercosul.

Assim, as diretrizes da experiência do Mercosul estão presentes no cinema que vem se fortalecendo. O debate inaugurado pelo projeto do bloco contribuiu ainda para que, uma vez revigoradas as cinematografias sulamericanas, os realizadores dessas filmografias pudessem reconhecer suas debilidades, desafios, forças e o cenário econômico, político e cultural no qual estão inseridos. Na análise dos últimos quinze anos desse cinema observamos inúmeras iniciativas e alguns empreendimentos institucionais que aspiram por espaços comuns para desenvolver ações que sirvam ao interesse do conjunto e à integração regional. Estudiosos como Getino acreditam que tal aspiração responda a vocação de um espaço audiovisual que expresse e represente as identidades culturais e compartilhe as dificuldades e os êxitos de uma história comum e, ainda, que os avanços da atividade cinematográfica colocaram o cinema “no lugar mais desenvolvido da escala latino-americana quanto a processos de intercâmbio e integração industrial e cultural” (GETINO, 2007: p.37).

Apesar da melhora no cenário geral, as assimetrias entre os países continuam sendo o maior desafio a ser transposto pelas co-produções e pelos projetos integracionistas. Os sistemas de financiamento argentino e brasileiro, por exemplo, são muito distintos (o primeiro baseado em crédito reembolsável outorgado pelo INCAA, o segundo com subsídios a fundo perdido negociados com as empresas), o que acaba por dificultar a articulação entre os tempos e processos burocráticos. Uruguai e Paraguai não contam com inversões públicas suficientes na produção cinematográfica e, portanto, não se associam para produzir, a menos que contem com um dos vizinhos mais ricos. As regras aduaneiras também impõem obstáculos aos projetos.

Entretanto, as políticas desenvolvidas mais recentemente e os esforços da RECAM apontam para uma redução destas assimetrias. Os estudos para a harmonização da legislação do setor estão sendo concluídos. O apoio dado ao desenvolvimento do cinema no Paraguai também começa a apresentar resultados, sua participação no Programa Ibermedia foi garantida e a implantação de um instituto de cinema está a caminho. Além disso, o Protocolo de Cooperação assinado entre Brasil e Uruguai viabilizará a realização de co-

produções, aproximando os profissionais de um e outro país e garantindo estréias recíprocas nas salas comerciais de ambos.

Esta, aliás, é uma questão que merece destaque. As co-produções regionais têm contribuído para o aumento da circulação de imagens sulamericanas dentro da própria região. Ao conquistar dupla nacionalidade, o filme obtém também o direito de exibição nos dois países e esta dinâmica tem representado uma vitória importante diante das dificuldades que a etapa da circulação impõe à cinematografia regional. Ao analisar as estréias cruzadas entre os quatro países-membros do Mercosul no intervalo 1996-2002, Moguillansky conclui que embora os números tivessem aumentado, permaneciam tão pouco expressivos que não chegavam a constituir uma presença significativa nas salas comerciais<sup>123</sup>. Na Argentina, por exemplo, as estréias brasileiras, uruguaias e paraguaias juntas representavam 1% do universo total do período. No entanto, as cifras referentes ao intervalo 2003-2009 são mais animadoras.

**Tabela 2 - Estréias mercosulinas não nacionais entre 2003 e 2009.**

		Estréias mercosulinas não nacionais entre 2003 e 2009				
		País de estréia				
		Argentina	Brasil	Uruguai	Paraguai	Total
País de origem	Argentina	-	48	73	2	123
	Brasil	26	-	15	1	42
	Uruguai	12	3	-	s/d	15
	Paraguai	2	0	1	0	3
	Total	40	51	89	3	183

Fonte: MOGUILLANSKY, 2011<sup>124</sup>

Como se pode observar, o cinema argentino manteve-se na liderança das exportações, mas as salas do país começam a se abrir para a produção regional. O cinema brasileiro também fortaleceu a sua presença no Uruguai e no Paraguai. Alguns filmes uruguaios estrearam na Argentina e no Brasil, o que significou um aumento importante no número de espectadores

<sup>123</sup> Os festivais, por sua vez, já começavam a reservar um lugar de destaque a estas produções.

<sup>124</sup> A tradução do quadro foi feita pela autora desta dissertação.

destas produções, se consideradas as limitações de seu mercado de origem. A produção paraguaia ainda é muito escassa e sua presença nas salas vizinhas não é expressiva; no entanto, não se pode deixar de comemorar que o país apareça nas estatísticas pela primeira vez na história do cinema regional. Logo, tanto o aumento das produções nacionais quanto o das co-produções contribuíram, ainda que timidamente, para o número de estréias cruzadas na região, mas foram os festivais o principal elemento propulsor de trocas entre as indústrias vizinhas.

Tal como as instâncias regionais foram importantes para o desenvolvimento conjunto da atividade, o papel dos festivais foi fundamental para o processo. A partir do final da década de 90, os festivais de cinema se tornaram uma tendência na região. Foram responsáveis por reunir os muitos atores da cadeia produtiva do cinema, certificar a qualidade da produção recente e propiciar a pluralidade de exibição. Amadureceram junto com o debate sobre o direito dos povos à diversidade cultural e se tornaram a principal ferramenta política em defesa dessa diversidade na área do audiovisual.

O cineasta e crítico argentino David Oubiña fala sobre os festivais como um fenômeno curioso que se produz em vários locais, todos os anos, durante aproximadamente dez dias: milhares de pessoas que não são frequentadoras assíduas das salas de cinema correm às distintas salas dos festivais para ver uma enorme quantidade de filmes que provavelmente não veriam em outro contexto. Esse entusiasmo é a melhor prova de que quando determinadas condições são produzidas o público reage de maneira interessada e sem preconceito.

No geral observamos, portanto, que a atividade cinematográfica da região conseguiu ampliar seus mercados, diversificou fontes de financiamento – por meio dos novos fundos e da dinamização dos acordos de cooperação -, e o cinema sulamericano iniciou uma etapa de diversificação e universalização por mérito da classe cinematográfica e dos atores governamentais envolvidos nos processos. Tais conquistas estão de acordo com as metas estabelecidas pelos Estados da região, são frutos de acordos internacionais bilaterais e multilaterais e de estratégias políticas que respeitam os pressupostos culturais e econômicos

da defesa da diversidade. A universalização diversificada, tanto em termos de produção quanto de mercados, é hoje pressuposto para o desenvolvimento dos cinemas nacionais de todo o mundo (AZULAY, 2007).

### **As imagens sulamericanas**

Quanto às imagens produzidas na América do Sul, em paralelo a esta tendência de transnacionalização, os traços regionais persistem: os filmes captam o interesse de diversos públicos por representar problemáticas locais. Produções como as da Retomada brasileira, da *Première* uruguaia ou do NCA, revelam que as identidades locais e as regionais ainda cabem nas indústrias culturais com exigências de alta rentabilidade financeira.

No premiadíssimo *Histórias Mínimas* (Carlos Sorín, 2002), as histórias de diferentes personagens de um mesmo povoado se entrecruzam nas rotas solitárias da Patagônia. Os detalhes da vida apresentados por Sorín, numa delicada maneira de contar histórias, comovem, emocionam e envolvem o espectador que também se impacta diante dos cenários do sul da Argentina. No filme, um dos personagens (Don Justo) viaja em busca de seu cachorro perdido; na viagem, sua vida cruza com a de Roberto, um vendedor viajante que leva um bolo de aniversário para o filho de um possível amor. Ao mesmo tempo, uma jovem muito pobre (Maria) viaja para San Julián com seu bebê atraída por um concurso televisivo. Ao longo dessas travessias vão se revelando histórias simples de personagens comuns que, com suas experiências, enchem de significados os conceitos de argentinidade.

A narrativa envolvente apresenta situações cotidianas, contos de uma região afastada, quase desconhecida e pouco habitada no sul do país, conduzindo o espectador argentino ao reconhecimento diante das histórias narradas enquanto apresenta ao espectador sulamericano esta realidade vizinha.

No cenário globalizado, que oscila entre as tendências de integração e fragmentação, a narrativa ficcional surge como valor estratégico na criação e consolidação de novas identidades culturais compartilhadas (LOPES, 2004) e no estabelecimento de redes (HAESBAERT, 2009). A nova estrutura narrativa presente na cinematografia sulamericana

faz da ficção “um denso território de redefinições culturais identitárias” (GARCÍA CANCLINI, 2008), tornando-a um “lugar privilegiado onde se narra a nação, a nação representada” (LOPES, 2004).

Para este trabalho a questão das identidades foi pensada a partir da visão de Stuart Hall (2006), segundo a qual está em curso um processo de mudança no qual as velhas identidades em declínio dão espaço para o surgimento de novas e fragmentada identidades que constituem o sujeito moderno tardio ou pós-moderno, na expressão de Garcia Canclini (2008b) cuja contribuição para tal debate está na análise do momento atual como uma passagem das identidades modernas a outras que poderíamos chamar, apesar de toda polêmica em torno do termo, de pós-modernas. As identidades modernas eram territoriais e monolíngüísticas. Ao contrário, as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilíngüísticas. Estruturam-se menos pela lógica dos Estados e mais pela dos mercados. Assim, a clássica definição socioespacial de identidade referida a um território particular precisa ser complementada com uma definição sociocomunicacional. Neste sentido, Lopes (2004) afirma que os *estudos culturais críticos*<sup>125</sup> orientam a reflexão atual sobre cultura, colocando ênfase nos movimentos de diversidade cultural e de interculturalidade, produzidos pela multiplicação das diferenças e das desigualdades em um contexto de aumento de contatos – de pessoas, bens, idéias, significados. As identidades são, portanto, concebidas como historicamente constituídas, imaginadas e reinventadas em processos constantes de hibridização e transnacionalização, os quais diminuem seus antigos enlances territoriais.

Sob esta ótica considera-se que o rádio contribuiu para organizar os relatos da identidade e o sentido da cidadania nas sociedades nacionais na primeira metade deste século e a televisão fez o mesmo na segunda metade (MARTÍN-BARBERO, 2009). O cinema, por sua vez, cumpriu com esta função ao longo de todo o século, tendo marcado as narrativas ficcionais midiáticas dentro de condições de crescente interculturalidade aliada à renovação das diferenças e das identidades coletivas que marcam o cenário atual.

---

<sup>125</sup> A autora apresenta um conjunto de autores relacionados com os *critical cultural studies*, dos quais destacamos Stuart Hall (2002), Martín-Barbero (2009) e García Canclini (2008) para a reflexão realizada no presente trabalho.



Na América do Sul, o desenvolvimento da produção audiovisual nacional assistido nos últimos anos tem permitido que argentinos e brasileiros (e em menor escala, paraguaios e uruguaios) tenham acesso a bens culturais nos quais reconhecem sua própria realidade, fato fundamental para o processo de reflexão sobre as sociedades nas quais estão inseridos e para a elevação da auto-estima nacional. Assim, o desenvolvimento da capacidade audiovisual própria apresenta dois desdobramentos importantes para as questões de identidade cultural. Por um lado, constitui um dos elementos que asseguram a preservação das identidades. Por outro, permite aos países do Mercosul projetar sua imagem para os vizinhos do bloco e, assim, cria oportunidades de diálogo com as outras culturas e nações (RIBEIRO e CASTRO, 2005)

Da análise das transformações dos processos produtivos cinematográficos e do impacto sociocultural que pode estar sendo gerado pelos filmes sulamericanos, compreende-se que a união de caráter comercial não reduz a possibilidade de integração regional. Ao contrário, pode reforçá-la a partir da percepção de identidades, semelhanças, diferenças e contiguidades, promovida pelo início do intercâmbio cinematográfico no continente. Ticio Esbobar (2007) defende que é impossível ignorar os processos culturais como princípios configuradores da coesão social e, ainda, que seriam impensáveis modelos sustentáveis de desenvolvimento e projetos democráticos de sociedade estabelecidos às margens da cultura. Afinal, um dos elementos estruturantes deste processo de integração é a compreensão de que pertencemos a um espaço diverso e multicultural onde o outro é um “próximo” com quem é necessário entender-se e comunicar-se independentemente das demarcações territoriais (MATÍN-BARBERO, 2009). Neste caminho, os conteúdos simbólicos que o cinema carrega são ferramentas essenciais para a aproximação entre os vizinhos mercosulinos.

### **O papel dos Estados**

Nos últimos anos consolidou-se uma tendência de tratamento da produção cultural a partir de uma perspectiva socioeconômica e a indústria cinematográfica soube beneficiar-se desse novo enfoque. No entanto, apesar do otimismo em relação à recuperação da atividade

cinematográfica, observamos, na análise das transformações que estiveram em curso na região durante os últimos quinze anos, que os resultados estão aquém das expectativas estabelecidas no início do processo. Podemos constatar hoje, com alguma distância temporal, que o desmantelamento das estruturas produtivas do cinema imposto pelos anos de abertura e liberalização de mercado foram mais danosos do que se poderia prever. O cenário internacional marcado pela hegemonia norte-americana e por sucessivas crises econômicas também não favoreceu o crescimento e a autonomia das indústrias culturais nos países emergentes. Por último, as assimetrias entre os países da América do Sul surgiam como mais uma barreira ao processo de integração e ao projeto de desenvolvimento conjunto. Esta conjuntura pouco favorável pode explicar porque o crescimento da atividade cinematográfica apresentado no período não foi suficiente para estabelecer uma indústria de fato.

Há ainda o problema dos financiamentos. No Brasil a política de fomento estatal baseada na isenção fiscal estabeleceu uma espécie de dinâmica do mecenato, onde as empresas são responsáveis por apoiar a produção e, apesar de empregarem dinheiro público<sup>126</sup>, têm o poder de decidir o que será produzido. Por poderem vincular a sua marca ao produto final, os filmes acabam condicionados às orientações e aos planejamentos do setor de *marketing* das empresas financiadoras. Na Argentina a política de fomento às produções é mais eficiente, prevê um retorno do investimento ao fundo que apóia a atividade no país e determina que a gestão deste fundo seja feita por especialistas no assunto. Entretanto, o montante destinado ao cinema é ainda insuficiente para manter a produção local nos patamares ideais. Resta ao cinema amparar-se em fundos internacionais. A dependência dos mecanismos de Estado é, portanto, marca dessas cinematografias, o coloca em questão a existência ou não uma indústria propriamente dita.

Por último, a estrutura socioeconômica da América do Sul, caracterizada pela profunda desigualdade entre as classes, torna-se mais um entrave ao desenvolvimento da atividade. Tomados em conjunto, os brasileiros<sup>127</sup> vão ao cinema a cada dois anos (0,40 vezes por

---

<sup>126</sup> Já que a verba destinada aos filmes é oriunda de isenção tributária.

<sup>127</sup> Os dados sobre o mercado brasileiro foram tomados para ilustrar esta condição que se estende a toda a região.

habitante). Mas as pesquisas feitas pelos exibidores confirmam que, na verdade, 10 milhões de brasileiros, pouco mais de 5% da população, frequentam as salas oito vezes por ano<sup>128</sup>. Esses dados, que atestam a elitização da atividade, apontam para o fato de que se não incorporar espectadores das outras classes sociais o cinema não terá escala econômica para se viabilizar. A auto-viabilidade tem que ser uma meta cujo objetivo é garantir a autonomia do setor, fazendo com que o fomento industrial ou a suplementação econômica do mercado interno sejam feitos a partir de recursos gerados pela própria atividade (DAHL, 2005).

Como vimos, o conjunto da obra produzida na região nos últimos quinze anos indica que a presença do Estado a favor do cinema nacional, através de concursos, prêmios, incentivos fiscais, subsídios, preservação ou outras inúmeras formas de apoio, ainda é indispensável em todos os países do continente para gerar imagens que expressem os imaginários coletivos e a identidade cultural de cada comunidade (GETINO, 2005). Desta forma o Estado reserva à comunicação midiática uma função primordial nos processos de aproximação internacional, assegurando o fluxo de trocas que os mercados estabelecem (GARCÍA CANCLINI, 2008). Em relação ao cinema, garantir a sua circulação para além das fronteiras nacionais é contribuir para o trânsito de imagens e mensagens. Ao fazê-lo, multiplicam-se interligações culturais e circulam ideias que poderão constituir elementos de aproximação, ou de abertura, entre os povos, pois os processos e as práticas da comunicação coletiva - e reconhecemos aqui o cinema ficcional como uma delas - não possibilitam somente o trânsito de capital e as inovações tecnológicas, mas sim profundas transformações nos modos de tecer laços sociais, nas identidades que agregam tais mudanças e nos discursos que as legitimam (MARTÍN-BARBERO, 2003).

A cultura pode, assim, desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais entre os povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança; pode, enfim, cumprir uma função diplomática entre nações (RIBEIRO, 1989). Da análise das muitas realizações que contribuíram para alterar a geografia da circulação cinematográfica na América do Sul, compreende-se que a predisposição dos organismos governamentais é um

---

<sup>128</sup> DAHL, 2005: p.13.

catalisador do processo de integração política, econômica e cultural. Entretanto, o propósito essencial das políticas públicas deve ser criar condições de sustentabilidade e desenvolvimento para a atividade audiovisual, especialmente neste momento em que ela já foi alçada à condição de matéria estratégica dos governos (SENNÁ, 2005).

## 4. Bibliografia

### 4.1 Obras citadas

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981*. Niterói: EdUFF, 2000.

AMATRIAIN, Ignacio. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación y estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

AMORIM, Celso. Cinema brasileiro, a imagem invertida do Brasil. In: VILARON, André *et alli* (orgs). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina vol II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

\_\_\_\_\_ A internacionalização do cinema brasileiro. In: VILARON, André *et alli* (orgs). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo, 1962. In: *Hojas de cine. Testemonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública / Universidad Autónoma Metropolitana / Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Columbia, UK: University Press, 1993.

\_\_\_\_\_ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literário*. Barcelona: Anagrama, 1995.

CAMPBELL, Jorge. *Mercosul: entre a realidade e a utopia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CATANI, Afrânio Mendes e MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema (verbetes). *In: SADER, Emir et alli* (orgs.). *Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe*. São Paulo: Boitempo, Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

CELLI JR., Umberto *et all* (orgs.). *Blocos econômicos e integração na América Latina, África e Ásia*. Curitiba: Juruá, 2008.

CEPAL, *Cincuenta años de pensamiento em La Cepal. Volumen I e II*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.

DAHL, Gustavo. Arte e indústria. *In: VILARON, André et alli* (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

ESCOBAR, Ticio. 15 años Del MERCOSUR: El Deve y El Haber de lo Cultural. *In: BARBOSA, Rubens A.* (org.). *MERCOSUL - Quinze Anos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

FERRÉ, Pablo. Inventar para (sobre)vivir. *In: RUSSO, Eduardo* (org.). *Hacer cine: producción audiovisual em América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FERREIRA, Antonio Celso. América/Murais nas artes plásticas e na literatura da década de 1930. *In: QUEIROZ, Tereza e BESSONE, Tânia* (org). *América Latina: Imagens, Imaginação e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1997.

FRANCO, Marília. Vivências em torno do Nuevo Cine Latinoamericano. *In: Reflexões sobre cinema latinoamericano*. Curitiba: FAP – Faculdades de Artes do Paraná, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997.

\_\_\_\_\_ *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_ *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina vol II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GETINO, Otavio. *Cine latinoamericano: economia y nuevas tecnologías*. México: Trillas-Felafacs, 1990.

\_\_\_\_\_ El cine en el Mercosur y países asociados. In: *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica/Cuba: Veritas/Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005, [www.oma.recam.org/estudios/cine\\_mercosur06.doc](http://www.oma.recam.org/estudios/cine_mercosur06.doc)

\_\_\_\_\_ As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina vol II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra - Embrafilme, 1980.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos*. São Paulo: Contexto, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HUGHAN, Ilse. Mientras tanto en la ciudad... La experiencia del Mercado de Coproducción Cinematográfica para proyectos de América Latina. In: RUSSO, Eduardo (org.). *Hacer cine: producción audiovisual em América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

JAKOBSEN, Kjeld. *Comércio internacional e desenvolvimento – Do GATT à OMC: discurso e prática*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LA FERLA, Jorge. El cine argentino – Un estado de situación. *In: RUSSO, Eduardo (org.). Hacer cine: producción audiovisual em América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004.

MANKIOW, N. Gregory. *Introdução à Economia: princípios de micro e macroeconomia*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. *In: MORAES, Denis (org). Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.  
\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MIGLIORI NETO, João. “Economia Global e a “Americanização” da Cultura Latino-americana”, 2006. 287f. Tese (Doutorado) - Programa de Integração da América Latina – PROLAM – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema Novo (verbete). *In: SADER, Emir et alli (orgs.). Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe*. São Paulo: Boitempo, Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

MOGUILLANSKY, Marina. *La imaginación regional em cuestión: Industrias culturales en el Mercosur*. 2009. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pantallas del Sur: La integración cinematográfica en el Mercosur*. 2011. 209 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.



MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *The new brazilian cinema*. Londres: Tauris, 2003.

ORTIZ, Ramiro. Asuntos Argentinos. In: PAULINELLI, María (coord.). *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*. Córdoba: Comunicarte, 2002.

OUBIÑA, David. La vocación de alteridad. In: PENA, Jaime. *Historias extraordinárias – Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. *Política Internacional - Manual do candidato*. Brasília: Fund. Alexandre Gusmão, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RIBEIRO, Edgard Telles. *Diplomacia Cultural – Seu papel na Política Externa Brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1989.

RIBEIRO, Edgard Telles e CASTRO, Andre Dunham Maciel Siaines de. O Itamaraty e a promoção do cinema brasileiro no exterior. In: VILARON, André *et alli* (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SENNA, Orlando. O cinema brasileiro contemporâneo. In: VILARON, André *et alli* (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

SILVA, Denise Mota. *Vizinhos Distantes - Circulação cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2007.

STOLOVICH, Luis *et alli*. *La Industria Audiovisual Uruguaya*. Montevideo: Ideas, 2004.

TORRE, María e ZARLENGA, Matías. Fabricando directores – Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino. *In: AMATRIAIN, Ignacio (coord.)*. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación y estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

THIEC, Yvon. *Best Practices re Regulatory Regimes and Incentives to Develop the Audiovisual Sector in the Caribbean*. Bruxelas: European Development Fund, 2009

VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VERSIANI, Flavio Rabelo, BAUMANN, Renato e LERDA, Juan Carlos (orgs.). *Brasil, Argentina, Uruguai: A Integração em Debate*. São Paulo: Marco Zero, 1987.

VILLAZANA, Libia. Iniciativas sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição no cinema latino-americano. *In: MELEIRO, Alessandra (org.)*. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina vol II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

VILCHES, Lorenzo. A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade. *In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de*. *Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004.

#### **4.1.2 Relatórios**

*Anuario de la Industria de Cine*. INCAA, 2009.

*Anuario de la Industria de Cine*. INCAA, 2010.

*Informe RECAM 2004-2008*. Recam, 2009.

*Relatórios da RECAM*, disponíveis no site [www.recam.org](http://www.recam.org). (Consultas realizadas em 21/06/07, 15 e 18/10/07 e 25/05/10 e 01/06/10)

*Relatórios do OMA*, disponíveis no site [www.oma.recam.org/boletines](http://www.oma.recam.org/boletines) (Consulta realizada em 03/07/07)

*Programa Ibermedia 1998-2008 - Evaluación*. Fundación Investigación Audiovisual, 2009.

*Protocolo de Integração Cultural do Mercosul*, disponível no site [www.mercosur.org.uy](http://www.mercosur.org.uy) (consulta realizada em 16/09/07).

*Relatório sobre Integração Regional na América do Sul*. Ibase, 2006.

TRAVERSO, Diego. *Consumo de Cine em Salas Comerciales (2003-2007)*. Dirección de Cultura, Departamento de Industrias Creativas (DICREA) – Uruguai. Disponível em [www.recam.org](http://www.recam.org) (consulta realizada em 25 de maio de 2010)

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. UN, 2002.

#### **4.1.3 Artigos**

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto e MELLO, Cecília Antakly de. *Entrevista com Lúcia Nagib*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009

AMANCIO, Tunico. *Trocas simbólicas e econômicas no cinema da América Latina*, pesquisa em andamento. Disponível em [www.uff.br/mestcii/pesquisasdesenvolvidas](http://www.uff.br/mestcii/pesquisasdesenvolvidas). Niterói: Uff, 2010.

BENTES, Ivana. *Da estética da fome a cosmética da fome*, in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 de julho de 2001.

BRASIL, Ministério da Cultura. *Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil*. Brasília, DF, nov. 2006. Em [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br) (visitado em 01/01/2012).

BRASIL, Ministério da Cultura. *Publicado decreto que determina a Cota de Tela de 2012*. Em [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br). Brasília, DF, dez. 2011. (visitado em 21/03/2012).

CAETANO, Maria do Rosário. *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. Em: *Alceu - revista de comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Departamento de Comunicação Social / PUC-Rio, v.8, n.15, (jul. 2007), p. 196-216.

*Eva Piwowarski avalia os avanços (e os retrocessos) dos intercâmbios audiovisuais no Mercosul*. Em [www.audiovisualmercosul.com.br](http://www.audiovisualmercosul.com.br). Florianópolis, jun. 2011. (visitado em 22/06/2011).

IDÉIA NA CABEÇA. *Seminário e mostra destacam cinema latino*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, maio-jun. 1998.

KAUARK, Juliana. *O Ministério da Cultura e a Convenção sobre a Diversidade Cultural*. Em [www.culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa\\_s/d](http://www.culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa_s/d) (visitado em 08/02/2012).

KING, Noel. *Film Culture in Paraguay: Interview with Hugo Gamarra Etcheverry*. *Senses of cinema*, Issue 21. Melbourne, AUS, jul. 2002. [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com) (visitado em 10/01/12).

MIRANDA, André. *“Hermanos Camaradas”*, in *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 de maio de 2010.

*Paraguay se integra a Cooperación Ibermedia. in Lanacion.com.py. Assunção, 31 de outubro de 2011. (visitado em 20/03/2012).*

PEÑA, Félix. *La integración del espacio sudamericano - ¿La Unasur y el Mercosur pueden complementarse?* Em: Revista Nueva Sociedad. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert, n. 219, (jan/fev 2009), p 46-58.

RUSSO, Juan Pablo. *La consolidación de um espacio para el cine independiente. Ultracine – Anuario 2010. Buenos Aires, jan/fev de 2011.*

SALLES, Marcus Maurer. *CEPAL E UNCTAD: Contribuições do pensamento latino-americano para o sistema multilateral de comércio. Artigo elaborado para a disciplina “Organizações Internacionais de Integração na América Latina, África e Ásia”, sob orientação do Professor Associado Doutor Umberto Celli Junior, no âmbito do Doutorado em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). São Paulo: PROLAM, 2009.*

SALLES, Walter. *Entre a ruptura e a tradição, in Folha de S. Paulo. São Paulo, 22 de maio de 2002, Ilustrada, p.1.*

#### **4.2 Páginas eletrônicas**

[www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br)

[www.audiovisualmercosul.com.br](http://www.audiovisualmercosul.com.br)

[www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk)

[www.bafici.gov.ar](http://www.bafici.gov.ar)

[www.cinelatinoamericano.org](http://www.cinelatinoamericano.org)

[www.cinelatinoamericano.cult.cu](http://www.cinelatinoamericano.cult.cu)

[www.cinesul.org.br](http://www.cinesul.org.br)

[www.cqs.adv.br](http://www.cqs.adv.br)

[www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

[www.embarg.org.br](http://www.embarg.org.br)

[www.filmb.com.br](http://www.filmb.com.br)

[www.ibase.org.br](http://www.ibase.org.br)

[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.incaa.gov.ar](http://www.incaa.gov.ar)

[www.mercosur.org.uy](http://www.mercosur.org.uy)

[www.programaibermedia.com](http://www.programaibermedia.com)

[www.recam.org](http://www.recam.org)

[www.oma.recam.org](http://www.oma.recam.org)

[www.uff.br](http://www.uff.br)

[www.ventanasur.gov.ar](http://www.ventanasur.gov.ar)

## Anexo 1

**Tabela 3 - Filmografia completa**

Filmografia completa		
Ano	Título	Países
1937	Paraguay, Tierra de Promisión (James Bauer)	Paraguai
1978	Cerro Corá (Guillermo Vera)	Paraguai
1995	Carlota Joaquina - Princesa do Brazil (Carla Camurati)	Brasil
1995	O Quatrilho (Fábio Barreto)	Brasil
1996	La casa del azúcar* (Hugo Christensen)	Argentina e Brasil
1996	Um céu de estrelas (Tata Amaral)	Brasil
1996	Pequeno Dicionário Amoroso (Sandra Werneck)	Brasil
1997	Lua de outubro (Henrique de Freitas Lima)	Argentina, Brasil e Uruguai
1997	Corazón iluminado (Héctor Babenco)	Argentina, Brasil e França
1997	Guerra de Canudos (Sérgio Rezende)	Brasil
1997	O Noviço Rebelde (Tizuka Yamasaki)	Brasil
1997	O que é isso companheiro? (Bruno Barreto)	Brasil
1998	Un crisantemo estalla en cincoesquinas (Daniel Burman)	Argentina, Brasil, Espanha e França
1998	O toque do oboé (Claudio MacDowell)	Brasil e Paraguai
1998	El Chevrolé (Leonardo Ricagni)	Argentina e Uruguai
1998	Central do Brasil (Walter Salles)	Brasil
1998	Pizza, birra y faso (Bruno Stagnaro e Adrián Caetano)	Argentina
1999	El siglo del viento (Fernando Birri)	Argentina, Uruguai, Espanha, França e Alemanha
1999	Mundo Grua (Pablo Trapero)	Argentina
1999	Manuelita (Manuel García Ferré)	Argentina
1999	El mismo amor, la misma lluvia (Juan José Campanella)	Argentina
2000	Nueve reinas (Fabián Bielinsky)	Argentina
2000	Maldita cocaína (Pablo Rodríguez)	Argentina e Uruguai
2000	Plata quemada (Marcelo Piñeyro)	Argentina, Uruguai e Espanha
2001	O invasor (Beto Brant)	Brasil
2001	Vidas privadas (Fito Paes)	Argentina
2001	La Ciénaga (Lucrecia Martel)	Argentina
2001	El hijo de la novia (Juan José Campanella)	Argentina
2001	En la puta vida (Beatriz Flores Silva)	Argentina, Uruguai, Venezuela, Bélgica e Espanha
2001	Corazones rotos (Rafael Montero)	Brasil, Uruguai e México
2001	El lugar donde estuvo el paraíso (Gerardo Herrero)	Argentina, Brasil, Espanha e Alemanha
2001	25 Watts (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll)	Argentina e Uruguai
2001	El lugar donde estuvo el paraíso (Gerardo Herrero)	Argentina, Brasil e Espanha
2002	Uma onda no ar (Hélcio Ratto)	Brasil
2002	Lugares comunes (Adolfo Aristarain)	Argentina
2002	El bonarense (Pablo Trapero)	Argentina, Chile, França e Holanda
2002	Madame Satã (Karim Aïnouz)	Brasil e França
2002	Histórias mínimas (Carlos Sorin)	Argentina e Espanha
2002	Brava gente brasileira (Lúcia Murat)	Brasil
2002	Estrella del sur (Luis Nieto)	Argentina, Uruguai e Espanha
2002	Corazón de fuego (Diego Arsuaga)	Argentina, Uruguai e Espanha
2002	Cidade de Deus (Fernando Meirelles)	Brasil
2003	O caminho das nuvens (Vicente Amorim)	Brasil

\* Não finalizou a sua produção.

Filmografia completa (Continuação)		
2004	A dona da história (Daniel Filho)	Brasil
2003	El viaje hacia el mar (Guillermo Casanova)	Argentina e Uruguai
2003	Estudio para uma siesta paraguaya	Argentina e Paraguai
2003	Carandiru (Hector Babenco)	Brasil
2004	Luna de Avellaneda (Juan José Campanella)	Argentina
2004	Diário de um mundo novo (Paulo Nascimento)	Argentina, Brasil, Uruguai e Portugal
2004	Família Rodante (Pablo Trapero)	Argentina, Brasil e Espanha
2004	Hermanas (Eva Bär)	Argentina, Brasil e Espanha
2004	Mulheres do Brasil (Malu de Martino)	Argentina e Brasil
2004	Palabras verdaderas (Ricardo Casas)	Argentina, Uruguai e Espanha
2004	Peligrosa obsesión (Raúl Rodríguez Peila)	Argentina e Brasil
2004	Veneno da madrugada / La mala hora (Ruy Guerra)	Argentina e Brasil
2004	Vereda tropical (Javier Torre)	Argentina e Brasil
2004	Whisky (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll)	Argentina, Uruguai, Espanha e Alemanha
2005	Ruido (Marcelo Bertalmío)	Argentina, Uruguai e Espanha
2005	Alma mater (Álvaro Buela)	Brasil, Uruguai e Canadá
2005	Cándido López - Los campos de batalla (José Luis García)	Argentina e Paraguai
2005	Fan (Gabriela Guillermo)	Brasil, Uruguai, Venezuela e França
2005	O banheiro do Papa (César Charlone e Enrique Fernández)	Brasil, Uruguai e França
2005	La dignidad de los nadies (Pino Solanas)	Argentina, Brasil e Suíça
2005	La perrera (Manolo Nieto)	Argentina, Uruguai e Canadá
2005	O amigo de Dunor (José Eduardo Alcázar)	Brasil e Paraguai
2006	O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger)	Brasil, Argentina
2006	Cobrador, in god we trust (Paul Leduc)	Argentina, Brasil, Espanha e México
2006	El custodio (Rodrigo Moreno)	Argentina, Uruguai, França e Alemanha
2006	Hamaca paraguaya (Paz Encina)	Argentina, Paraguai, França e Holanda
2006	La punta del Diablo (Marcelo Pávan)	Argentina, Uruguai e Venezuela
2007	Detrás del sol, más cielo (Gastón Gularte)	Argentina e Paraguai
2007	La cáscara (Carlos Ameglio)	Argentina, Uruguai e Espanha
2007	Maré, nossa história de amor (Lúcia Murat)	Brasil, Uruguai e França
2007	Matar a todos (Esteban Schroeder)	Argentina, Uruguai, Chile e Alemanha
2007	Tropa de Elite (José Padilha)	Argentina, Brasil, E.U.A. e Holanda
2008	Meu Nome não é Johnny (Mauro Lima)	Brasil
2008	El pasado (Hector Babenco)	Argentina e Brasil
2008	Epoxi (Ricardo Akershtein)	Argentina, Brasil e Espanha
2008	A festa da menina morta (Matheus Nachtergaele)	Argentina, Brasil e Portugal
2008	Acné (Federico Veiroj)	Argentina, Uruguai, México, Espanha e E.U.A.
2008	Leonera (Pablo Trapero)	Argentina, Brasil e Coréia do Sul
2008	Paisito (Ana Díez)	Argentina, Uruguai e Espanha
2009	O segredo dos seus olhos (Juan José Campanella)	Argentina
2009	El cuarto de Leo (Enrique Buchichio)	Argentina e Uruguai
2009	Gigante (Adrián Biniez)	Argentina, Uruguai, Alemanha e Espanha
2009	Hiroshima (Pablo Stoll)	Argentina, Uruguai, Colômbia e Espanha
2009	Norberto apenas tarde (Daniel Hendler)	Argentina e Uruguai
2009	Te extraño (Fabian Hoffman)	Argentina, Uruguai e México
2009	Ojos bien abiertos (Gonzalo Arijón)	Argentina, Uruguai e França
2009	Zenitram (Luis Barone)	Argentina, Brasil e Espanha
2011	Tropa de Elite II (José Padilha)	Brasil

Fonte: elaboração própria