

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

FLÁVIA PEREIRA DA ROCHA

**Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual
brasileira (1995-2010)**

Brasília

2012

FLÁVIA PEREIRA DA ROCHA

**Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual
brasileira (1995-2010)**

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

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Política no campo audiovisual: cinema, televisão, mídias audiovisuais online.

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

Brasília

2012

Nome: ROCHA, Flávia Pereira da

Título: Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)

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

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva (orientadora)
PPG – Comunicação/ Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Anita Simis (titular)
PPG – Sociologia/ Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. Murilo César Ramos (titular)
PPG - Comunicação/Universidade de Brasília

Prof. Dr. Fernando Oliveira Paulino (suplente)
PPG - Comunicação/Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, que me ofereceu condições para desenvolver este trabalho, em especial ao Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação (DPP), pelos auxílios para pesquisa de campo e para apresentação de artigo no exterior; à Diretoria de Desenvolvimento Social (DDS), pela moradia em um dos apartamentos dedicados às/aos pós-graduandas/os.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos, recurso essencial para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Dácia Ibiapina, por sua dedicação, agilidade, ampla disponibilidade, seu envolvente espírito de trabalho e por solidarizar o seu particular conhecimento no campo das políticas de cinema no Brasil.

Aos secretários Regina e Luciano, e aos/às professores/as do Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Aos professores da Banca de Qualificação: Carlos Eduardo Esch (PPGCOM/UnB) e José Walter Nunes (PPGHIS/UnB), por suas críticas e reflexões que muito me ajudaram no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço imensamente a todos os entrevistados/as pela disposição em colaborar com esta pesquisa: Alberto Flaksman (superintendente de acompanhamento de mercado da ANCINE), Alessandra Meleiro (pesquisadora), Aluisio Abranches (diretor e produtor do filme “Do começo ao fim”), André Sturm (presidente do Programa Cinema do Brasil), Beto Rodrigues (da produtora Panda Filmes e consultor do Programa Mercosul Audiovisual), Bruno Stroppiana (coprodutor do filme “Call Girl”), Eduardo Valente (assessor internacional da ANCINE), Erik de Castro (diretor e produtor do filme “Federal”), Guilherme Carboni (advogado), Henrique Goldman (diretor do filme Jean Charles), João Pimentel (presidente do Congresso Brasileiro de Cinema), Karim Aïnouz (diretor do filme “O Céu de Suely”), Luís Angel Roa Zambrano (coordenador geral da SECI), Manoel Rangel (presidente da ANCINE), Marcelo Torres (produtor), Mariza Leão (produtora e integrante do Conselho Superior de Cinema), Paula Alves (chefe da divisão Audiovisual do MRE) e Wolney Oliveira (diretor e produtor do filme “A Ilha da Morte”).

Aos/às organizadores/as do seminário sobre coprodução realizado pela Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV), do *RioSeminars* e dos seminários do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

À Janaina Aïnouz, Monique Gardenberg, Maurício Andrade Ramos e Ludmila (Programa Cinema do Brasil), pela atenção com a qual me prestaram informações por *e-mail*.

Aos que me doaram ou emprestaram livros e outros materiais: Líbia Villazana, Steve Solot, Diana Gebrim e aos/às queridos/as amigos/as Mauro Giuntini, Jussara Melo, Nair Rúbia, Mariana Martins, Luana Spinilo, Rafaela Barbosa; além, claro, da Biblioteca da UnB.

Àqueles a quem tive o enorme prazer de conhecer através da UnB: César, Jussara, Bertrand, Nancy, Victor Pennington, Glauciene, Pedro Rafael, Vítor, Bráulio, Rodrigo Braz, Rodrigo Barbosa, Susana, Bruna, Verônica, Bárbara, Mari, Luana, Leyberson, etc.

Às essenciais amigas piauienses em Brasília: Day, Sâmia e Sanmya.

Às meninas especialíssimas do pensionato, minha segunda moradia em Brasília: Helena (uma “mãe”), Camila, Kelly, Ana Maria, Julieta, Lani, Diaque, Eneida, Denise e Carla. Provando que a vida em comunidade é profundamente engrandecedora. Em especial à Iansã, pela ajuda nas traduções.

Às minhas lindas “irmãs”, companheiras da Colina, com as quais passei momentos inesquecíveis, aprendi muito, troquei ideias, compartilhei sorrisos e dividi os mais sinceros sentimentos: Rosiane Muniz, Tatiana Carrascal, Valeska Barreto, Jackeline e Rosana Santos.

Aos tios, tias, primos, primas, amigos e a outras figuras únicas que encontrei em Brasília: Sr. Sherman, Carol, Mari, Leo, Tarcísio, Mateus e Dudu.

Ao Marcelo, ao Sr. Antônio, à Rosi, à Raimunda e ao Rubens (funcionários “do bloco K”) pelas várias ajudas.

Às mulheres da Economia Solidária: Lívia, Lígia, Rosana e Tati (bis).

Aos amigos da UFPI e aos do Jornalismo, em especial à Patrícia Vaz, Paulo Fernando, Orlando Berti, Karina Matos, Indira Gomes, Nadja Rodrigues e Yala Sena.

A uma das pessoas mais lindas desse planeta, Daniel Tygel, pelo carinho, momentos felizes, conversas, companhia, apoio nas traduções e em tudo de mais importante que precisei.

À Kamila e Maria Fernanda, minhas grandes amigas e sobrinhas, que amo de um jeito gigantesco. Como também às fofuras: Caio, Gabi, Enzo, Alanderson, Catarina e Sofia, pelas travessuras e sérias brincadeiras. E aos meus irmãos-compadres, Fernando e Rodrigo, pelo carinho e por terem me dado tanto (a)s sobrinho(a)s lindo(a)s.

Ao meu pai, **Júnior**, por me ensinar o bom humor, a arte de servir e a do desapego, além de algumas virtudes essenciais nessa vida.

Por último, a mais extraordinária de todas: minha mãe **Ritinha**, que me educou em uma família simples, com dificuldades, mas sempre lutando como uma guerreira, madrugando incontáveis vezes em cima de uma máquina de costura, em um mais profundo sinal de amor por mim e por meus dois irmãos. Uma heroína!

RESUMO

O fomento de filmes em regime de coprodução internacional tem uma longa história no cinema brasileiro, porém, nos últimos cinco anos, vem sendo sistematizado de uma forma mais consistente no ambiente das políticas audiovisuais brasileiras. Assim, a presente pesquisa tem como objetivo analisar como a política pública brasileira de apoio à coprodução internacional vem atuando para a inserção do cinema brasileiro no mercado global. O trabalho tem como abordagem teórico-metodológica a Economia Política da Comunicação (EPC). Com ênfase no estudo do negócio do cinema e a relação com os mecanismos voltados para a coprodução internacional, analisamos quatro filmes: “O Céu de Suely” (2006), “Call Girl” (2007), “Do Começo ao Fim” (2009) e “Federal” (2010). Como contribuição, apresentamos também algumas contradições do modelo de coprodução internacional e da política audiovisual brasileira.

Palavras-chave: Coprodução internacional. Cinema. Política audiovisual brasileira. Economia política da comunicação.

ABSTRACT

The promotion of films in the international co-production system has a long history in Brazilian cinema, however, over the past five years, has been systematized in a more consistent way in the Brazilian audiovisual policy environment. Thus, this research aims to analyze how the Brazilian public policy to support international co-production has been acting for the insertion of Brazilian cinema in the global marketplace. The work has as theoretical-methodological approach to Political Economy of Communication (EPC). With emphasis on the study of the film business and the relationship with the international co-production-facing mechanisms, we analyzed four films: “Suely in the Sky” (2006), “Call Girl” (2007), “From Beginning to End” (2009) e “Federal” (2010). As a contribution, we present some contradictions of international co-production model and audiovisual policy Brazilian.

Keywords: International co-production. Cinema. Brazilian audiovisual policy. Political economy of communication.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APEX	Agência de Promoção de Exportações e Investimentos
CACI	Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas.
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
CSC	Conselho Superior do Cinema
EPC	Economia Política da Comunicação
FISTEL	Fundo de Fiscalização das Telecomunicações
FMI	Fundo Monetário Internacional
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GATT	Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio
IBERMEDIA	Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano
ICA	Instituto de Cinema e Audiovisual
INCAA	Instituto Argentino de Cinema e Artes Audiovisuais
LATC	Latin American Training Center
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul
MFM	Mercosul Film Market
MINC	Ministério da Cultura
OEA	Observatório do Audiovisual Europeu
OMA	Observatório Audiovisual do Mercosul
OMC	Organização Mundial do Comércio
ONU	Organização das Nações Unidas
PAR	Prêmio Adicional de Renda
RECAM	Reunião Especializada das Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul
SAv	Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura
SIAESP	Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo
TAL TV	Televisão da América Latina
UE	União Europeia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UnB	Universidade de Brasília

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – IDC: Posição dos países quanto ao público, renda, número de salas e <i>market share</i> nacional _____	23
Tabela 2 – Hipóteses sobre as vantagens do modelo de coprodução internacional _____	27
Tabela 3 - Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional _____	63
Tabela 4 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais _____	65
Tabela 5 - Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2010 _____	70
Tabela 6 – Quantidade de coproduções internacionais realizadas com o Brasil por ano__	71
Tabela 7 - Quantidade de coproduções internacionais brasileiras realizadas por país ____	72
Tabela 8 - Quantidade de coproduções internacionais brasileiras realizadas por continente ____	73
Tabela 9 - Cruzamentos* de acordos entre o Brasil e outros países da Ibero América ____	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	15
1.1 A Economia Política da Comunicação	15
1.2 A metodologia da pesquisa	20
1.3 O conceito de coprodução cinematográfica internacional	28
1.4 A coprodução cinematográfica no contexto da globalização	34
1.5 O conceito de “padrão tecnoestético”	41
1.6 Capital simbólico e aquisição do capital econômico: reduzindo os riscos da aleatoriedade	42
1.7 O conceito de Estado e política pública	44
1.8 A pesquisa sobre coprodução cinematográfica internacional	47
2. O AMBIENTE NORMATIVO	53
2.1 O papel do Estado brasileiro na internacionalização do cinema: um breve histórico	53
2.2 Os acordos bilaterais e multilaterais	62
2.3. A coprodução cinematográfica no Brasil	67
3. A PRÁTICA DA COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL: QUATRO CASOS	76
3.1 O caso “Do Começo ao Fim”	76
3.2 O caso “Federal”	86
3.3 O caso “Call Girl”	94
3.4 O caso “O Céu de Suely”	102
3.5 Considerações gerais sobre a análise das coproduções estudadas	114
3.6 Movimento dialético sobre algumas contradições	115
4. CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	125
Referências bibliográficas	125
Referências cinematográficas	130

Referências das entrevistas	131
-----------------------------	-----

APÊNDICES 133

Apêndice A – Cronologia das políticas cinematográficas no Brasil e mecanismos de apoio à coprodução	133
Apêndice B - Entrevista com Alberto Flaksman (ANCINE)	135
Apêndice C - Entrevista com Alessandra Meleiro (pesquisadora)	144
Apêndice D - Entrevista com Aluisio Abranches (Do Começo ao Fim)	149
Apêndice E - Entrevista com André Sturm (Programa Cinema do Brasil)	156
Apêndice F - Entrevista com Beto Rodrigues (Panda Filmes)	163
Apêndice G - Entrevista com Bruno Stroppiana (Call Girl)	167
Apêndice H - Entrevista com Eduardo Valente (ANCINE)	169
Apêndice I - Entrevista com Erick de Castro (Federal)	179
Apêndice J - Entrevista com Henrique Goldman (Jean Charles)	191
Apêndice K - Entrevista com João Pimentel (Congresso Brasileiro de Cinema)	195
Apêndice L - Entrevista com Karim Aïnouz (O Céu de Suely)	199
Apêndice M - Entrevista com Luis Angel Roa Zambrano (Ibermedia)	207
Apêndice N - Entrevista com Manoel Rangel (ANCINE)	211
Apêndice O - Entrevista com Wolney Oliveira (A Ilha da Morte)	221

ANEXOS

Anexo A – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2005/2006)	227
Anexo B – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2007)	228
Anexo C – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2008)	229
Anexo D – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2009)	230
Anexo E – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2010)	231
Anexo F – Coproduções Internacionais por Ano com Renda e Público (2011)	232

INTRODUÇÃO

A política audiovisual brasileira vem, ao longo dos anos, incentivando o regime de coproduções com outros países, com o objetivo de promover o desenvolvimento da indústria cinematográfica e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico. O incentivo às coproduções é uma estratégia para ampliar a participação da cinematografia brasileira no mercado internacional, além de aumentar as possibilidades de financiamento através dos fundos específicos provenientes do exterior e abrir espaço para a utilização de benefícios disponibilizados pelos países parceiros.

No entanto, há uma escassa pesquisa científica sobre esse tema, o que dificulta o entendimento sobre a economia política das coproduções cinematográficas no Brasil, assim como a reflexão sobre as negociações, os mecanismos de apoio governamental e os principais desafios enfrentados; sejam eles políticos, econômicos, financeiros, burocráticos e/ou artísticos. Por isso, a necessidade de uma pesquisa para verificar esse fenômeno tido pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e por organizações intergovernamentais – entre elas, o Fundo de Apoio Ibero-Americano (*Ibermedia*) - como uma alternativa para diminuir o problema da desigualdade de produção cinematográfica versus a dominação audiovisual da indústria dos Estados Unidos.

A pergunta-chave desta pesquisa é: Como a política pública brasileira de apoio às coproduções internacionais está atuando para inserção do cinema brasileiro no mercado global? Para responder minimamente a esta questão, a pesquisa se debruça sobre as políticas audiovisuais referentes à coprodução internacional nos governos dos presidentes Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2002) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010).

Em uma tentativa de enfrentar os prejuízos causados pela hegemonia dos Estados Unidos na indústria cinematográfica mundial, os projetos em coproduções se desenvolvem, principalmente por conta de três organizações governamentais multilaterais: o fundo francês *Fonds Sud*, criado em 1984, foi o primeiro a promover o filme de cooperação com países em desenvolvimento; o fundo holandês *Hubert Bals*, criado em 1988; e o ibero-americano *Ibermedia*, ratificado em 1997.

Sobre o desenvolvimento histórico das coproduções na América Latina, Libia Villazana¹ diz:

¹ Em sua tese “Co-Produção Cinematográfica Latino-americana: Economia e hegemonia desde 1980”, a qual foi publicada em livro intitulado **Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America: Programa *Ibermedia* in Study**.

A história do filme de co-produção na América Latina começa com uma intervenção espanhola, assim como grande parte da história latino-americana. Tudo começou em 1931 com a criação do Primeiro Congresso de Cinematografia Hispano-americano [*Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano*], realizado em Madrid, Espanha. As resoluções alcançadas nesta reunião sobre co-produção foram revisadas e ampliadas em uma segunda reunião: o Primeiro Concurso Hispano-Americano de Cinematografia [*Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano*], realizada em Madrid em 1948. Essa segunda reunião deu origem a uma série de co-produções entre Espanha e América Latina, como *Bella La salvaje* (dir. Raúl Medina Cuba/Espanha, 1952). No entanto, em 1948 a co-produção cinematográfica já era uma prática comum dentro dos países do subcontinente, em particular entre o México e Cuba. (PODALSKY², 1994 apud VILLAZANA, 2009, p. 31, tradução nossa)

Segundo Ramos (2000), em 1925 - seis anos antes do ano zero da coprodução na América Latina como foi levantado por Villazana - já se realizava uma obra em coprodução internacional no cinema brasileiro: o longa-metragem de ficção brasileiro-argentino “A Esposa do Solteiro” (*La Mujer de Medianoche*), sob direção e produção dos italianos Carlo Campogalliani (1885-1974) e Paulo Benedetti (1863-1944), respectivamente. “O sucesso do filme fez Benedetti se associar a um grupo de exibidores da cidade [Rio de Janeiro] para a fundação de uma cooperativa de produção, o Circuito Nacional de Exibidores”. (RAMOS, 2000, p. 54) Verificam-se ainda, entre os primeiros filmes produzidos nesse regime, os seguintes títulos: “Vendaval Maravilhoso” (Brasil/Portugal), em 1949; “Magia Verde” (Brasil/Itália), em 1953; “Paixão nas Selvas” (Brasil/Alemanha), em 1954; “Chico Viola não morreu” (Brasil/Argentina), em 1955; e “Orfeu Negro” (Brasil/Itália/França), em 1959.

Para incentivar a prática da coprodução internacional, muitos países estão investindo na assinatura de acordos bilaterais. Com isso, os produtores de cinema dispõem de iniciativas tanto governamentais como intergovernamentais. O Brasil mantém acordos bilaterais com onze países: Argentina (1999), Alemanha (2008), Canadá (1999), Chile (1996), Colômbia (1983), Espanha (1963), França (1969), Índia (2007), Itália (1974), Portugal (1981) e Venezuela (1990). Além desses, o Brasil é signatário de três acordos multilaterais: a) Convênio de integração cinematográfica ibero-americana; b) Acordo de criação do mercado comum cinematográfico latino-americano; c) Acordo latino-americano de coprodução cinematográfica. Além disso, o governo brasileiro financia o programa “Cinema do Brasil”, é aportador do fundo *Ibermedia* e apresenta uma série de mecanismos de utilização de créditos tributários para o financiamento de obras cinematográficas.

² PODALSKY, Laura. **Negotiating differences national cinemas and co-productions in pre-Revolutionary Cuba**. In *Velvet Light Trap* 34 (Fall): 59-70. 1994.

Quanto à diversidade de países cooperadores, dados da ANCINE mostram que de 1995 a 2010 o Brasil dividiu produções com 18 países. Em 2006, com nove. Em 2007, também com nove. Em 2008, com quinze países da Ibero América, Europa, América do Norte e Ásia. Até 2010, contabilizava 93 experiências em coprodução internacional. A maioria com Portugal (45), seguido de Chile (16) e Argentina (12).

Para além dos números, investigar essas experiências significa proporcionar uma reflexão acadêmica e propor um olhar crítico sobre essas relações produtivas que ganham cada vez mais espaço no mercado internacional. Assim, esta pesquisa analisa como o cinema brasileiro está buscando caminhos para se inserir no mercado audiovisual globalizado. Descobrir estratégias de produção e distribuição através das coproduções internacionais servirá para entender a lógica de mercado e as políticas de incentivos nas quais estas obras cinematográficas estão inseridas.

Steve Solot ³, no artigo “A onda das coproduções internacionais e os incentivos na América Latina”, relata que “apesar do reconhecimento da importância das coproduções internacionais, existem poucos estudos técnicos que validem esta conclusão”. (SOLOT, 2010) Observando tal premissa, esta pesquisa é apresentada como fonte para diminuir a lacuna da escassez de análises e levantamento de dados sobre os resultados das coproduções e das políticas em jogo.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro é reservado à descrição das questões teórico-metodológicas: a abordagem da Economia Política da Comunicação (EPC); o conceito de coprodução cinematográfica internacional; a coprodução no contexto da globalização; um levantamento das principais pesquisas sobre o tema realizadas por estudiosos do Brasil e do mundo; bem como a metodologia utilizada no levantamento dos dados e na análise dos resultados. No segundo capítulo, abordamos o ambiente normativo, o papel do Estado, o papel de atores governamentais e os mecanismos públicos brasileiros de apoio à coprodução cinematográfica. No terceiro capítulo, analisamos a prática da coprodução cinematográfica no Brasil, tendo como *corpus* quatro filmes: “Do Começo ao Fim” (2009), “Call Girl” (2007), “Federal” (2010) e “O Céu de Suely” (2006). Em seguida, discutimos algumas contradições identificadas tanto no modelo de coprodução como na política audiovisual brasileira. Por fim, apresentamos as principais conclusões a que pudemos chegar após dois anos de trabalho, através da realização de entrevistas, análises dos processos e os

³ Steve Solot é presidente da Latin American Training Center (LATC) - um centro de formação sediado no Rio de Janeiro - e conferencista em seminários e encontros multilaterais sobre temas gerais da indústria cinematográfica.

resultados dessas coproduções brasileiras, articulando-os com o referencial teórico-metodológico da Economia Política da Comunicação, bem como observando estudos acadêmicos realizados por pesquisadores de vários países sobre o tema da coprodução internacional.

CAPÍTULO 1 - QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1.1 A Economia Política da Comunicação

A abordagem teórico-metodológica desta pesquisa é a matriz crítica da Economia Política da Comunicação (EPC), entendida como o “estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que mutuamente constituem a produção, a distribuição e o consumo de recursos, incluídos os recursos de comunicação”. (MOSCO⁴, 2006, p. 59, tradução nossa). A sua ênfase é o estudo do “negócio da comunicação”, tendo um olhar voltado para a concentração de poder, as forças e os processos que atuam no mercado. Uma das questões-chave é que a “cultura, a informação e a comunicação social representam bens que pertencem, em princípio, à totalidade da coletividade” (HERSCOVICI; BOLAÑO; MASTRINI, 2000, p. 10). E, assim como na abordagem da EPC no âmbito de uma visão crítica, este trabalho privilegia as lógicas sociais da cultura, articuladas com os interesses de sustentabilidade da atividade cinematográfica no Brasil.

Dez anos depois de publicar a obra básica para estudiosos de processos comunicacionais e culturais com o enfoque da EPC, o sociólogo Vicente Mosco (2006) - que tem uma reconhecida contribuição acadêmica para o entendimento das decisões políticas sobre a economia da comunicação - escreve um novo guia para repensar e renovar as afirmações e questões adotadas por essa abordagem, apresentando uma nova definição da Economia Política; segundo ele, “mais geral e ambiciosa”:

[...] é o estudo do controle e sobrevivência na vida social. Controle refere-se especificamente à organização interna dos membros do grupo social e do processo de adaptação a mudanças. Sobrevivência significa como os indivíduos produzem o que é necessário para a continuidade e reprodução social. Nesta leitura, os processos de controle são, em termos gerais, políticos, no sentido de que constituem a organização das relações sociais dentro de uma comunidade; os processos de sobrevivência são principalmente econômicos, porque dizem respeito a processos de produção e reprodução. (MOSCO, 2006, p. 59, tradução nossa)

Segundo Herscovici, Bolaño e Mastrini (2000), nos estudos da Economia Política da Comunicação e da Cultura:

⁴ Vincent Mosco é um sociólogo canadense, que atua nas áreas de investigação da Sociologia da Comunicação e Tecnologia da Informação; Economia Política da Comunicação Social; Sociologia do Conhecimento dos Trabalhadores; e Política de Comunicação. Mosco é autor de vários livros sobre comunicação, tecnologia e sociedade, entre eles, o livro *The Political Economy of Communication* (1996), um clássico da área, em que mapeia as definições e os fundamentos sobre a Economia Política da Comunicação.

[...] é cada vez mais necessário propugnar por uma economia política da comunicação que resgate as análises sobre as relações de poder, restaure a discussão sobre o problema da estratificação e das desigualdades de classe e, em termos gerais, que não deixe de estar atenta à análise das condições de produção, distribuição e intercâmbio da indústria cultural. (HERSCOVICI; BOLAÑO; MASTRINI, 2000, p. 02)

Para esses autores, um dos principais desafios aos estudiosos dessa abordagem é “analisar como se organiza a produção para os novos mercados da informação segmentados e específicos” (2000, p. 6). Portanto, a escola da EPC se traduz em um paradigma pertinente para melhor compreender o novo cenário que se abre no âmbito de mercados segmentados de cinema, cujo modelo de coprodução internacional é um instrumento facilitador.

Segundo Mosco (2006), três processos constituem os principais pontos de partida para esse tipo de investigação: a mercadorização, a estruturação e a espacialização. Sendo a mercadorização entendida como o processo de transformar o valor de uso em valor de troca; a estruturação, como o processo de constituir estruturas como resultado da ação social; e a espacialização (entre os três é o que mais dialoga com esta pesquisa) é “um termo introduzido pelo teórico social Henri Lefebvre (1979) para denotar o processo de superação das limitações do espaço e do tempo na vida social”. (MOSCO, 1996, p. 173, tradução nossa). Assim, o interesse desta pesquisa no processo da espacialização é entender a relação entre a extensão espacial dos mercados e a divisão do trabalho na realização de filmes brasileiros feitos em coprodução.

Encontramos uma maior aproximação ao conceito de espacialização em Marx, que nos Grundrisse comentou sobre a tendência do capitalismo de ‘aniquilar o espaço com o tempo’. Refere-se ao crescente poder do capital de usar e improvisar sobre os meios de transporte e de comunicação, para diminuir o tempo de demora para mover bens, pessoas e mensagens sobre o espaço, diminuindo assim a importância da distância espacial como uma restrição à expansão do capital [...]. Trabalhos recentes na economia política (Lash e Urry, 1987) alteram o ponto de vista marxista, sugerindo que ao invés de aniquilar o espaço, o capital transforma, pela reestruturação das relações espaciais entre pessoas, bens e mensagens, e, no processo, se transforma. (MOSCO, 1996, p. 173-174, tradução nossa)

“Uma consequência da espacialização é o desenvolvimento de mercados de trabalho globais. O comércio pode hoje sacar proveito de salários diferenciados, habilidades e outras características importantes, em escala internacional” (MOSCO, 2006, p. 71, tradução nossa). No caso da coprodução cinematográfica, essa consequência é muito presente. Coprodutores são contratados para atuarem em seus países de origem, como peças-chave para a negociação

da participação dos filmes em festivais, a fim de facilitar o andamento das questões técnicas da produção e burocráticas das políticas de incentivo do seu país e para atender às exigências dos acordos bilaterais. No caso de locações em dois ou mais países, determinados tipos de profissionais são estrategicamente contratados com o objetivo de reduzir os custos de deslocamento e/ou para aproveitar talentos locais, estes profissionais articulam os critérios estabelecidos pelas políticas de apoio ao cinema dos países parceiros com três problemas práticos enfrentados: “custo de mão de obra e de serviços; dificuldades para circulação de bens e serviços; e fluxo financeiro e tributação” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008). Estas três dificuldades tornam-se, assim, empecilhos para o processo de espacialização.

Por tratar-se de arte, que requer escolhas autorais e estéticas, pode optar-se por limitar essa possibilidade de superação do espaço e do tempo na fase da produção, como, por exemplo, utilizando locações, atores e a grande maioria dos profissionais envolvidos de um só país, como foi o caso do filme “O Céu de Suely”⁵. Para facilitar o processo de produção da obra, como também visando à adequação entre custos e dinheiro disponível, no filme do diretor Karim Aïnouz, que é uma obra de baixo orçamento, investidores internacionais não interferiram com exigências de locações e/ou aquisição de bens, serviços e mão de obra em seus respectivos países.

Por outro lado, o uso de vocábulos, expressões e ideias de uso comum apenas no Brasil é trocado por elementos narrativos de compreensão internacional. Tarefa executada quase que diariamente com o acompanhamento dos produtores estrangeiros, através dos meios de telecomunicações, em um intercâmbio de experiências e culturas. O diretor brasileiro Karim Aïnouz⁶ é um exemplo de desbravador do trabalho global, adquirindo contatos e experiências em vários países, ele fala vários idiomas e transita por diversas nações. O diretor aproveita a sua identidade e conhecimentos sobre a cultura brasileira para ser uma referência de cineasta brasileiro no mercado internacional.

Partir do conceito de “espacialização” é uma opção quando se faz uma análise da concentração. Nesse sentido, trataremos também a “espacialização” entre nações como uma luta contra o processo de concentração do faturamento do mercado mundial audiovisual, dominado pela indústria dos EUA, mesmo que nos acordos multilaterais e no programa *Ibermedia* não esteja explícito o objetivo de disputar a hegemonia mundial.

⁵ Ver a análise do filme “O Céu de Suely” no capítulo 3 desta dissertação.

⁶ Um dos entrevistados nesta pesquisa.

Outro processo analisado pela EPC é o *outsourcing*, que, segundo Mosco (2006, p. 71), é o “esforço empresarial para encontrar recursos no Terceiro Mundo de mão de obra qualificada, mas com salários relativamente baixos”.

Isso inclui também o mundo desenvolvido, onde um excelente exemplo é o crescimento da produção cinematográfica americana em lugares como Toronto, Vancouver e outras partes do Canadá, onde os custos de mão de obra mais baixos contribuem para os benefícios empresariais. (MAGDER; BURSTON, 2001 apud MOSCO, 2006, p. 71, tradução nossa)

Mosco refere-se à comercialização, à privatização, à liberalização e à internacionalização como quatro padrões importantes de reestruturação do governo, influenciados pela globalização e reestruturação das indústrias. Destacamos o padrão da internacionalização, considerado pelo autor como uma ponte entre um estado e outros estados, que desloca a autoridade política e econômica a tratados regionais e internacionais. Analisamos a coprodução como um elemento da reestruturação da indústria cinematográfica no processo da globalização. No Brasil, nesse campo, a transferência dessa autoridade, quando isto ocorre, se dá, prioritariamente, nos seguintes âmbitos: Acordo Ibero-americano de Coprodução Cinematográfica, Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica, Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero América (CAACI), Reunião Especializada de Cinema e Audiovisual do Mercosul (Recam) e Fórum⁷ do Audiovisual dos Países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).⁸

Embora tenham algumas diferenças, as primeiras pesquisas desenvolvidas por Graham Murdock, Peter Golding e Armand Mattelart tinham em comum o interesse em fazer uso crítico da teoria marxista, nas suas diferentes leituras, como forma de entender os meios de comunicação social e as práticas culturais. Os estudos da Escola de Frankfurt seriam o ponto de partida, porque para estes pesquisadores não bastava simplesmente afirmar que a base capitalista da indústria cultural resulta necessariamente em formas culturais consonantes com a ideologia dominante. Por isso, a crítica de que os estudos de Frankfurt seriam insuficientes para dar conta da natureza econômica contraditória do processo da industrialização da cultura.

⁷ “A criação do Fórum do Audiovisual dos Países da CPLP, que contou com a participação da Ancine, estabeleceu linhas de atuação comum para o desenvolvimento das cinematografias dos países de língua portuguesa.” (FARANI, 2009, p. 29).

⁸ A CPLP é o foro multilateral privilegiado para o aprofundamento da amizade mútua e da cooperação entre os oito países integrantes: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste.

Uma das tarefas da Economia Política da Comunicação, portanto, é sistematizar a análise teórica sobre o funcionamento das indústrias culturais. Para isso, ela avalia os meios de comunicação como sistemas de produção, distribuição e consumo de formas simbólicas, fazendo um estudo macroeconômico dos meios, analisando sua participação no processo de acumulação de capital e a participação do Estado nesse processo.

A EPC surge fundamentada na crítica marxista à economia política clássica, ou seja, critica aquela economia política traçada por Adam Smith, David Ricardo, Thomas Malthus e Stuart Mill, que entendiam a economia em uma perspectiva ortodoxa dominante: “que reduz o trabalho a ser somente um fator de produção entre vários, o qual, junto com a terra e o capital é somente valorizado por sua produtividade ou capacidade de aumentar o valor de mercado de um produto final.” (MARSHALL, 1961; JEVONS, 1965 apud MOSCO, 2006, p. 61). Através deste referencial, pretendemos analisar como os organismos executores da política audiovisual brasileira vêm trabalhando para inserir o cinema brasileiro no mercado internacional através das coproduções. Mais especificamente analisamos o trabalho da ANCINE, bem como o apoio que esta recebe de outros órgãos governamentais competentes: Secretaria do Audiovisual (SAv), Ministério das Relações Exteriores (MRE) e Agência de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX).

A dificuldade do uso da EPC, bem como o fornecimento de indícios para uma discussão epistemológica, se dá pela escassez de referências entre os pesquisadores das Teorias da Comunicação frequentemente utilizados no Brasil como lembra Sônia Serra:

A economia política da comunicação tem sido completamente ignorada em diversos livros sobre as teorias ou métodos de pesquisa em comunicação adotados nos cursos de graduação no Brasil (ver, por exemplo, WOLF, 1999, HOHFELDT, MARTINO E FRANÇA, 2001, SANTAELLA, 2001). (SERRA, 2006, p. 01)

Além disso, mesmo a EPC estando em oposição aos Estudos Culturais, Mosco (2006) considera como um desafio - para o processo de repensar as análises da economia política da comunicação - contar com a contribuição dos Estudos Culturais, assumindo uma abordagem filosófica mais aberta à subjetividade.

A EPC também se opõe a uma vertente da Ciência Política, àquela que tende a colocar o Estado no centro dos estudos e a orientar-se pela teoria econômica neoclássica. A Economia Política da Comunicação critica o individualismo e a racionalidade do mercado, bem como rechaça os pensamentos de que o Estado age como árbitro independente e que nenhuma força social tem poder suficiente para dominar a sociedade. Portanto, o estudo do

modelo de coprodução cinematográfica realizado entre o Brasil e outros países carecia de um modo de ver crítico, com a teoria e o empirismo andando juntos, observando as limitações e as mudanças contemporâneas.

Tanto porque, em termos sociais, a preocupação última do cinema não deve ser apenas com os que consomem e os que ainda não consomem filmes, mas também com aqueles que precisam de trabalho e que têm o cinema como a sua fonte de subsistência tanto material quanto espiritual. Nesse grupo estão incluídos todos os envolvidos na execução de uma obra cinematográfica: locatários de equipamentos, fornecedores de materiais, atores, figurantes, roteiristas, produtores, diretores, editores, finalistas, entre outros. Com toda a renda que é envolvida no processo, o cinema proporciona assim o que é vital para a economia da cultura: a circulação de dinheiro, bem como garante trabalho e renda para diversos profissionais.

Antes de prosseguirmos para os capítulos seguintes, apresentamos alguns conceitos orientadores deste trabalho: o que é coprodução cinematográfica internacional; política audiovisual. Em tempo, vamos trazer um levantamento de pesquisas sobre o tema da coprodução cinematográfica internacional, bem como as abordagens e alguns conceitos utilizados, por estudiosos do Brasil e de outros países. Logo em seguida, contextualizaremos a coprodução no âmbito da globalização. Destacando que, segundo Mosco (1996), este último conceito é o principal referencial teórico que determina o debate político e intelectual no campo da comunicação.

1.2. Metodologia de pesquisa

A metodologia utilizada neste estudo percorreu basicamente três caminhos paralelos: 1) seguimos o método da Economia Política Crítica; 2) analisamos alguns casos de filmes brasileiros feitos em regime de coprodução, observando que as hipóteses sobre os potenciais benefícios das coproduções que têm guiado o trabalho da ANCINE são as mesmas apresentadas pelos canadenses McFadyen, Hoskins e Finn; 3) Realizamos entrevistas com autoridades, produtores e diretores buscando verificar os resultados implicados na prática de filmes feitos por brasileiros no regime de coprodução internacional. Tendo como eixos norteadores esses três pilares, partiu-se para a escolha dos filmes a serem analisados, dos entrevistados e, posteriormente, a efetivação das entrevistas em profundidade. Depois, partiu-se para as análises das entrevistas e dos resultados dos filmes, mantendo um diálogo entre as

respostas dos entrevistados com a legislação pertinente e com o referencial bibliográfico desta pesquisa.

Procuramos utilizar, experimentalmente, o método dialético nesta pesquisa. Este trabalha com a tríade: tese, antítese e síntese. Com isso, sustenta a ideia de que tudo está em movimento, tudo é passível de transformação. Vários textos de Marx explicam o materialismo histórico, porém, o de maior destaque é o “Método da Economia Política”, escrito em 1857. Para os estudos amparados no ponto de vista da Economia Política Crítica, Marx esboça o seu método:

Parece que o correto é começar pelo real e pelo concreto, que são a pressuposição prévia e efetiva; assim, em Economia, por exemplo, começar-se-ia pela população, que é a base e o sujeito do ato social de produção como um todo. No entanto, graças a uma observação mais atenta, tomamos conhecimento de que isso é falso. A população é uma abstração, [...]. Assim, se começássemos pela população teríamos uma representação caótica do todo, e através de uma determinação mais precisa, através de uma análise, chegaríamos a conceitos cada vez mais simples; do concreto idealizado passaríamos a abstrações cada vez mais tênues até atingirmos determinações as mais simples. Chegados a esse ponto, teríamos que voltar a fazer a viagem de modo inverso, até dar de novo com a população, mas desta vez não com uma representação caótica de um todo, porém com uma rica totalidade de determinações e relações diversas. O primeiro constitui o caminho que foi historicamente seguido pela nascente economia [...]. O último método é manifestamente o método científico exato. O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. (MARX, 1982, p.14)

O concreto é o ponto de partida de nossa análise, a qual gira em torno das respostas das entrevistas em profundidade feitas com diretores, produtores e agentes públicos; e dando ênfase ao estudo do negócio do cinema e a relação com os mecanismos públicos brasileiros voltados à coprodução internacional. Como no método dialético marxista, o concreto, como ponto de partida efetivo, é a síntese. Uma síntese - que a partir das abstrações advindas principalmente das leituras dos autores apresentados neste primeiro capítulo, da legislação pertinente, de revistas especializadas e de participações em eventos sobre o tema - é reproduzida através do pensamento, transformando-se dialeticamente, refletindo sobre as contradições, conduzindo-nos a uma nova síntese. Coerentemente com o método, sabemos que esta síntese é apenas e tão somente – a próxima tese.

Assim, o movimento dialético desta pesquisa consistiu, inicialmente, em defender a coprodução cinematográfica internacional como uma saída para inserir o cinema brasileiro no mercado internacional. Posterior e antiteticamente, afirmamos que a coprodução não é uma

saída eficiente para inserir o cinema brasileiro no mercado internacional observando os seguintes aspectos:

a) porque não é de primeira urgência uma política pública para inserir o cinema brasileiro no mercado global, antes que se consiga inseri-lo no próprio mercado interno;

b) o modelo da coprodução internacional poderia ser uma saída eficaz se o governo brasileiro agisse rapidamente para tentar reverter anos de atraso: em relação ao estágio de desenvolvimento da indústria hegemônica dos EUA, ou seja, mais de um século de investimento desta em tecnologia, equipamentos e pessoal; na articulação de toda a cadeia; na formação de uma poderosa concentração do mercado, estabelecendo-se como indústria hegemônica em quase todo o mundo;

c) revendo a questão exposta na letra “b”, observamos que uma maior investida do governo brasileiro para fomentar as coproduções, envolvendo recursos públicos, principalmente em forma de subsídios fiscais, traz uma contradição: sendo o cinema uma atividade produtiva de alto custo e risco, mesmo o Brasil chegando a ocupar em 2011 a posição de 6ª maior economia do mundo, apesar de alguns avanços, o Estado não tem conseguido resolver problemas sociais básicos, assim ocupando, a 73ª posição no Índice de Desenvolvimento Humano (dados 2010). Paralelamente, as nações onde a atividade cinematográfica é mais desenvolvida têm em comum um alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)⁹, com exceção da Índia, que apesar de ser “o maior mercado de cinema do mundo, tanto em quantidade de filmes produzidos quanto em público” (FILME B, 2011, p. 10) tem um IDH médio, ocupando a 119ª posição no mundo.

Para demonstrar o item da letra “c” acima, somamos as posições de cada país em relação ao público, renda, número de salas e *market share* (dados de 2010) para chegar ao que chamaremos aqui de Índice de Desenvolvimento do Cinema (IDC)¹⁰, apenas para termos uma nomenclatura, considerando que não houve a aplicação de uma rigorosa metodologia científica. Veja a exposição no quadro a seguir:

⁹ Fonte: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – (PNUD). Dados 2010.

¹⁰ Elaboração própria baseada em dados referentes ao ano de 2010 das seguintes fontes: *Screen Digest, Focus* (Observatório Europeu do Audiovisual) citadas em pesquisa da revista Filme B (2011, p.7 e p. 10).

Tabela 1: IDC - Posição dos países quanto ao público, renda, número de salas e *market share* nacional ¹¹

IDC Posição geral	País	Público Posição	Renda Posição	Salas Posição	Market Share Nacional Posição	Soma dos pontos das posições	IDH Posição
1º	EUA	2ª	1ª	1ª	1ª	5	4º
2º	Índia	1ª	6ª	3ª	2ª	12	119º
3º	China	3ª	5ª	2ª	3ª	13	21º
4º	França	4ª	3ª	4ª	7ª	18	14º
5º	Japão	6ª	2ª	9ª	4ª	21	11º
6º	Reino Unido	7ª	4ª	8ª	9ª	28	26º
7º	Alemanha	11ª	7ª	6ª	12ª	36	10º
8º	Itália	12ª	9ª	10ª	8ª	39	23º
8º	Coreia do Sul	9ª	11ª	13ª	6ª	39	12º
9º	Rússia	8ª	8ª	11ª	14ª	41	65º
10º	Brasil	10ª	13ª	12ª	10ª	45	73º
11º	Espanha	13ª	12ª	7ª	15ª	47	20º

Fonte: Elaboração própria baseada em dados referentes ao ano de 2010 das seguintes fontes: *Screen Digest*, *Focus* (Observatório Europeu do Audiovisual) citadas em pesquisa da revista Filme B (2011, p.7 e p. 10).

O movimento dialético se fecha, provisoriamente. Maiores investidas para aumentar o número de coproduções cinematográficas internacionais podem não se configurar em uma saída para inserir o cinema brasileiro no mercado internacional, a menos que alguns aspectos sejam revistos, por parte do governo brasileiro, na elaboração e efetivação de uma política pública para o incentivo às coproduções cinematográficas entre Brasil e outros países.

E onde entra a análise dos mecanismos públicos brasileiros no âmbito das coproduções? É justamente no movimento dialético que se busca compreender como se dão tais mecanismos. Sublinhando que esta pesquisa não tem a pretensão de fazer uma análise aprofundada de cada ação que o governo brasileiro tem adotado para apoiar as coproduções. O objetivo é entender o caminho percorrido por esta política, bem como descobrir se há falhas conceituais nas propostas que fundamentam tais investidas do Estado neste modo de produção

¹¹ Considerando todas essas questões a Índia desce para a 2ª posição na liderança do setor cinematográfico mundial.

da indústria cinematográfica. Portanto, trata-se de um trabalho exploratório, que toma como pontos de partida os mecanismos públicos brasileiros de fomento às coproduções internacionais e à presença do cinema brasileiro no mercado de cinema internacional.

Inicialmente, foi feita uma revisão da bibliografia sobre o tema, bem como da legislação pertinente, sobretudo dos acordos de coprodução celebrados com outros países. Foram analisados também os indicadores da presença do cinema brasileiro no mercado internacional, com ênfase nos filmes produzidos e distribuídos em regime de coprodução.

No método da Economia Política de Marx, um dos pontos que ele chama atenção é a relação desigual entre o desenvolvimento de produção material e o da produção artística.

Em relação à arte, sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com a base material que é, de certo modo, a ossatura da sua organização. Por exemplo, os gregos comparados com os modernos ou ainda Shakespeare. Em relação a certas formas de arte, a epopéia, por exemplo, até mesmo se admite que não poderiam ter sido produzidas na forma clássica em que fizeram época, quando a produção artística se manifesta como tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas de suas figuras importantes só são possíveis num estágio inferior do desenvolvido artístico. Se esse é o caso em relação aos diferentes gêneros artísticos no interior do domínio da própria arte, é já menos surpreendente que seja igualmente o caso em relação a todo o domínio artístico no desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade reside apenas na maneira geral de apreender essas contradições. Uma vez especificadas, só por isto estão explicadas. (MARX, 1982, p. 20)¹²

Assim cabe destacar duas peculiaridades no cinema. Primeiramente, mesmo sendo uma forma de arte, diferencia-se das demais pelo seu caráter industrial, como também pelo seu alto custo de produção para uma única obra. O objetivo geral para a sua criação e realização é a cópia, distribuição e reprodução em diversas janelas, porém, principalmente nas indústrias em desenvolvimento, esse objetivo não é alcançado. Em virtude de relações desiguais de produção, distribuição e exibição, muitas obras são engavetadas, mesmo quando produzidas com dinheiro público. A segunda peculiaridade é que, mesmo podendo ser considerado uma produção material, como arte, o cinema embute historicamente em sua essência uma desigualdade de desenvolvimento com relação a formas tradicionais de produção material.

É justamente reconhecendo essa desigualdade de desenvolvimento com relação a outras indústrias que o Estado tem fundamentado suas ações no fomento da atividade

¹² Texto escrito em 1857.

cinematográfica. Diante de tal fragilidade, sem o subsídio do Estado, o cinema nacional corre o risco de desaparecer. E, acredita-se, um país sem imagem tende a desaparecer junto; paralelamente, supõe-se: a cultura de um país deve ser preservada, e o mercado com o fim do lucro não poderia, por si só, assumir essa responsabilidade. São com essas premissas que, de forma geral, têm sido desenvolvidas as políticas intergovernamentais de integração e de intercâmbio cultural.

Com estas considerações, partimos para a exposição das técnicas aplicadas. Para as entrevistas em profundidade foi utilizado o método qualitativo, com perguntas semiabertas, em que dispomos de um roteiro padrão para os cineastas e roteiros específicos para os agentes públicos, variando com a sua função e com a instituição ou programa ao qual estivessem vinculados; porém, sempre buscando um fio condutor que interligassem os assuntos focados. De acordo com o desenvolvimento das respostas e o surgimento de elementos novos dentro do alvo pesquisado, abria-se mão do roteiro e, no final, tentávamos sair do local da entrevista com a obtenção das respostas a todas as questões previamente elaboradas.

Foram entrevistadas autoridades representantes de instituições da área do audiovisual; bem como diretores e produtores, cineastas brasileiros com experiências em coproduções internacionais. O objetivo destas entrevistas foi verificar como a política pública da área funciona na prática, por meio da análise de casos específicos. É importante frisar que nossa análise se dá sob o ponto de vista brasileiro, já que não entrevistamos nenhum coprodutor de países estrangeiros¹³. O único ponto de vista estrangeiro é do venezuelano Luiz Angel Roa Zambrano, coordenador do programa que acompanha as operações do *Ibermedia* e coordenador geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI). Os outros entrevistados¹⁴ são, em ordem alfabética: Alberto Flaksman, (superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE; Alessandra Meleiro, pesquisadora; Aluisio Abranches, diretor e produtor do filme "Do Começo ao Fim"; André Sturm, presidente do programa Cinema do Brasil; Beto Rodrigues, diretor da Panda Filmes e consultor do

¹³ Por dificuldade de financiamento para locomoção até os seus respectivos países, e, principalmente, por falta de tempo, tivemos que fazer esse recorte: com destaque para a visão dos profissionais brasileiros nas experiências de coprodução internacional. Se fizéssemos as entrevistas por *e-mail* ou via *skype*, trazendo o ponto de vista estrangeiro, as respostas não atenderiam às condições de aprofundamento tais como consideradas para a realização da maioria das entrevistas feitas presencialmente no Brasil. Além disso, logo no início, defrontamos com a dificuldade de acesso a esses coprodutores estrangeiros até mesmo por correio eletrônico. Então, para a análise dos filmes escolhidos, no âmbito desta pesquisa, optamos por trabalhar apenas com os coprodutores brasileiros.

¹⁴ Todas as entrevistas estão em apêndices, onde constam também o local, a data e a duração de cada entrevista. Das quinze entrevistas utilizadas apenas duas não foram realizadas presencialmente: com Karim Aïnouz, que ocorreu via *skype* da Alemanha, e a de Henrique Goldman, via *e-mail*, porque este se encontrava no Reino Unido, país onde reside e está sediada a sua produtora.

programa Mercosul Audiovisual; Bruno Stroppiana, coprodutor de "Call Girl"; Eduardo Valente, assessor internacional da ANCINE; Erik de Castro, diretor, roteirista e produtor de "Federal"; Guilherme Carboni, advogado; Henrique Goldman, diretor de "Jean Charles"; João Pimentel, presidente do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC); Karim Aïnouz, diretor e roteirista de "O Céu de Suely"; Manoel Rangel, diretor-presidente da ANCINE; e Wolney Oliveira, diretor e produtor de "A Ilha da Morte".

No pré-projeto, o objetivo desta pesquisa era analisar três experiências de produtores brasileiros com coproduções internacionais. Entretanto, no decorrer das leituras e da coleta de informações sobre o tema até chegar ao texto da qualificação, vimos a necessidade de ampliar o recorte para dez filmes. Assim, antes da execução das entrevistas, o plano de "bordo" era analisar as seguintes obras realizadas em coprodução entre o Brasil e outros diferentes países: "Tapete Vermelho" (finalizado em 2005 - uma coprodução entre Brasil/ Portugal/ México), "O Céu de Suely" (2006 - Brasil/ Portugal/ França/ Alemanha), "A Ilha da Morte" (2006 - Brasil/ Cuba/ Espanha), "Call Girl" (2007 - Brasil/ Portugal), "O Passado" (2007 - Brasil/ Argentina), "O Banheiro do Papa" (2007 - Brasil/ Uruguai), "Ensaio Sobre a Cegueira" (2008 - Brasil/ Canadá/ Japão), "Última Parada 174" (2008 - Brasil/ França), "Federal" (2008 - Brasil/ Colômbia/ França) e "Jean Charles" (2009 - Brasil/ Reino Unido). No entanto, devido ao tempo que nos é disponibilizado para uma pesquisa de mestrado e por conta de percalços encontrados, assim como a dificuldade de concretizar entrevistas e de ter acesso aos dados de alguns desses filmes, nosso recorte foi alterado novamente, resultando na análise de quatro filmes: "O Céu de Suely", "Federal", "Do Começo ao Fim" e "Call Girl", este último é a única coprodução brasileira minoritária entre os quatro filmes escolhidos.

Como descrito no início deste tópico sobre a metodologia aplicada, um dos caminhos foi definir as categorias de análise, com base na relação entre as hipóteses apresentadas pelos canadenses McFadyen, Hoskins e Finn - sobre os potenciais benefícios das coproduções cinematográficas internacionais -, e as convergentes hipóteses de trabalho da ANCINE, aqui apresentadas, como mostraremos na tabela a seguir:

Tabela 2: Hipóteses sobre as vantagens do modelo de coprodução internacional

Hipóteses de McFadyen, Hoskins e Finn	Hipóteses da ANCINE ¹⁵
Fusão de recursos financeiros	Viabiliza a mobilização de recursos de diversos países, permitindo que o filme tenha acesso a mais fontes de recursos.
Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros	
Acesso ao mercado do parceiro	Permite vincular o filme com a realidade, as questões postas em cada um dos territórios.
Benefícios culturais	Permite um lançamento comercial em dois ou mais mercados tendo como ponto de partida os talentos locais, o que facilita muito o processo de divulgação.
Acesso ao mercado de países terceiros	Síntese: para os cinemas nacionais, não oriundos dos EUA, a coprodução é um mecanismo de extrema importância.
Redução de risco	
Acesso a insumos mais baratos	
Acesso ao local desejado para locações estrangeiras	
Aprender com o parceiro	

Fonte: Elaboração própria

Com essas categorias gerais, buscou-se respostas a perguntas tanto qualitativas quanto quantitativas para verificar as potenciais vantagens da coprodução internacional *versus* os resultados reais do filme. Em linhas gerais, nosso roteiro de entrevista continha as seguintes perguntas:

- 1) Qual foi o desempenho de determinado filme brasileiro feito em regime de coprodução no mercado internacional?

¹⁵ Baseadas na entrevista do presidente da ANCINE, Manoel Rangel, concedida à pesquisadora em outubro de 2011. A entrevista pode ser lida na íntegra no Apêndice “N”.

- 2) Quem distribuiu o filme no mercado internacional? Quem exibiu? Em quais países? Com que resultado financeiro e de bilheteria? Para quais plataformas (salas de exibição, DVD, televisão)?
- 3) Quais os valores captados através de leis de incentivos? Quais foram as fontes de financiamento? Quanto custou? Como foram as negociações?
- 4) Como as determinações burocráticas, legislativas e de produção direcionaram (e influenciaram) as formas de construção da narrativa e até da escolha das locações, do idioma, dos atores e da equipe técnica?

Além de perguntas mais subjetivas:

- 1) Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?
- 2) Como você analisa a coprodução cinematográfica feita por produtores brasileiros com outros países?
- 3) No cenário atual, as coproduções internacionais são vantajosas para o Brasil?
- 4) O que você acha das leis de incentivo fiscal no que se refere à coprodução? Quais as vantagens desse processo comparado à realização de um filme doméstico, só brasileiro? Quais as facilidades? Quais as maiores dificuldades encontradas?
- 5) Como o Estado brasileiro poderia melhorar a política de apoio à coprodução de filmes com outros países?

Após a realização das entrevistas, visualizamos outro princípio unificador para a análise: o diálogo entre a prática e o que prevê os acordos intergovernamentais relacionados. Finalmente, partimos para análise de outras relações: a relação com o Programa *Ibermedia*, fontes de financiamento e aspectos negociais; a divisão do trabalho (direção, produção, elenco, equipe técnica); idioma(s); especificidades do caso; e, por fim, abordamos algumas contradições do modelo de coprodução internacional.

1.3 O conceito de coprodução cinematográfica internacional

A expressão coprodução cinematográfica internacional pode designar muitas ideias, entre elas, sobretudo diante das promessas do mundo globalizado, a noção de um instrumento para captação de recursos no mercado internacional. Assim, servindo para aumentar a

possibilidade de viabilização e, ainda, de exibição de uma obra. Entrevistando agentes públicos do setor, produtores e diretores, e fazendo pesquisa bibliográfica, observamos que a definição de coprodução transita, principalmente, por suas potenciais vantagens: a oportunidade de intercâmbio cultural entre os profissionais cineastas; a possibilidade de promoção da diversidade cultural; e a mais lembrada, a chance de atrair financiamentos de fundos de investimento internacional.

O termo coprodução cinematográfica internacional pode designar qualquer tipo de colaboração financeira, criativa ou técnica envolvida na realização de uma obra audiovisual entre empresas de dois ou mais países. Para a pesquisadora Alessandra Meleiro, geralmente a aplicação do termo coprodução é dada para “qualquer forma de cofinanciamento (pré-venda a um canal de televisão, distribuição para salas de cinema ou venda para outros territórios) ou colaboração financeira e criativa entre vários produtores (incluindo broadcasters)”. (MELEIRO, 2010) Um dos principais propagadores no Brasil da coprodução, Steve Solot, diz: “desde a década de (19)20, começando na Europa, os produtores cinematográficos frequentemente formam parcerias com produtores de outros países para o financiamento e a produção de filmes: coproduções.” (SOLOT, 2010).

Como o foco desta pesquisa são filmes feitos majoritariamente com recursos públicos, iremos delimitar o conceito de coprodução cinematográfica no âmbito da legislação brasileira. Trataremos a seguir das exigências legais para que um filme seja considerado brasileiro e faça jus ao Certificado de Produto Brasileiro (CPB); que esteja apto a receber os benefícios dos mecanismos públicos de incentivo à produção e exibição de filmes no Brasil, inclusive à cota de tela.

As obras em coprodução entre dois ou mais países serão consideradas como filmes nacionais pelas autoridades competentes dos respectivos países, sempre que realizados conforme com as disposições legais em vigor em cada nação. Os referidos filmes podem se beneficiar, portanto, das vantagens previstas para os filmes nacionais em ambos os países participantes.

No âmbito desta pesquisa e da legislação vigente no Brasil, utilizamos a definição de coprodução internacional como um filme, que vise prioritariamente à exibição em sala de cinema, realizado entre um ou mais produtores independentes brasileiros em parceria criativa e financeira com um ou mais produtores de um ou mais países. A obra deve, ainda, estar em consonância com um acordo de coprodução cinematográfica firmado pelo Brasil ou, se fora do abrigo de um acordo, esteja enquadrado no que determina a alínea “c” do inciso V do

Artigo 1º da Medida Provisória 2228-1, de 2001, que, entre outros assuntos, estabelece os princípios gerais da Política Nacional do Cinema:

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

Embora a maioria dos acordos brasileiros que incentivam a coprodução não priorize a finalidade da exibição em salas de cinema, a MP 2228-1 define obra cinematográfica como “obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritária e inicialmente o mercado de salas de exibição”. (BRASIL, 2001) O acordo entre Brasil e França é o único entre os 12 acordos bilaterais e multilaterais que, como a referida medida provisória, prioriza a finalidade da exibição em salas de cinema. Por exemplo, o Artigo I do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica diz que os Estados membros entendem por obras cinematográficas coproduzidas:

As obras cinematográficas realizadas por qualquer meio e em qualquer formato, qualquer que seja a sua duração, por dois ou mais produtores de dois ou mais Países Membros do presente Acordo, com base em contrato de coprodução assinado pelas empresas coprodutoras em conformidade com o que dispõe o presente Acordo e devidamente registrado junto às autoridades competentes de cada país. [...] Para os fins do presente Acordo são consideradas obras cinematográficas as obras de caráter audiovisual produzidas, registradas e divulgadas por qualquer sistema, processo e tecnologia. (BRASIL, 1989)

O Acordo com a Argentina, assinado em 1988, diz:

Para os fins do presente Acordo, entendem-se por filmes de co-produção películas cinematográficas que superem 1.600 metros de comprimento, para os longa-metragens, e que não sejam inferiores a 290 metros, para os curta-metragens, no formato de 35 mm, ou de comprimento proporcional nos outros formatos, realizados por um ou mais produtores brasileiros conjuntamente com um ou mais produtores argentinos, em conformidade com as normas indicadas nos artigos subsequentes do presente Acordo, com base em um contrato estipulado entre co-produtores e devidamente aprovado pelas autoridades competentes dos respectivos Estados: pelo Brasil, o Ministério da Cultura – Conselho Nacional de Cinema e EMBRAFILME; e, pela Argentina, a Secretaria de Cultura do Ministério de Educação e Justiça – Instituto Nacional de Cinematografia. (BRASIL, 1999a)

Já o Acordo com o Canadá, assinado em 1995, define nos seguintes termos:

Para os fins deste Acordo, uma ‘coprodução’ audiovisual é um projeto, independentemente de sua duração, que inclui animação e documentários, realizados em filme, fita de vídeo, videodisco ou qualquer outro suporte existente ou a ser criado, destinado à exploração em cinema, televisão, videocassete, videodisco ou qualquer outra forma de distribuição. Novas formas audiovisuais de produção e distribuição serão incluídas no presente Acordo por troca de Notas. (BRASIL, 1999b)

Sobre coprodução, a metade dos outros acordos bilaterais não traz essa definição explícita, apenas descreve os requisitos que os coprodutores devem cumprir para que suas obras sejam beneficiadas com as vantagens previstas pelas leis de cada país parceiro. Entre os 11 acordos bilaterais, apenas os textos dos acordos com a Argentina, Alemanha, Canadá, Venezuela e Índia definem o conceito de coprodução.

Para fins de uso dos benefícios públicos concedidos às produções brasileiras, a empresa majoritária, ou seja, aquela detentora da maior porcentagem dos direitos patrimoniais da obra tem que ser uma produtora independente. O artigo IV da MP 2228-1 define obra cinematográfica de produção independente como:

Aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura. (BRASIL, 2001)

O Acordo de Coprodução entre Brasil e Espanha em vigor e assinado em 1963 diz: “para que as películas possam ser reconhecidas como coproduções, para os efeitos do presente Acordo, deverão basear-se em roteiros de valor internacional e de qualidade capaz de prestigiar a cinematografia espanhola e brasileira.” (BRASIL, 1963)

Sendo assim, quanto à quantidade e nacionalidade das produtoras envolvidas, existem pelo menos três modalidades de filmes, o que traz uma série de diferenças na forma de produzir, financiar, distribuir e exibir:

- a) Produção doméstica: realizada por apenas uma produtora brasileira;
- b) Coproduções domésticas: obras desempenhadas por duas ou mais empresas nacionais, configurando-se colaborações entre produtores independentes e empresas de radiodifusão de imagens e sons, distribuidoras e/ou fundos de investimentos. Sendo que, no Brasil, geralmente a parceira da produtora independente é uma produtora ligada às grandes redes de televisão, principalmente à Rede Globo;

c) Coprodução internacional: o termo designa uma parceria financeira, criativa e técnica envolvendo empresas de dois ou mais países para a produção de uma obra cinematográfica, que será considerada nacional nos países signatários, caso o projeto tenha sido reconhecido pelas autoridades cinematográficas.

Ainda há outra modalidade de parceria com empresa estrangeira: a prestação de serviços. Isso ocorre quando uma produtora internacional “apenas contrata empresa brasileira, a qual será responsável pela realização da obra e pelo suporte necessário para contratações, logística, locação de equipamentos etc.” (CINEMA DO BRASIL) A produtora internacional precisa apenas de locação ou estúdio no Brasil, sem o uso de recursos financeiros do parceiro brasileiro, por exemplo. Porém, não trataremos de tal modalidade nesta análise, a definição apresentada é apenas a título de distinção do assunto pesquisado.

Também não estamos nos referindo a *co-ventures*, seguindo a definição de Solot (2011): coproduções internacionais de forma não oficial, comuns nos Estados Unidos, onde não há acordos intergovernamentais e as empresas americanas geralmente entram como a terceira parte em tratados de coproduções, a fim de ter acesso aos mercados e aos incentivos dos demais parceiros. Finn, Hoskins e Mcfadyen (1996), analisando as coproduções domésticas e internacionais no Canadá, tratam *co-venture* e coprodução como a mesma coisa, sendo o modelo internacional, cada vez mais, o modo de produção utilizado para programas de televisão e filmes.

A ANCINE abriu consulta pública em setembro e outubro de 2011 para a minuta de Instrução Normativa (IN) que dispõe sobre o reconhecimento e o registro de obra audiovisual não publicitária realizada em regime de coprodução internacional. Para os fins previstos nesta IN, a ANCINE não considera como coproduções internacionais as coproduções realizadas com empresas estrangeiras cuja participação financeira na obra audiovisual brasileira ocorra apenas por meio de investimentos decorrentes dos benefícios fiscais previstos na Lei nº 8.685/1993 (Lei do Audiovisual) e na Medida Provisória 2228-1/2001. Ou seja, para ser considerada coprodução internacional não basta apenas colaboração criativa e técnica de outro país ou outros países, mas também a participação financeira. Então, provavelmente é assim que continuará caminhando a legislação brasileira sobre o tema.

Quanto ao envolvimento dos países, de acordo com os acordos bilaterais e multilaterais, a participação se dá não apenas dividindo custos, mas também por meio do desenvolvimento, da captação, da produção e da distribuição. No Brasil, como em vários países que dependem de incentivo fiscal para realizarem os seus filmes, a coprodução surge como uma oportunidade de fomentar a produção, difundir culturas e ampliar as fronteiras de

distribuição. Os filmes realizados em coprodução através de acordos mediados pelo governo brasileiro devem ser realizados por atores, técnicos e intérpretes de nacionalidade brasileira ou do(s) outro(s) país (es) envolvido(s).

Neste trabalho consideramos a coprodução como uma espécie de tecnologia do cinema, mas que pode potencializar, ou não, a cadeia produtiva. Expliquemos: com a globalização e o entrelaçamento das redes, da mesma forma que não se faz cinema apenas com tecnologia, o ciclo da cadeia cinematográfica não se completa apenas com uma câmera na mão. Para se chegar a um maior número de cópias do filme e exibi-lo em uma maior quantidade de salas, a “tecnologia” é bem mais complexa: envolve principalmente o interesse pelo potencial de recuperação do investimento financeiro e a geração de lucro, sendo esta uma condição para a continuidade do ciclo. Se há lucro, criam-se condições para potencializar a produção dos filmes seguintes e, assim, reiniciar a cadeia.

A coprodução é também um instrumento de aperfeiçoamento das técnicas tanto cinematográficas quanto das técnicas de viabilização de um projeto que visa promover a diversidade das expressões culturais entre as nações. Com o aprofundamento das técnicas da coprodução, as hipóteses ou potencialidades sobre as vantagens da coprodução, apresentadas por vários autores e agentes culturais, ganham força para a confirmação. A coprodução, então, é um aliado importante das relações políticas, econômicas e culturais internacionais.

Coprodução cinematográfica internacional remete também às liberdades individuais dos profissionais de cinema, como o interesse em seguir carreiras internacionais: liberdade de vislumbrar a oportunidade de ter suas obras vistas por outros públicos, outras culturas, outros hábitos, outros valores, outras percepções; a oportunidade de ser percebido com maior valorização, de ganhar maior reconhecimento, de ser visto na “selva global”. Essa liberdade segue em contraposição à ideia de pensar em projetos unicamente para o mercado nacional, articulando produtos para o público específico brasileiro, adaptando-se ou não, leve ou fortemente, aos moldes das fórmulas conhecidas, com temáticas e abordagens com maiores chances de assimilação e consumo. Neste caso, o novo, o inovador, o não consensual é perigoso ou mal visto. Diferente deste modelo surge a ideia da coprodução internacional como um ambiente propício para a busca de novas portas. E as novas portas que estão sendo abertas são os mercados diferenciados no exterior, os de públicos segmentados, como, por exemplo, a realização do filme “Do Começo ao Fim”, que desde a concepção do projeto já visualizava o público homossexual como espectador.

Por fim, durante todo o texto desta dissertação o leitor irá se deparar com a dupla grafia “co-produção” e “coprodução”. Na maioria das citações e títulos de trabalhos a grafia

está com o hífen; enquanto, na escrita da nossa autoria ou de bibliografias recentes, a forma utilizada é a sem hífen, obedecendo ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (2008)¹⁶ que entrou em vigor em 2009 e passará a ser a ortografia oficial do Brasil a partir de janeiro de 2013, a fim de facilitar o intercâmbio cultural e científico entre os países lusófonos, e defender o prestígio internacional do idioma e da literatura em língua portuguesa.

1.4 A coprodução cinematográfica no contexto da globalização

Imagine que não houvesse nenhum país (...)
 Imagine todas as pessoas
 Partilhando todo o mundo
 Você pode dizer que eu sou um sonhador
 Mas eu não sou o único
 Espero que um dia você junte-se a nós
 E o mundo viverá como um só
 (Imagine, John Lennon)

Imagine o globo terrestre interconectado pelos diversos tipos de atividades humanas - sociais, políticas, econômicas, comunicacionais e culturais - exercidas com princípios de interesses comuns, mútuos, igualitários, com nenhuma ou apenas um mínimo de desigualdade de oportunidades e de relações. Como na obra de John Lennon, lançada em 1971, aquele mundo é uma idealização espacial do que seria a globalização, em um sentido amplo, independente do modo de produção ou do modelo de desenvolvimento. No entanto, apesar das tentativas de repensar e ampliar o sentido de globalização, o termo, diga-se, “foi aberto nas escolas de *business administration*” (BEZERRA, 2006, p. 134) dos Estados Unidos. Ganhando amplo espaço na mídia mundial em meados dos anos 1980, o conceito surgiu dentro da lógica do neoliberalismo, como instrumento essencial para o fortalecimento do capitalismo no mundo. Assim, quando se fala em globalização, entende-se, geralmente, a globalização do modo de produção e do pensamento capitalista.

Em uma tentativa de melhor contribuir com o entendimento do objeto analisado nesta pesquisa, que mantém estreita relação com a globalização, utilizamos como principais fontes bibliográficas: Castells (1999), Ianni (2008) e Santos (2010). O objetivo nesta busca é compreender como se dá e/ou deve se dá a coprodução cinematográfica no contexto da globalização. Assim, não pretendemos abarcar a vasta complexidade do termo globalização

¹⁶ O Decreto nº 6.583, de 29 de setembro de 2008 promulga o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Decreto/D6583.htm>. Acesso em: 20 jan. 2012.

nem de fazer um apanhado dos conceitos relacionados, tratados por inúmeros estudos e teorias.

Mesmo sendo um tema amplamente pesquisado academicamente, o conceito de globalização ainda permanece impreciso, “marcado pela dificuldade de formulação e de reconhecimento”. (BEZERRA, 2006, p.134) Em “Teorias da Globalização”, Ianni (2008) aborda as principais metáforas e tentativas de esclarecer as condições e os significados da globalização, com diferentes enfoques. Santos (2010) traz uma abordagem crítica contra o Ocidente globalizado, defendendo um novo modelo: “uma globalização constituída de baixo para cima, em que a busca de classificação entre potências deixe de ser uma meta, poderá permitir que preocupações sociais de ordem social, cultural e moral possam prevalecer.” (SANTOS, 2010, p.154). Já Castells (1999) contribui com um estudo volumoso sobre o que ele denomina de sociedade em rede e de a nova economia informacional, global e em rede, análise amparada em grande parte por dados de instituições internacionais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial, Organização Mundial do Comércio (OMC) e a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE).

A descoberta de que o globo é “o território no qual todos se encontram relacionados e atrelados, diferenciados e antagônicos [...] abala as convicções e as visões de mundo.” (IANNI, 2008, p.13). É partindo também dessas convicções propiciadas pelo mundo globalizado que construímos parte das nossas argumentações. Mediante os esforços para interpretar as mudanças e a gama de possibilidades que se abrem, muitos pesquisadores têm se empenhado em elaborar teorias. Segundo Ianni (2008), inúmeras metáforas e expressões povoam textos científicos, filosóficos e artísticos para descreverem e analisarem as implicações e significados da globalização:

O mundo começou a ser taquigrafado como "aldeia global", "fábrica global", "terrapátria", "nave espacial", "nova Babel" e outras expressões [...] Há metáforas, bem como expressões descritivas e interpretativas fundamentais, que circulam combinadamente pela bibliografia sobre a globalização: “economia-mundo”, “sistema-mundo”, “shopping center global”, “Disneylandia global”, “nova visão internacional do trabalho”, “moeda global”, “cidade global”, “capitalismo global”, “mundo sem fronteiras”, “tecnocosmo”, “planeta Terra”, “desterritorialização”, “miniaturização”, “hegemonia global”, “fim da geografia”, “fim da história” e outras mais. (IANNI, 2008, p. 15-16)

Além da circulação dessas teorias e expressões na bibliografia sobre a globalização, nos estudos das relações internacionais são emergentes temas como interdependência e dependência, bilateralismo e multilateralismo, integração nacional e integração regional, geoeconomia e geopolítica, soberania e hegemonia. Porém, não nos aprofundaremos em nenhuma destas discussões.

Antes da chamada “globalização econômica”, datada do final do século XX, já se fazia coprodução cinematográfica. Como citado anteriormente, em 1925, os italianos Carlo Campogalliani e Paulo Benedetti inauguravam no Brasil a primeira¹⁷ experiência em coprodução brasileira, com o lançamento do filme “A Esposa do Solteiro” (*La Mujer de Medianoche*), em parceria com a Argentina. Em 1963, no espaço das iniciativas intergovernamentais, o Brasil assinava o seu primeiro acordo bilateral de coprodução cinematográfica, com a Espanha. Pontuar historicamente o surgimento dessas primeiras iniciativas não significa reduzir o fenômeno da globalização a relações de bilateralismo e multilateralismo, porém, estes são movimentos interconectados com as mudanças globais.

Abordar com maior destaque o contexto econômico da globalização também não significa crer no determinismo econômico das relações globais. Segundo Williams (1980) - um dos principais teóricos dos Estudos Culturais e desmistificador do determinismo econômico de alguns marxistas - não deve haver separação entre base e superestrutura porque o próprio Marx criticava a separação das áreas de pensamento e atividades. Mas é justamente tentando compreender, nesta seção, como se chegou à tirania global do dinheiro que buscamos alcançar um entendimento sobre o grau de entrosamento entre o valor de uso da arte e o valor de troca, expresso nos mecanismos públicos brasileiros de apoio à coprodução cinematográfica internacional.

No contexto histórico geoeconômico e geopolítico mundial, a construção de relações de dependência e interdependência entre as nações iniciou há pelo menos cinco séculos.

Segundo Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein, economia mundial, ou seja, uma economia em que a acumulação do capital avança por todo o mundo, existe no Ocidente, no mínimo, desde o século XVI. Embora o modo capitalista de produção seja caracterizado por sua expansão contínua, sempre tentando superar limites temporais e espaciais, foi apenas no final do século XX que a economia mundial conseguiu tornar-se verdadeiramente global com base na nova infraestrutura, propiciada pelas tecnologias da informação e da comunicação, e com a ajuda decisiva das políticas de desregulamentação e da liberalização postas em prática pelos governos e pelas instituições internacionais. (CASTELLS, 1999, p.142)

¹⁷ Esta foi a primeira coprodução cinematográfica brasileira segundo observamos na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS, 2000).

Sobre como se deu o desenvolvimento da economia global, Castells aponta:

Nem a tecnologia nem a administração poderia ter desenvolvido a economia global sozinha. Os agentes decisivos da geração de uma nova economia global foram os governos e, em especial, os governos dos países mais ricos, o G-7, e suas instituições internacionais auxiliares, o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial e a Organização Mundial do Comércio. Três políticas inter-relacionadas construíram os alicerces da globalização: a desregulamentação das atividades econômicas domésticas (que começou com os mercados financeiros); a liberalização do comércio e dos investimentos internacionais; e a privatização das empresas públicas (quase sempre vendidas a investidores estrangeiros). Essas políticas, iniciadas nos Estados Unidos em meados da década de 1970, e na Inglaterra no início da década de 1980, espalharam-se por toda a União Européia na década de 1980 e tornaram-se predominantes na maioria dos países do mundo, e padrão normal no sistema econômico internacional na década de 1990. (CASTELLS, 1999, p. 178)

Logo adiante o autor complementa:

O mecanismo para levar o processo de globalização à maioria dos países do mundo era simples: pressão política por intermédio de atos diretos dos governos ou de imposição pelo FMI/ Banco Mundial/ Organização Mundial do Comércio. Só depois que as economias fossem liberalizadas o capital global entraria nesses países. (CASTELLS, 1999, p. 181)

Ou seja: “A economia global não foi criada pelos mercados, mas pela interação entre mercados, governos e instituições financeiras agindo em nome dos mercados – ou da sua ideia do que devem ser os mercados.” (CASTELLS, 1999, p. 176). E, assim, nessa perspectiva de mercado, subordinando-se à pressão da racionalidade dominante, como as ações de muitos outros governos em diversas áreas, as ações do governo brasileiro com governos parceiros de incentivo ao desenvolvimento da atividade cinematográfica através de coproduções deram-se com base nesse pensamento econômico, como é descrito nos textos dos acordos bilaterais e multilaterais. Mesmo dialogando com objetivos como o de promover a diversidade cultural, é predominante a ideia do industrialismo, voltado para o crescimento da economia e da maximização da produção.

Se o modelo de coprodução - com as suas potencialidades de intercâmbio cultural e de difusão de culturas desconhecidas ou pouco conhecidas em escala mundial - tem em seus acordos intergovernamentais a busca pela meta do crescimento econômico, logo, é interessante introduzir aqui uma reflexão sobre o mercado de capitais. Este funciona com a seguinte dinâmica: o motor de crescimento econômico capitalista são os investimentos; as principais fontes de financiamentos dos investimentos são as poupanças individuais e as

poupanças das empresas (os lucros); para que essas poupanças existam é preciso ter aumento de renda; e é com o aumento de renda que aumentam as poupanças e os investimentos. Portanto, a maioria dos acordos intergovernamentais de coprodução cinematográfica está orientada para a produção de riqueza e para a busca de classificação entre potências mundiais; e preocupações de ordem meramente social ou ficam em segundo plano, ou não se apresentam com clareza nos objetivos elencados nos textos da maioria destes acordos. Ora, se o Estado, mesmo com a sua soberania, é interdependente de outras economias internacionais e da economia “global”, então, como um dirigente político poderia efetivamente implantar uma política pública baseada em um modelo de desenvolvimento diferente?

Na busca de uma possível resposta, recorreremos inicialmente a Santos (2010), quando lembra os “lugares em que a globalização é relativizada ou recusada” (p. 153) e defende “o exercício de uma outra política, mais condizente com a busca do interesse social” (SANTOS, 2010, p. 158), Para que haja “uma outra globalização [...] as mudanças sairão dos países subdesenvolvidos” (SANTOS, 2010, p. 154). Segundo Santos, o “dinamismo” da globalização econômica “trata-se de uma agitação cega, um projeto equivocado” (SANTOS, 2010, p.156). Além disso, como a globalização “atual é um período de crise permanente, a renovação do papel hegemônico da Tríade (Estados Unidos, Europa, Japão) levará a maiores sacrifícios para o resto da comunidade das nações, incentivando, assim, nestas, a busca de outras soluções.” (p. 153).

Os países subdesenvolvidos, parceiros cada vez mais fragilizados nesse jogo tão desigual, mais cedo ou mais tarde compreenderão que nessa situação a cooperação lhes aumenta a dependência. Daí a inutilidade dos esforços de associação dependente em face dos países centrais, no quadro da globalização atual. (SANTOS, 2010, p. 151)

Para Keohane e Nye (1989¹⁸ apud IANNI, 2008, p. 80) “as relações de interdependência sempre envolvem custos, já que a interdependência restringe a autonomia; mas é impossível especificar de antemão se os benefícios de uma relação irão exceder os custos.” Ainda segundo esses autores, o contraponto custo/benefício irá depender “da categoria dos atores, tanto quanto da natureza das relações” (KEOHANE; NYE 1989 apud IANNI, 2008, p. 80-81). Remetendo a primeira citação às parcerias para coproduções cinematográficas, podemos dizer que a restrição à autonomia significa trabalhar com limitações, que variam de acordo com o parceiro, podendo ser nenhuma, sutis ou até consistentes limitações. Algumas vezes servem como ferramenta de poder e em outras vezes,

¹⁸ KEOHANE, Robert; NYE, Joseph. **Power and Interdependence**, 2ª ed., Harpers Collins Publishers, 1989.

com o intuito de diminuir as chances de prejuízos de várias naturezas, na tentativa de garantir benefícios mútuos entre as partes. Observando que tais benefícios mútuos nem sempre ocorrem. Ainda, trabalhar com limitações pode interferir tanto negativa quanto positivamente no processo criativo, embora o fator negativo se apresente como uma suposta tendência mais provável.

Em se tratando da segunda consideração dos autores - sobre os custos excederem ou não os benefícios nas relações de interdependência dependendo “da natureza da relação” - destacamos que, no objeto desta pesquisa há dois tipos de relações envolvidas: de um lado, as relações políticas internacionais; de outro, as relações sociais entre produtores brasileiros com empresas produtoras e/ou fundos de investimentos estrangeiros. Sendo que a dinâmica dessas relações está concatenada. Chegar a uma conclusão sobre a prevalência de custos ou de benefícios nas relações de interdependência no campo das coproduções cinematográficas, ainda é uma tarefa muito arriscada.

Quanto a uma das promessas de benefícios oferecidos pelo mundo globalizado - a abertura de oportunidades em todos os setores das atividades humanas - Castells ressalta que:

[...] de fato, em grande parte graças às novas tecnologias de comunicação e dos transportes, existem canais e oportunidades para negócios em todo lugar. Entretanto, essa afirmação merece algumas ressalvas, pelo fato de que os mercados domésticos representam a maior parte do PIB na maioria dos países e que, nos países em desenvolvimento, as economias informais, voltadas principalmente para os mercados locais, constituem a maior parte dos empregos urbanos. (CASTELLS, 1999, p. 156-157)

“Ao longo da história da economia-mundo capitalista houve e continua a haver a ascensão e queda de grandes potências, como centros dominantes de economias-mundo regionais” (IANNI, 2008, p. 38). Observando essas alterações dos centros de forças como também as mudanças da importância da economia do Brasil, no cenário mundial, no início do século XXI, delineia-se um crescente aumento do poder brasileiro na disputa internacional também no campo da atividade cinematográfica.

De forma semelhante como ocorre com a ideia de humanidade - sobre a qual não iremos nos aprofundar aqui, mas que reflete um ideal de igualdade entre toda a população humana -, o conceito de globalização não apenas permanece impreciso, como também é um campo de disputa entre neoliberais e defensores dos princípios comunistas. Daí vem a pergunta que permeia o trabalho de sociólogos, geógrafos e outros cientistas como também o de movimentos sociais: “qual globalização queremos?”

“Aos poucos, as mais diversas esferas da vida social são burocratizadas, organizadas em termos de calculabilidade, eficácia, produtividade, lucratividade” (IANNI, 2008, p. 115). Dentro desse emaranhado de questões, a atividade cinematográfica também está interconectada. No esquema neoliberal de uma sociedade globalizada, na qual teoricamente todos podem comprar ou vender livremente em condições iguais, tal proposição se aplicaria também no âmbito das produções culturais. Porém, como em outros produtos mercadológicos, essa liberdade é comandada primordialmente por mercados economicamente mais fortalecidos.

De acordo com Mosco (1996), a tendência de mundialização e convergência global da economia e cultura no sistema-mundo requer uma revisão teórica. Se a globalização da informação é o principal vetor das mudanças que hoje organizam as formas hegemônicas de poder, deve-se repensar seus territórios, o espaço do mercado e os marcos políticos de produção cultural que organizam o capital.

Já no ano de 1848, Marx e Engels, no “Manifesto do Partido Comunista”, escreviam: “Em lugar do antigo isolamento local e da autossuficiência das nações, desenvolvem-se, em todas as direções, um intercâmbio e uma interdependência universais. E isso tanto na produção material quanto na intelectual.” (MARX; ENGELS, 1848 apud BOYLE, 2006, p. 37).

Williams (1992) comenta sobre os mercados ampliados:

Com exceção de algumas formas, mormente antigas, de sociedades fechadas ou autossuficientes, os processos de importação e exportação cultural sempre foram importantes. Em geral, podemos ser interpretados como a difusão de arte e de ideias, mas com frequência há importantes variáveis sociológicas nos processos concretos. (WILLIAMS, 1992, p.228)

Para ele, decisões sobre o que importar, e quando, são frequentemente muito semelhantes aos processos de uma tradição seletiva, na qual elementos do passado são deliberadamente reintroduzidos ou revividos.

Caballero (2007) afirma que projetos de cooperação e integração cultural da União Europeia com outras regiões (como a América Latina) terminam reproduzindo similares esquemas de desequilíbrio territorial que reproduzem, em parte, modelos assistenciais de ajuda ao desenvolvimento. Interpretando essa exposição, caberia uma analogia às iniciativas, com participação do governo brasileiro, de integração cinematográfica através de coprodução?

Discutindo as diferentes alternativas para a superação do subdesenvolvimento na era da globalização, Celso Furtado aponta, como

objetivo estratégico: [...] assegurar um desenvolvimento que se traduza em enriquecimento da cultura em suas múltiplas dimensões e permita contribuir com criatividade própria para a civilização que se mundializa. No fundo está o desejo de preservar a própria identidade na aventura comum do processo civilizatório. (BOLAÑO, 2011, p.79)

Por fim, esta análise da coprodução cinematográfica no contexto da globalização leva a crer que as implicações da “sociedade em rede” realmente denotam muitas oportunidades. Entre elas, inclusive, a oportunidade dos atores envolvidos na construção de políticas públicas, bem como os produtores de audiovisual, construir a própria história e não apenas transitarem por ela, conformando-se com a condição de subalternidade perante os parceiros, sejam eles: nações, produtores ou financiadores, que hoje são grandes potências no setor; e não aceitar que a cegueira do lucro imediato gere uma amnésia de princípios, por exemplo, os princípios da valorização da cultura e da arte como bens das sociedades a serem preservados.

1.5 O conceito de “padrão tecnoestético”

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

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

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

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

Como este trabalho é referente à coprodução cinematográfica internacional, analisamos a produção externa, discutindo como se dá a construção de um padrão tecnoestético em coproduções consideradas de baixo orçamento pela indústria cinematográfica e a sua relação com o padrão hegemônico global da potente indústria estadunidense. Como se dá, ou não, o enquadramento aos ditames estabelecidos a fim de ganhar relevância no mercado internacional? Ou seja: como se dá o padrão tecnoestético nas coproduções?

Dentro da proposta da EPC, defende-se uma cultura crítica, em que a sociedade seja mais participativa, busque inovações e outros métodos de produção, “percebendo que essas rupturas podem ser tão ou mais proveitosas para os indivíduos e seus coletivos.” (BRITTOS; ROSA, 2010, p. 09). Assim, buscando a não hegemonia, os coprodutores independentes teriam uma função importante: oferecer propostas diversificadas rompendo com o modelo hegemônico global vigente. No entanto, dentro da abordagem da Economia Política Crítica, percebendo a entrada de novos participantes como bem-vinda, a proposta é que:

[...] no plano alternativo, não se pensa em um único padrão tecnoestético, com pretensões concentradoras, mas em vários caminhos possíveis, cada um com um grau de flexibilidade amplo o suficiente para abrigar a diversidade social. (BRITTOS; ROSA, 2010, p. 09)

1.6 Capital simbólico e aquisição do capital econômico: reduzindo os riscos da aleatoriedade

Uma preocupação crucial na produção independente é como capitalizar os projetos cinematográficos dentro do contexto de uma atividade econômica considerada de alto risco. E uma contribuição importante da Economia Política da Comunicação e da Cultura para a reflexão acerca desse paradoxo é a discussão sobre os “procedimentos para reduzir os riscos de aleatoriedade” (ou da incerteza) da realização mercantil, entre os quais a ação do Estado e as coproduções.

Discorrendo sobre os trabalhos da segunda geração da Escola Francesa da EPC, Bolaño (2000) situa a crítica interna do espanhol Ramon Zallo, que “propõe a sua própria alternativa, partindo da definição do que ele chama de ‘trabalho criativo’, cuja especificidade estaria no fato de o trabalhador manter ‘uma certa autonomia’, herança da ‘velha arte de obras únicas’ ” (BOLAÑO, 2000, p. 192).

Tratando sobre a diferença entre os conceitos de invenção, renovação e inovação, Bolaño afirma:

Ora, se a produção independente é capaz de realizar uma invenção passível de transformar-se em inovação, essa transformação só será possível se a referida invenção conseguir ultrapassar os limites do gueto cultural em que foi originariamente produzida, adquirindo peso específico no interior de uma indústria caracteristicamente oligopolizada e de consumo massificado. Para que esses limites sejam rompidos, é necessário que a empresa inovadora tenha acesso aos circuitos de distribuição, ou de difusão, monopolizados por um grupo extremamente reduzido de grandes capitais. Assim sendo, algum tipo de aliança com esses grandes capitais é necessária para que o produtor independente possa capitalizar a sua invenção. (BOLAÑO, 2000, p. 198)

Para ajudar a resolver o problema, Bolaño (2000) recorre a Bourdieu, chegando à percepção de que a acumulação de capital simbólico, que seria uma atitude inicialmente “antieconômica” ou “desinteressada”, dá as condições para a conversão do capital econômico em capital simbólico. Ou seja: valor simbólico e valor econômico seriam estritamente interligados, sendo o primeiro precedente do segundo.

Ao lado da busca do lucro ‘econômico’[...] há lugar para a acumulação do capital simbólico, como capital econômico ou político denegado, mal conhecido e reconhecido, portanto legítimo, ‘crédito’ capaz de assegurar, sob certas condições, e sempre a termo, lucros ‘econômicos’. Os produtores e os vendedores de bens culturais que fazem o ‘comercial’ condenam-se eles próprios, e não apenas de um ponto de vista ético ou estético, porque se privam das possibilidades oferecidas àqueles que, sabendo reconhecer as exigências específicas do universo... dão-se os meios de obter os lucros do desinteresse. (BOURDIEU, 1977, p. 4, apud BOLAÑO, 2000, p. 200-1)

Para compreender melhor o trabalho de Pierre Bourdieu sobre capital simbólico, uma sistematização das teses vertebrais do sociólogo francês é apresentada pelo antropólogo argentino Nestór García Canclini em “*Desigualdad cultural y poder simbólico – La sociologia de Pierre Bourdieu*” (1986). Com um vasto trabalho envolvendo ideias de Marx, Weber e Durkheim, Bourdieu desenvolve a Teoria do Poder Simbólico, considerando os sistemas simbólicos como instrumentos de dominação, de conhecimento e construção do real. Assim, a cultura é capaz de operar como relações de poder, e os símbolos tornam possível o

consenso sobre o sentido do mundo, promovendo a integração cultural. E, ao mesmo tempo em que une, a cultura separa, ao dar instrumentos de diferenciação entre as classes.

Como é exposto no capítulo 3 desta dissertação, o “trabalho criativo”, a conversão do capital simbólico em capital econômico e a redução da incerteza na realização cinematográfica são características essenciais para compreender o modo de coprodução internacional.

1.7 O conceito de Estado e política pública

Uma característica histórica da atividade cinematográfica é a intervenção do Estado em sua organização. Em todas as etapas da atividade audiovisual brasileira, ou seja, pesquisa, produção, distribuição, exibição, conservação e fiscalização, o poder público é cobrado a interferir com políticas para facilitar o desenvolvimento do setor. No campo das coproduções internacionais, o Estado tem sido um fundamental ator, no fomento direto e indireto, na assinatura de acordos bilaterais e multilaterais, no apoio a eventos internacionais e no aporte de um fundo de investimento intergovernamental.

Focando nas teorias políticas na tradição da Economia Política, a obra de Carnoy (2008) vai ajudar a compreender o conceito de Estado na perspectiva de uma análise das teorias neomarxistas. O autor resgata as teorias do pensamento político norte-americano; o marxista “tradicional”; o pós-leninista; o gramsciano; o de Althusser e Poulantzas; o alemão; entre outros debates, o autor aponta diretrizes para futuras pesquisas. Considerando que a discussão sobre o Estado “é um debate não solucionado, em meio a importantes transformações econômicas nas sociedades industriais adiantadas” (CARNOY, 2008, p. 328), o autor defende que a “própria falta de resolução deve promover um estudo cada vez mais intenso do Estado capitalista, tanto nas sociedades capitalistas adiantadas, como no Terceiro Mundo” (CARNOY, 2008, p. 328).

Segundo Carnoy, é predominante a visão de Estado enraizada no pensamento liberal em detrimento das ideias marxistas. Uma delas insiste que a “mão invisível” do mercado “ainda opera mesmo no novo contexto” (CARNOY, 2008, p. 313). No pensamento político norte-americano, é clara a “ideia de que o governo pretende servir aos interesses da maioria, mesmo que, na prática, nem sempre o faça” (CARNOY, 2008, p. 20). A teoria do Estado liberal é baseada nos direitos individuais e na ação do Estado de acordo com o “bem comum”.

Na visão marxista, o Estado é colocado em seu contexto histórico e submetido a uma concepção materialista da história. “Não é o Estado que molda a sociedade, mas a sociedade

que molda o Estado. A sociedade, por sua vez, se molda pelo modo dominante de produção inerente a esse modo.” (CARNOY, 2008, p. 66).

Sobre a importância da política no contexto da mudança social no mundo contemporâneo, Carnoy afirma que o setor público (chamado de Estado na sua obra):

[...] parece deter a chave para o desenvolvimento econômico, para a segurança social [...]. Compreender o que seja política no sistema econômico mundial de hoje é, pois, compreender o Estado nacional e compreender o Estado nacional no contexto desse sistema é compreender a dinâmica fundamental de uma sociedade. (CARNOY, 2008, p. 9)

Para Carnoy, a mudança substancial da natureza da hegemonia capitalista, após a crise dos anos 1970 e 1980, é uma das principais transformações do capitalismo. Este passou a depender do subsídio direto e indireto do Estado. Observação que encaixa muito bem na relação entre setor público e atividade cinematográfica no Brasil, bem como nos mecanismos de apoio à coprodução.

Sobre o significado clássico e moderno de política, Bobbio, Matteucci e Pasquino explicam:

Derivado do adjetivo originado de *pólis* (*politikós*), que significa tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social, o termo Política se expandiu graças à influência da grande obra de Aristóteles, intitulada *Política*, que deve ser considerada como o primeiro tratado sobre a natureza, funções e divisão do Estado, e sobre as várias formas de Governo, com a significação mais comum de arte ou ciência do Governo, isto é, de reflexão, não importa se com intenções meramente descritivas ou também normativas, dois aspectos dificilmente discrimináveis, sobre as coisas da cidade. Ocorreu assim desde a origem uma transposição de significado [...] passando a ser comumente usado para indicar a atividade ou conjunto de atividades que, de alguma maneira, têm como termo de referência a *pólis*, ou seja, o Estado. (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 954)

Diante do exposto acima, entende-se, no decorrer deste trabalho, por políticas audiovisuais as relações existentes entre comunicação, cultura, Estado, sociedade civil e o mercado para a definição de metas, aprovação de diretrizes e realização de atividades para o desenvolvimento das indústrias cinematográficas nacionais, visando à sustentabilidade e, em um sentido mais amplo, ao benefício do Estado. Desta forma, estas políticas abrangem tanto o conjunto de princípios, disposições constitucionais, leis, regulamentos e instituições estatais, públicas e privadas que compõem o ambiente normativo do cinema; quanto os seus modos de produção, circulação e consumo de obras audiovisuais.

Posicionando-se sobre a política audiovisual brasileira, Manoel Rangel, diretor-presidente da ANCINE, fala em “aposta nas coproduções internacionais” (2009, p. xxvii) e destaca como importantes as “trocas entre agentes para além das fronteiras nacionais” (2009, p. xxvii) Rangel salienta ainda que “coproduzir é construir uma ponte para os mercados nacionais, mas sobretudo para o imaginário dos povos, a trajetória e o desafio das nações”, logo mais acrescenta: “é uma forma de por em prática a diversidade cultural” (2009, p. xxvii). Com tais declarações é possível fazer um delineamento sobre a visão da política audiovisual no Brasil, no entanto, apenas com uma pesquisa mais aprofundada será possível uma constatação sobre o que é apresentado no discurso e o que é realizado na prática.

Barbero¹⁹ (2000) defende que existe um grande desafio para as políticas culturais de comunicação. Segundo ele, dever-se-ia criar uma rede própria latino-americana para apresentar o melhor do cinema aos seus países membros. A ideia é pensar e trabalhar por uma integração cultural. Esta integração só seria possível através de alianças entre Estados, ONGs e organizações independentes:

“Por que eu só posso ver o cinema brasileiro que recebe prêmios nos EUA, cuja circulação é feita por uma distribuidora norte-americana? Como é possível que a América Latina não possa ter suas próprias distribuidoras? Não estou dizendo que sejam criadas pelo Estado, mas que o Estado saiba fazer alianças estratégicas, como fazem as empresas privadas.” (BARBERO, 2000, p. 161)

Observando que é papel da assessoria internacional da ANCINE preparar ou atualizar os acordos bilaterais de coprodução cinematográfica, consideramos importante analisar o conceito de política pública na visão de um assessor da agência. Respondendo à pergunta “Há uma política audiovisual brasileira?”, Valente (2011) diz:

Acredito que cada vez mais sim. A partir do surgimento da ANCINE, sem dúvida nenhuma. Mas essa política é múltipla porque existem vários tipos de cinema: você tem o cinema de *blockbuster*, que busca resultados comerciais, um público muito grande, a cada ano se fortalecendo; você tem a política do cinema de autor, cinema de arte para a inserção internacional desse cinema; você tem a política pra incentivar outras teias da cadeia que não só a produção, mas distribuição, a exibição, a televisão. Cada vez mais o cinema não existe sem a televisão, e as televisões e todos os seus derivados hoje em dia: televisão a cabo, internet, inclusive nessa perspectiva de inclusão de

¹⁹ Jesús-Martín Barbero é Doutor em Filosofia, pela Universidade de Lovain (Bélgica). É um dos teóricos, no campo da comunicação, de maior reconhecimento no mundo. Ele considera a comunicação uma área estratégica para a denominação da América Latina, para o imperialismo cultural. Com ele, a designação “estudos latino-americanos de comunicação” passa a ter uma marca distintiva, demonstrada através da importância das práticas e processos comunicativos dentro dos marcos da modernidade cultural e econômica de nossos países. Atualmente é assessor de projetos em Comunicação e Política da Fundación Social de Bogotá.

todas essas coisas, então acho que sim. Existe uma política, mas essa política não é uma política unívoca, uma diretriz que firma para todos os produtores, não é isso. O que chamo de ter uma política é ter uma instituição como a ANCINE, que é hoje onde se pensa e se busca a cada ano repensar, perceber as ausências, os espaços onde faltam incentivos, regulação, fomento e trabalhar a cada ano renovando o que é essa política. Acho que essa política a ANCINE tem feito com muita regularidade até. (VALENTE, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)²⁰

E por que este trabalho está intitulado “Coprodução cinematográfica e a política audiovisual brasileira (1995-2010)”, com a palavra “política” no singular? Porque no período pesquisado, cujas administrações foram marcadas pelos presidentes Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, observamos uma continuidade na política audiovisual do país, no que se refere aos mecanismos voltados à coprodução cinematográfica. Não foram percebidas rupturas nem divergências no modo de conduzi-la. Princípios e objetivos norteadores da regulamentação sobre este tema, de forma geral, ou permanecem os mesmos ou não são observadas consideráveis alterações.

1.8 A pesquisa sobre coprodução cinematográfica internacional

Além da realização de encontros e seminários técnicos, em festivais e mostras de cinema, para discutir e incentivar a coprodução internacional, facilitar negociações entre produtores de países diversos, bem como para a troca de experiências de casos concretos, pesquisas acadêmicas sobre coprodução cinematográfica internacional, apesar de raras, têm sido desenvolvidas em diferentes abordagens e matrizes teóricas. Neste tópico, apresentamos alguns autores e trabalhos, identificados ao longo de quatro anos, que compõem um levantamento bibliográfico. No Brasil, interessam-se pelo tema Carolin Overhoff Ferreira²¹, Alessandra Meleiro²², Hadija Chalupe²³ e Diana Gebrim²⁴. Já no exterior, investigações sobre

²⁰ Eduardo Valente concedeu à pesquisadora uma hora de entrevista, em São Paulo-SP, no dia 16 de julho de 2011.

²¹ Carolin Overhoff Ferreira é professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

²² Alessandra Meleiro é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), possui Pós-doutorado junto à *University of London (Media and Film Studies)* e é pesquisadora associada do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP - www.cebrap.org.br), onde coordena o Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (www.cenacine.com.br).

²³ Hadija Chalupe é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. Publicou o artigo “Cinema (sem) Lágrimas - a co-produção internacional como alternativa”, no 14º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), Recife, 2010. Disponível em http://www.socine.org.br/adm/ver_trabalho2010.asp?cpf=29404833886. Acesso em 10/05/2011. Porém, como tivemos acesso apenas ao resumo e resumo expandido, nossos comentários são de forma tangencial.

o tema têm sido apresentadas por Laura Podalsky²⁵; Teresa Hoefert de Turégano²⁶; Libia Villazana²⁷; e McFadyen, Hoskins e Finn²⁸.

No Brasil, entre os trabalhos mais significativos publicados estão os da professora Carolin Overhoff Ferreira sobre coproduções luso-brasileiras. No seu relatório de pesquisa de pós-doutoramento intitulado “Tudo bem? A negociação das identidades nacionais e transnacionais nas co-produções luso-brasileiras (1995-2007)”, Ferreira (2010) analisou 24 coproduções de ficção e, em seguida, comparou-as com quatro produções nacionais brasileiras que desenvolvem discursos sobre a identidade nacional e transnacional nos contextos do colonialismo e pós-colonialismo. Em outro trabalho: “*Brothers or Strangers - The Construction of Identity Discourses in Contemporary Luso-Brazilian Co-productions with Portuguese Migrating Characters*”, Ferreira diz que, em busca de um lugar no mercado cinematográfico cada vez mais globalizado, “Portugal estabeleceu uma vasta quantidade de parcerias transnacionais de coproduções com os países luso-africanos de Cabo Verde, Moçambique, Angola e Guiné Bissau” (FERREIRA, 2011, tradução nossa). Trazendo uma discussão do colonialismo e do pós-colonialismo, a pesquisadora tenta compreender como as coproduções negociam os elementos da identidade nacional e transnacional. No caso, trabalha com estudos de discurso de identidade, o que não é a abordagem desta pesquisa.

Com ênfase na política e economia do audiovisual, Alessandra Meleiro tem se empenhado em pesquisas sobre o panorama das cinematografias no mundo. Meleiro lançou o livro “O Novo Cinema Iraniano: arte e intervenção social (2006)” e organizou as coleções “Cinema no mundo: indústria, política e mercado” com a colaboração de autores de 20 países, e “A Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira”, esta com seis volumes. No âmbito específico das coproduções, publicou alguns artigos em português e inglês em catálogos e congressos, entre eles: “A Coprodução internacional (2010)²⁹” e “*Finance and Co-productions in Brazil* (2009)³⁰”. No primeiro, destaca principalmente os potenciais benefícios

²⁴ Diana Gebrim produziu trabalho de conclusão de curso de pós-graduação *lato sensu* em Gestão Cultural intitulado “Aspectos jurídicos da co-produção internacional para o cinema”, pelo Centro Universitário UNA, Belo Horizonte, 2009.

²⁵ Laura Podalsky é professora da *Ohio State University*, em *Columbus*, Estados Unidos.

²⁶ Teresa Hoefert de Turégano é professora da Universidade de Lausanne, na Suíça, e analista do Departamento de Informação sobre Mercados e Financiamento do Observatório Europeu do Audiovisual (OEA).

²⁷ Libia Villazana é venezuelana e concluiu tese de doutorado pela *University of the West of England* (UWE), Bristol, Reino Unido.

²⁸ McFyden, Hoskins e Finn são professores da Universidade de Alberta, no Canadá.

²⁹ Artigo publicado no catálogo da Mostra CineBH 2010, disponível em <http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional>. Acesso em: 10.05.2011.

³⁰ MELEIRO, Alessandra. *Brazilian Cinema: Finance and Co-productions*. In: Simpósio Transnational Film Financing in the Hispanic World, 2009, Leeds. Simpósio Transnational Film Financing in the Hispanic World, 2009. Disponível em: <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/brasa.pdf>. Acesso em: 07.05.2012.

da coprodução e conclui apontando para “o desafio da ampliação dos instrumentos legais de coproduções internacionais existentes hoje no Brasil, de modo a garantir a legalização do fluxo de financiamentos e uma maior - e melhor - ocupação de mercados no exterior” (MELEIRO, 2010). No segundo artigo, defende que é saudável para qualquer setor a diversificação de fontes de financiamento, principalmente em tempos de crise econômica mundial; concluindo que um dos principais problemas que dificultam o estabelecimento de uma indústria cinematográfica no Brasil é a dependência de recursos financeiros provenientes das leis de incentivo. (MELEIRO, 2009)

Com a proposta de analisar a articulação entre produtoras para a criação de filmes realizados em regime de coprodução internacional, Hadija Chalupe (2010) analisa o filme “Cinema de Lágrimas” (1995), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, obra feita mediante parceria entre Brasil, Inglaterra e México. Para tanto, a autora demonstra o seu interesse em focar nas razões políticas de cada país ao estimular o crescimento das coproduções internacionais, demonstrando ainda a intenção de “analisar como as produtoras buscam essas parcerias internacionais, como elas lidam com as especificidades burocráticas e legais de cada país, sem que elas afetem negativamente no desenvolvimento dos projetos de longa-metragem” (CHALUPE, 2010). Tal proposta dialoga muito com esta pesquisa.

Diana Gebrim (2009) apresenta uma contribuição no âmbito do Direito, escrevendo sobre “Aspectos jurídicos da co-produção internacional para o cinema”, como trabalho de conclusão de pós-graduação *lato sensu* em gestão cultural. Este trabalho é interessante no campo prático da produção, para ajudar a evitar problemas burocráticos, principalmente jurídicos, como casos de litígio internacional.

Entre as pesquisas de autores estrangeiros, destacamos os trabalhos de Libia Villazana, Laura Podalski, Teresa Hoefert de Turégano e dos canadenses McFadyen, Hoskins e Finn.

A publicação do livro de Libia Villazana “Estruturas financeiras transnacionais no cinema da América Latina: Programa *Ibermedia* em estudo”³¹ (2009) e a produção do documentário “Latino-américa em coprodução”³²(2007) resultaram da sua tese de doutoramento, onde pesquisou causas e efeitos de mecanismos da coprodução cinematográfica entre a Espanha e países do continente latino-americano, desde a década de 1980. Em uma abordagem teórico-metodológica dos Estudos Culturais, a autora analisou os princípios de organizações de ajuda ao cinema Ibero-americano, discutindo a hegemonia da

³¹ Título original: “*Latin America in Coproduction Transnational Financial Structures in the cinema of Latin America: Programa Ibermedia in Study*”

³² O título original do documentário é “*Latin America in Co-production*”. É uma produção entre Reino Unido e Peru, sobre os mecanismos de filmes em coprodução internacional envolvendo países latino-americanos.

posição da Espanha e defendendo a existência da natureza neocolonial entre a maioria das negociações envolvendo estas colaborações.

Laura Podalsky (1994) escreveu “Negociação das diferenças: Cinemas nacionais e as coproduções em Cuba pré-revolucionária³³”, uma análise de filmes cubanos onde a autora reconhece a necessidade econômica das coproduções, mas alerta sobre possíveis consequências negativas, como a perda de motivação por preocupações nacionais nas narrativas. Ela utiliza autores que trabalham com o conceito de nação para problematizar o aparente conflito entre coproduções e cinema nacional. Enfatizando a questão das diferenças nacionais, ela utiliza textos de críticos que sugerem que “as coproduções ameaçam as conquistas do Novo Cinema Latino-americano, apagando ou mascarando as diferenças entre as nações da região sob a bandeira do capitalismo multinacional” (PODALSKY, 1994, p. 59, tradução nossa).

Com interesses em pesquisas sobre política cultural e crítica da economia política do cinema, Turégano (2004) discute questões conceituais nas políticas de coprodução, bem como os interesses econômicos da Espanha ao incentivar a produção cinematográfica na América Latina. No âmbito da sua pesquisa, como nesta, considerou apenas as coproduções independentes, filmes de longa-metragem de ficção com orçamentos relativamente baixos, geralmente abaixo de US\$ 5 milhões. Para ela, é evidente uma tendência cinematográfica particular que elabora uma tensão dialética em torno da diferença cultural através do processo de homogeneização/diferenciação: “Muitos desses filmes simultaneamente enfatizam identidades nacionais e locais, juntamente com um apelo determinado à universalização, aparentemente conscientes do mercado internacional e suas tendências hegemônicas”. (TURÉGANO, 2004, p. 15, tradução nossa)

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

³³ Título original: “*Negotiating Differences: National Cinemas and Co-productions in Prerevolutionary Cuba*”.

como o financiamento público é colocado cada vez mais em perigo e é substituída por interesses privados, a comercialização destes produtos culturais parece tornar-se mais importante. (TURÉGANO, 2004, p. 16, tradução nossa)

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

Os economistas McFadyen, Hoskins e Finn têm realizado vários estudos sobre a indústria cultural, em especial a experiência de produtores canadenses em coproduções internacionais. Em uma abordagem de análise de microeconomia, o artigo “Indústrias culturais em uma perspectiva de pesquisas econômicas”³⁴ (2000), concentra-se nas indústrias de cinema e televisão, um resumo dos trabalhos dos autores durante 20 anos. Uma vertente da pesquisa deles é a determinação das razões para o domínio dos EUA no comércio internacional de produtos audiovisuais e suas implicações. A análise econômica deles é baseada na apreciação do conceito de “desconto cultural”³⁵, uma das características que se aplicam aos produtos das indústrias culturais. Isso levou a uma reflexão de como os produtores canadenses e outros não estadunidenses podem competir com produtores norte-americanos, tanto no seu próprio mercado doméstico quanto no mercado internacional. Como método de suas análises, os autores utilizam o seguinte conceito de desconto cultural:

Um desconto cultural para os programas ou filmes negociados surge porque os espectadores nos mercados de importação geralmente têm dificuldade de identificar-se com o modo de vida, valores, história, instituições, mitos e ambiente físico representado. As diferenças linguísticas são também uma razão importante para um desconto cultural, já que o apelo para assistir a estes filmes ou programas é reduzido pelo necessário uso de dublagem ou legendas, além da dificuldade em compreender sotaques desconhecidos. [...] Hoskins & Mirus (1988) apresentaram uma análise teórica sobre as razões para o domínio dos EUA. Eles concluíram: ‘Como resultado da propriedade agregada do consumo de programação, o custo é normalmente invariante com relação à quantidade de espectadores, e existem enormes economias de

³⁴ O título original é “*Cultural Industries from an Economic/Business Research Perspective*”.

³⁵ Em Inglês: *Cultural Discount*.

escala. Se os custos de produção são os mesmos para todos os produtores do programa e o tamanho do desconto cultural é igual para todos os países, então o desconto cultural por si só é suficiente para explicar por que o país com o maior mercado interno (em termos econômicos), os EUA, domina o comércio internacional.’ (FINN; HOSKINS; MCFADYEN, 2000, p.11, tradução nossa)

No artigo “*A Comparison of Domestic and International Joint Ventures in Television Program and Feature Film Production*”, os três autores canadenses mostram o resultado de uma pesquisa examinando as possíveis vantagens e desvantagens da coprodução internacional. O método para tal tarefa consistiu, primeiramente, em enviar 315 questionários para cada um dos membros da Associação de Produtores de Televisão e Vídeo canadenses, da Associação de Produtores de Filmes e Televisão de Quebec, e produtores não listados como membros das associações. Conseguiram respostas utilizáveis de 22 produtores que trabalharam com *joint ventures* domésticas e 38 produtores com experiência em *joint ventures* internacionais. Utilizando uma escala de pontos, os pesquisadores observaram que os potenciais benefícios mais importantes, em ordem decrescente são: fusão de recursos financeiros; acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros; acesso ao mercado do parceiro; benefícios culturais; e acesso ao mercado de países terceiros. Outros potenciais benefícios analisados foram: acesso a um determinado projeto iniciado pelo parceiro; redução de risco; acesso a insumos mais baratos; acesso ao local desejado para locações estrangeiras; e aprender com o parceiro.

CAPÍTULO 2 - O AMBIENTE NORMATIVO

2.1 O papel do Estado brasileiro na internacionalização do cinema: um breve histórico

Com o objetivo de promover o desenvolvimento da indústria cinematográfica e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico, a política audiovisual brasileira desempenha um importante papel no incentivo ao regime de coproduções internacionais. Embora a primeira iniciativa tenha sido datada de 1963, com a assinatura do acordo bilateral de coprodução cinematográfica entre os governos do Brasil e da Espanha, é a partir de 1995, com o chamado período da Retomada do Cinema Brasileiro, que observamos uma abertura para a ampliação de medidas de internacionalização dos filmes nacionais. Em 47 anos, ou seja, de 1963 até 2010, vários mecanismos foram implementados, além de assinaturas e reformulações de acordos bilaterais e multilaterais. Para compreendermos o papel do Estado na internacionalização do cinema brasileiro, apresentaremos, a seguir, os principais marcos legais e políticos da história da atividade cinematográfica no País.

Em 1990, a produção do cinema brasileiro foi quase abolida no governo de Fernando Collor de Mello, quando foi sancionada a Lei nº 8.029, dispondo sobre a dissolução ou privatização de entidades da Administração Pública Federal, entre elas: a Empresa Brasileira de Filmes S.A. Criada em 1969, a Embrafilme - responsável pela produção e distribuição das obras nacionais - representou, em sua primeira década de atuação, o auge da política cinematográfica brasileira.

Como uma das medidas para diminuir a desigualdade na concorrência entre os filmes nacionais e os estrangeiros, foi proposta a entrada da Embrafilme “na ação no mercado externo através de um consórcio de exportação, além do sistema de coprodução” (AMANCIO, 2000, p. 29). No caso, a coprodução aí tratada refere-se a uma associação entre o produtor privado e o Estado, garantindo à Embrafilme uma “participação societária de 30% de todas as receitas auferidas durante a vida comercial do filme” (AMANCIO, 2000, p. 49).

Nos quatro anos seguintes à extinção da estatal, a atividade cinematográfica brasileira entrou em grave crise. O ano de 1995 tornou-se emblemático. Assinala o início da Retomada do Cinema Brasileiro. A fase de euforia, que segue até 1998, ocorre em consequência principalmente de três fatores: o sucesso e a repercussão do filme “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”, da cineasta estreante em longas-metragens, Carla Camurati, cuja obra produzida

com baixo orçamento³⁶ atingiu um público de um milhão e 286 mil espectadores, quando a média para filmes nacionais em 1994 era de 38 mil e 500 espectadores; o início do governo FHC e o aprofundamento do Plano Real; e as comemorações pelos 100 anos do surgimento do cinema no mundo, que ganhou ampla repercussão da mídia, gerando uma grande divulgação dos filmes brasileiros.

Em 1997, os cineastas brasileiros, assim como os de outros países da Ibero América, ganham uma importante ferramenta de fomento: o Programa *Ibermedia*. O Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano surgiu em consequência dos acordos feitos na VII Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo celebrada na ilha de Margarita, Venezuela, nos dias 08 e 09 de novembro daquele ano. Neste evento chegou-se à conclusão da necessidade de estimular mecanismos de coprodução de filmes tanto para o cinema quanto para televisão entre os países ibero-americanos.

O *Ibermedia* é um programa de estímulo à promoção e à distribuição de filmes independentes ibero-americanos; funciona como um fundo financeiro multilateral de fomento da atividade cinematográfica; e faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI). Cada país deve contribuir com no mínimo US\$ 100 mil anuais. A Espanha, país-sede, é o maior investidor, com US\$ 2 milhões por ano. O Brasil é o segundo maior financiador, colaborando com US\$ 600 mil anuais. Há ainda 17 países membros que financiam o programa através de cotas anuais: Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

O comitê intergovernamental do fundo desenvolve ações em várias modalidades, sendo que a mais importante é o apoio à coprodução de filmes Ibero-americanos. Em 13 anos do programa, 514 projetos de coprodução receberam financiamento, em um montante total de US\$ 52.067.298 (cinquenta e dois milhões, sessenta e sete mil, duzentos e noventa e oito dólares). (ZAMBRANO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora³⁷).

Para a Espanha, o investimento no Programa *Ibermedia* significa a abertura da “possibilidade de trabalhar com talentos, com atores e técnicos da Espanha; facilita a possibilidade de se contar histórias de países fora da Espanha. Existe também um tema de

³⁶ O filme custou 400 mil dólares.

³⁷ Durante a sua apresentação no Seminário “Difusão, Mercado e Integração das Cinematografias Ibero-americanas: a experiência *Ibermedia*”, realizado em 27 de setembro de 2011, em Brasília-DF.

interação cultural e o fomento do desenvolvimento, que também tem um grande atrativo” (ZAMBRANO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora).

Dentro desse campo aparentemente fértil para realizadores dos países periféricos, alguns pesquisadores têm se empenhado em investigar sobre as implicações ideológicas que envolvem esse processo. Uma das indagações trazidas por Villazana (2009, p. 130, tradução nossa) é “[...] por que os atores e técnicos da América Latina muito raramente são convidados a participar de uma coprodução com a Espanha e o oposto é uma necessidade quando o filme é baseado em qualquer país da América Latina?”. Sobre questões de hegemonia no cinema latino-americano, Villazana considera que o programa “Ibermedia manifesta seu discurso neocolonizador de uma forma bastante sutil”.

[...] a desigualdade rege estas alianças. No entanto, a iniciativa de estabelecer colaborações precisa ser colocada no lugar. Em outras palavras, o projeto atual de elaboração de um bloco que invista em interesses financeiros e culturais dos seus membros é o caminho para começar a quebrar o apego à Hollywood. Mas esta independência é invalidada se um novo tipo de dependência e submissão é criado. (VILLAZANA, 2009, p. 149)

Voltando para o cenário interno, o ano de 2000 é outra data significativa. A atividade cinematográfica volta a enfrentar uma grave crise. Tentando reverter a situação e resolver os problemas da cadeia como um todo, a comunidade cinematográfica se reuniu no 3º Congresso Brasileiro do Cinema (CBC)³⁸, um encontro amplo composto por produtores, distribuidores, exibidores, representantes das emissoras de TVs públicas e privadas, além de críticos e pesquisadores. Um dos resultados mais importantes, entre as 69 resoluções do documento final do Congresso, foi o apoio à criação de um órgão oficial para gerir a atividade cinematográfica, no âmbito do Governo Federal. No ano seguinte, em 2001, atendendo a reivindicação da entidade, é criada a Agência Nacional do Cinema (ANCINE)³⁹, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC). Na época, foi vinculada ao Ministério do

³⁸ O 1º Congresso do Cinema Brasileiro e o 2º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro ocorreram, respectivamente, nos anos de 1952 e 1953. O 3º Congresso Brasileiro de Cinema ocorreu no período de 28 de junho a 1º de julho de 2000, na cidade de Porto Alegre (RS), organizado pela Fundacine (Fundação de Cinema do Rio Grande do Sul), tendo como presidente o cineasta Gustavo Dahl (1938-2011), que posteriormente foi convidado a integrar o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEDIC. Em conjunto com a Casa Civil da Presidência da República, Dahl - como relator do grupo - produziu o plano estratégico da Nova Política Cinematográfica, que contemplava a criação da Agência Nacional do Cinema. Em 2001, Dahl assumiu a presidência da ANCINE, dando uma importante contribuição tanto à sua idealização como à implantação, permanecendo no cargo até o fim do seu mandato em 2006.

³⁹ Antes da criação da ANCINE, houve uma polêmica discussão para a possibilidade da criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), autarquia que regularia também o setor de radiodifusão no País. Após reação principalmente das empresas de televisão, o projeto foi abortado, e a função da agência criada ficou limitada à atividade cinematográfica.

Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, passando a partir de 2003 a ser vinculada ao Ministério da Cultura (MinC)⁴⁰.

Antes da criação da ANCINE, o Ministério da Cultura já participava de programas de cooperação internacional, como o Programa Ibermedia ou o Protocolo de Co-produção com Portugal. Ambos, porém, tinham sido desativados. A presença em festivais, mostras e eventos se dava, porém, de forma ocasional e desinstitucionalizada. A Medida Provisória 2228-1 instava a Ancine a atuar nas duas áreas. A percepção de que um país grande como o Brasil, com vocação cinematográfica e uma indústria audiovisual poderosa, não podia estar ausente do mundo, fez com que a ANCINE retomasse a atividade internacional. Jom Tob Azulay e Alberto Flaksman, que por trajetória biográfica eram abertos ao exterior, foram chamados para ocupar-se, respectivamente, da revitalização dos acordos de co-produção e da presença brasileira nos festivais. (DAHL⁴¹, p. 07)

Com o surgimento da ANCINE é criado um Grupo de Transição encarregado de preparar a transferência operacional de parte das atividades da Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério da Cultura para a agência reguladora. Porém, a divisão das atribuições permanece imprecisa.

Em 2009, o Decreto nº 5.711 de 2006 é revogado pelo Decreto nº 6.835, e a SAv ganha novas atribuições. Embora ultrapasse o período analisado nesta pesquisa, cabe destacar que em 2012 o Decreto de 2009 também é revogado, agora pelo Decreto nº 7.743, e as atribuições da SAv ganham novas alterações. Mesmo com as mudanças, continua o choque de competências entre a ANCINE e a SAv.

A ANCINE é uma agência que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Entre outras funções, cabe à agência “executar a política nacional de fomento ao cinema”, definida pelo Conselho Superior de Cinema, órgão colegiado integrante da estrutura da Casa Civil da Presidência da República. Todas as suas competências são discriminadas na Medida Provisória 2228-1. Abaixo, discriminamos o que se refere às suas funções no âmbito de temas internacionais:

- X - promover a participação de obras cinematográficas e videofonográficas nacionais em festivais internacionais;
- XI - aprovar e controlar a execução de projetos de co-produção, produção, distribuição, exibição e infra-estrutura técnica a serem realizados com recursos públicos e incentivos fiscais, ressalvadas as competências dos Ministérios da Cultura e das Comunicações;

⁴⁰ Legalmente, a ANCINE continua, até a presente data (10 de junho de 2012), vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, de acordo com a MP 2228-1.

⁴¹ DAHL, Gustavo. Construindo a Ancine. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/construindo_ancine_gd.pdf>. Visualizado em: 30 jan. 2012. A data da publicação do artigo não foi informada.

XIII - fornecer Certificados de Registro dos contratos de produção, co-produção, distribuição, licenciamento, cessão de direitos de exploração, veiculação e exibição de obras cinematográficas e videofonográficas;

XV - articular-se com órgãos e entidades voltados ao fomento da produção, da programação e da distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas dos Estados membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional;

XXII - promover interação com administrações do cinema e do audiovisual dos Estados membros do Mercosul e demais membros da comunidade internacional, com vistas na consecução de objetivos de interesse comum; e (Redação dada pela Lei nº 12.599, de 2012)

XXIII - estabelecer critérios e procedimentos administrativos para a garantia do princípio da reciprocidade no território brasileiro em relação às condições de produção e exploração de obras audiovisuais brasileiras em territórios estrangeiros. (Redação dada pela Lei nº 12.599, de 2012) (BRASIL, 2001)

Já à Secretaria do Audiovisual cabe, entre outras atribuições⁴², propor a política nacional do cinema e do audiovisual, que deve ser submetida à aprovação do Conselho Nacional do Cinema; propor políticas, diretrizes gerais e metas para o desenvolvimento da indústria audiovisual e cinematográfica brasileira; promover a participação de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras em festivais nacionais e internacionais; elaborar (antes, de acordo com o Decreto nº 6.835, de 2009, a função era “acompanhar a elaboração de”) acordos, tratados e convenções internacionais sobre audiovisual e cinema; e apoiar ações para intensificar o intercâmbio audiovisual e cinematográfico com outros países; bem como representar o Brasil em organismos e eventos internacionais relativos às atividades cinematográficas e audiovisuais.

A natureza fomentadora da ANCINE a obrigara a dar procedência aos mecanismos de incentivo à produção cinematográfica para não prejudicar a participação do filme brasileiro no mercado, bem como o nível de emprego do setor. Mas o cumprimento do seu papel regulador e fiscalizador era primordial para não reduzir a ANCINE a um cartório. Tornava-se urgente inaugurar a atividade regulamentadora através de Instruções Normativas, bem como a necessidade de monitorar mercados e fiscalizar o cumprimento dos comandos normativos. (DAHL, p. 06)

Instituindo políticas públicas para a cultura nacional em todas as suas nuances, o Brasil dispõe da Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, criada em 1991; e para incentivar especificamente o setor audiovisual, em 1993, foi criada a Lei nº 8.685, conhecida como a Lei do Audiovisual. Esta tem quatro dispositivos principais: a) o artigo 1º - determina que as empresas possam deduzir até 3% do total de seu imposto de renda devido as quantias

⁴² Atribuições descritas no Artigo 15 do Decreto nº 7.743, de 31 de maio de 2012, que revogou o Decreto nº 6.835, de 30 de abril de 2009.

referentes a *investimentos* feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras, desde que esses *investimentos* ocorram no mercado de capitais e autorizados na Comissão de Valores Mobiliários (CVM); b) o artigo 1º A – possibilita aos contribuintes deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes ao *patrocínio* à produção de obras cinematográficas brasileiras de produção independente, cujos projetos tenham sido previamente aprovados pela ANCINE, do imposto de renda devido apurado; c) o artigo 3º - incentiva as distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre suas remessas para o exterior; e d) o artigo 3º A, conforme veremos a seguir.

Em 2006, a Lei Federal 11.437 introduz o Artigo 3ºA na Lei do Audiovisual, treze anos depois de sua criação. O “3ºA” incentiva as empresas de radiodifusão de sons e imagens a participarem da produção e coprodução de obras audiovisuais brasileiras, porém, não vincula os canais de televisão pública, como é o caso do Canal Brasil. Assim, a lei desfavorece as condições de concorrência da TV Pública brasileira em benefício das TVs privadas, aumentando assim a desigualdade concorrencial da TV pública genuína brasileira, que fica com menor poder de produção.

Art. 3ºA. Os contribuintes do Imposto de Renda incidente nos termos do art. 72 da Lei no 9.430, de 27 de dezembro de 1996, beneficiários do crédito, emprego, remessa, entrega ou pagamento pela aquisição ou remuneração, a qualquer título, de direitos, relativos à transmissão, por meio de radiodifusão de sons e imagens e serviço de comunicação eletrônica de massa por assinatura, de quaisquer obras audiovisuais ou eventos, mesmo os de competições desportivas das quais faça parte representação brasileira, poderão beneficiar-se de abatimento de 70% (setenta por cento) do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileira de longa-metragem de produção independente e na co-produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente de curta, média e longas-metragens, documentários, telefilmes e minisséries. (BRASIL, 2006)

Já o artigo 3º da Lei do Audiovisual, de 1993, ao mesmo tempo em que é um mecanismo importante de fomento indireto à coprodução, desfavorece as distribuidoras independentes brasileiras, já que essas não têm poder de circulação no mercado internacional e têm pouco poder até mesmo dentro do mercado interno brasileiro. Observa-se ainda que as grandes redes de exibição instaladas nos *shoppings centers* do Brasil são vinculadas a *major*s norte-americanas, como é o caso da maior rede de exibição em atividade no Brasil e na América Latina, a *Cinemark*. A lógica do artigo 3º é a de que as *major*s, detendo parte dos direitos patrimoniais da obra, possam se interessar também em distribuí-la. Por outro lado,

para diminuir tal disparidade, a política cinematográfica brasileira dispõe de um aparato para apoiar as distribuidoras com capital nacional, estas podem recorrer ao Prêmio Adicional de Renda, ao Fundo Setorial do Audiovisual ou a editais de comercialização promovidos por empresas estatais.

As *majors* estão ligadas às seis principais produtoras/distribuidoras norte-americanas, dominando o mercado cinematográfico mundial. “No Brasil, temos quatro grupos/empresas em atuação: Warner, Fox, Paramount (que também distribui os títulos da Universal) e Columbia Tristar Buena Vista Filmes do Brasil Ltda, que distribui as obras da Sony e da Disney” (ANCINE, 2011, p.24).

As distribuidoras *majors* foram responsáveis por 30% dos títulos exibidos nos cinemas em 2010, e conquistaram 71% do público. Entre as obras brasileiras, as *majors* distribuíram 21% dos títulos e totalizaram 25% dos espectadores. Dois títulos, brasileiros, foram distribuídos por uma parceria entre uma *major* e uma independente (Chico Xavier, da Downtown/Columbia e 5 Vezes Favela da Columbia/Riofilme). [...] No Brasil, as duas maiores empresas de exibição do país, Cinemark (multinacional norte-americana) e Grupo Severiano Ribeiro (capital nacional), respondem por quase metade da receita das salas de cinema no país que, em 2010, superou a marca de R\$1,2 bilhão. (ANCINE, 2011, p. 27)

Enquanto, por um lado, a gestora da atividade cinematográfica brasileira, a ANCINE, defende o mercado interno como prioridade, o marco regulatório legitima o poder hegemônico das *majors* e oferece o incentivo previsto no artigo 3º, que aumenta o poder de produção das *majors*.

Outro mecanismo que promove o incentivo à coprodução é o Art. 39 da MP 2.228-01, que criou a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (CONDECINE). O artigo prevê isenção da contribuição a programadoras internacionais que optem por aplicar o valor correspondente a 3% dos rendimentos ou remuneração decorrentes da exploração de obras cinematográficas ou videofonográficas ou por sua aquisição ou importação a preço fixo, em projetos de produção ou coprodução de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de longa, média e curtas-metragens de produção independente, além de telefilmes, minisséries, documentário, ficção, animação e programas de televisão de caráter educativo e cultural, brasileiros de produção independente, aprovados pela ANCINE.

Com o objetivo de ampliar a participação do audiovisual brasileiro no mercado internacional, tendo como um dos motes a realização de coproduções, foi criado, em 2006, o Programa “Cinema do Brasil”, pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP) e financiado pela Agência de Promoção de Exportações e Investimentos

(APEX-Brasil) e pelo Ministério da Cultura. Posteriormente, o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e a ANCINE também se tornaram parceiros do Programa, que atualmente reúne cerca de 140 empresas, participa de festivais e promove encontros com representantes de diversos países. A atribuição do Programa tem sido oferecer apoio logístico e estratégico para que os produtores associados possam realizar coproduções e abrir mercados no exterior para a distribuição dessa produção. Sobre o contexto em que surgiu o Programa, o idealizador André Sturm, em entrevista a esta pesquisadora, explica:

Eu ia para os festivais em Berlim, Cannes e outros e comecei a perceber o crescimento das coproduções internacionais dos filmes europeus, argentinos e de alguns países do Oriente. Muitos deles em coprodução com a França, com a Espanha e com a Alemanha. Não havia filmes brasileiros. A presença do cinema brasileiro era pífia nos festivais internacionais. De vez em quando eu via um produtor brasileiro perdido em festivais tentando fazer umas reuniões. Claro que duas ou três pessoas já estavam conseguindo caminhar nesse mundo, mas se você pensar em uma coisa mais estruturada ou mais significativa, não havia. Então, achei que era importante criar alguma coisa para isso. Eu era presidente do sindicato da indústria aqui de São Paulo e propus à APEX criar esse programa “Cinema no Brasil”. A APEX, que é a agência de promoção de exportações, concordou. Fomos ao Ministério da Cultura, eles também decidiram apoiar, e começamos então o programa há cinco anos. (STURM, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Sobre como tem sido a atuação do programa, Sturm diz:

Montamos stands em alguns mercados que acontecem simultâneos em festivais. Quando fazemos isso montamos também pacotes que subsidiam a ida dos produtores, o que é importante. Compramos passagens reservamos hotéis e credenciais, e com isso conseguimos fazer com que os produtores começassem a ir regularmente para os mercados. Porque uma coprodução internacional é um processo, é demorado. Faz-se uma parceria que no começo não é concreta, tem que conversar com a pessoa, ambos colocarão dinheiro onde alguém irá coordená-lo, tem que ter confiança. Tem também que ter alguma sintonia artística nesse projeto. É importante que os produtores continuem indo aos mercados encontrando as pessoas e sendo vistos. Aos poucos os agentes internacionais que estão envolvidos nas coproduções começam a ver que aquelas pessoas são pessoas sérias. Afinal, continuam a vê-los repetidamente nos mercados. Percebem que não é um chutador, não é um aventureiro, e que é alguém profissional alguém que está investindo naquilo. Outro motivo o produtor brasileiro encontra um produtor internacional, eles se dão bem e vêem que tem um pensamento parecido, mas naquele momento não há um projeto que possa ser uma coprodução entre os dois. Entretanto, pode-se ir investindo nessa relação até que de repente em um ou dois anos surja um projeto que combina com ambos que possa ser uma coprodução. Então, essa frequência da presença no mercado internacional é fundamental. (STURM, 2011, informação verbal em entrevista a esta pesquisadora)

Esta característica de provedor de encontros entre produtores tem sido o principal caráter do Programa “Cinema do Brasil”, o que dificulta a capacidade de mensuração dos resultados. Estas conversas em ambientes internacionais algumas vezes podem acabar em negociações, porém, não é garantia de realização da obra. São negociações que podem se desdobrar por vários caminhos e por longos anos e, inclusive, se a obra chegar a ser realizada, não há nenhum compromisso formal do produtor divulgá-la como resultado de uma ação inicial do Programa. Esta nossa observação pode ser confirmada em uma resposta do diretor-presidente do programa André Sturm:

Eu não sei falar de um balanço exato. No ano passado [2010], foram fechadas - que a gente sabe, pois há aqueles que não informam - doze coproduções de longas-metragens internacionais. Do ponto de vista de venda, não temos números. A informação que é importante é a presença dos filmes brasileiros nos festivais internacionais que abrem portas fundamentais. (STURM, 2011, informação verbal em entrevista a esta pesquisadora)

Mesmo assim, segundo Alessandra Meleiro (2010), desde o início do Programa “Cinema do Brasil”, as coproduções internacionais aumentaram 200%. “O resultado desse programa é que 30 filmes brasileiros foram exibidos em 17 países, tais como: Israel, Grécia, Índia, China, França, Alemanha, Espanha, México e Colômbia” (MELEIRO, 2010⁴³) Além destes resultados positivos, acrescenta a “participação em festivais como Rotterdam, Cannes, Clermont-Ferrand, assim como encontros de negócios em festivais brasileiros”. (2010⁴⁴) Com a observação destes dados e de outros estudos, Meleiro acredita que “existe uma tendência para que as coproduções tornem-se o principal modelo de viabilização das produções futuras”. (2010⁴⁵)

Outro mecanismo de apoio é o Fundo Setorial Audiovisual (FSA), criado em 2006, destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual do Brasil, cujos recursos são oriundos da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL).

Sintetizando, os mecanismos públicos de incentivo direto ou indireto à internacionalização dos filmes produzidos no Brasil através do modelo de coprodução internacional são: artigos 3º e 3º A da Lei do Audiovisual; Fundos de Financiamento da

⁴³ Artigo disponibilizado na internet, sem numeração de página. Ver endereço eletrônico na lista de referências.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINEs); Conversão da Dívida Externa; Benefício das Programadoras; Acordos bilaterais e multilaterais; Protocolos de Coprodução Cinematográfica com Argentina, com Uruguai, com Portugal e com Galícia; Programa Cinema do Brasil; Programa *Ibermedia*; Fundo Setorial Audiovisual; e o Programa de Apoio à Participação em Festivais Internacionais, este último criado em 2011.

De forma geral, podemos concluir que uma das contribuições mais relevantes para o desenvolvimento das coproduções entre produtores brasileiros e produtores de outros países têm sido o Programa *Ibermedia*. O Brasil, além de segundo maior financiador do fundo, em 2011 assumiu uma posição de destaque. O presidente da Agência Nacional de Cinema, Manoel Rangel, foi eleito o Secretário Executivo da CAACI. Pela primeira vez em 22 anos de existência da organização internacional, um não venezuelano assumiu o cargo. Com isso, a ANCINE adquiriu o *status* de gestora dos programas financiados pela CAACI, como o *Ibermedia* e o DOC TV Latino-américa, além da responsabilidade de promover o desenvolvimento do setor audiovisual nos países-membros, fortalecer uma identidade cultural comum incentivando o intercâmbio cinematográfico e integrar as autoridades dos países-membros.

Sem abrir mão de que é o mercado interno a principal questão, entendemos que deveríamos buscar essa complementaridade lá fora. E, pra viabilizar isso, desencadeamos um conjunto de iniciativas. Uma das iniciativas foi a renovação dos acordos de coprodução, outra iniciativa foi o reforço da nossa presença nos organismos multilaterais: Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI) e a Reunião Especializada em Cinema e Audiovisual do Mercosul (RECAM). [...] Cabe à secretaria executiva da CAACI o papel de articulação com os governos desses 18 países para reforço da ideia de criação de uma espécie de mercado comum Ibero-americano de cinema e de audiovisual, de um espaço de integração da cinematografia dos nossos países, da aproximação dos nossos povos. [...] Portanto é uma grande responsabilidade para o Brasil, mas ao mesmo tempo é um reconhecimento da forte contribuição que o Brasil tem dado à coesão dessa região e na maior aproximação entre os nossos países. (RANGEL, 2011, informação verbal em entrevista a esta pesquisadora)

2.2 Os acordos bilaterais e multilaterais

Como já abordamos, para incentivar a prática da coprodução internacional, muitos países promovem assinaturas de acordos bilaterais e multilaterais, como instrumento de incentivo à aproximação cultural e comercial entre eles. Com isso, os produtores dispõem de iniciativas tanto governamentais como intergovernamentais com a função de motivar, facilitar e regulamentar essas relações. Não é objetivo deste trabalho analisar tais acordos, diante de

sua complexidade e da abertura para uma ampla discussão. O que apresentamos aqui são os principais aspectos, em termos de contextualização.

De 1963 a 2010, o Brasil assinou e mantém acordos bilaterais com onze países: Argentina (1999), Alemanha (2008), Canadá (1999), Chile (1996), Colômbia (1983), Espanha (1963), França (1969), Índia (2007), Itália (1974), Portugal (1981) e Venezuela (1990). Além disso, o Brasil desempenha acordos multilaterais: 1) Convênio de integração cinematográfica ibero-americana (1989); 2) Acordo para criação do mercado comum cinematográfico latino-americano (1989); 3) Acordo latino-americano de coprodução cinematográfica (1989).

Tabela 3: Cronologia dos acordos bilaterais de coprodução internacional

	País	Celebração do Acordo	Entrada em vigor	Tempo para vigorar
1º	Espanha	12/12/1963	12/12/1963	Imediato
2º	França	06/02/1969	08/03/1969	Um mês
		18/05/2010 (novo Acordo)	20/08/2010	Um mês
3º	Itália	09/11/1970	04/07/1974	Três anos
4º	Alemanha	20/08/1974	Informação não disponível	Informação não disponível
		17/02/2005	20/11/2007	2 anos e 9 meses
5º	Portugal	03/02/1981	04/06/1985	4 anos e 4 meses
6º	Colômbia	07/12/1983	07/12/1983	Imediato
7º	Argentina	18/04/1988	25/07/1995	Sete anos
8º	Venezuela	17/05/1988	25/05/1990	
9º	Canadá	27/01/1995	05/01/1999	4 anos
10º	Chile	18/03/1966	18/03/1966	Imediato
		25/03/1996 (ajuste complementar)		
11º	Índia	04/06/2007	01/11/2011	Cerca de 4 anos

Em todos os acordos bilaterais de coprodução cinematográfica firmados entre o Brasil e outros países, há a determinação ou a orientação para que representantes dos dois países envolvidos façam uma análise periódica da aplicação do acordo, no caso, tarefa de uma Comissão Mista, que serviria para avaliar a aplicação, o equilíbrio entre as partes e a eficácia do acordo, assim como apresentar propostas de melhorias. Porém, no âmbito das instituições públicas brasileiras não existe nenhuma comissão mista. A formação de comissões mistas, compostas de funcionários responsáveis pelo setor cinematográfico de cada Estado e especialistas designados pelas respectivas autoridades competentes, seria importante para o desenvolvimento de relações equilibradas e também como atividade regulatória. No entanto, segundo Manoel Rangel,

Não são todos que falam em Comissão Mista, mas são todos que falam que as autoridades cinematográficas dos dois países devem fazer balanços periódicos, e a gente faz, mesmo que não seja formal, mesmo que não se produza um relatório etc., a gente faz um acompanhamento permanente, se não fizéssemos não renovávamos acordos, não atualizávamos bases de acordos. As atualizações são derivadas desse tipo de análise sistemática. (RANGEL, 2011, em entrevista a esta pesquisadora).

O Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano foi assinado em 1998, entre dez países da América Latina (Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, México, Nicarágua, Panamá, Venezuela e República Dominicana), com o objetivo de criar um sistema multilateral de participação nos espaços nacionais de exibição cinematográfica.

Ressaltando que o MERCOSUL é uma prioridade da política externa brasileira, o que levou a ANCINE - em articulação com a Secretaria do Audiovisual do MinC - a participar da criação da Reunião Especializada do Cinema e Audiovisual do Mercosul (RECAM). Cabe aqui uma constatação: como listamos acima, entre os países signatários do Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano estão apenas dois dos quatro países membros do MERCOSUL - a Argentina e o Brasil, ficando de fora o Uruguai e o Paraguai. Interessante destacar, ainda, que o Uruguai e o Paraguai também não estão entre os 11 países com os quais o Brasil mantém acordos bilaterais de coprodução cinematográfica. Já a Argentina mantém com o Uruguai um acordo desde 2001, entre um total de 11 acordos bilaterais vigentes, mas também não tem o Paraguai como um de seus países parceiros. Mesmo sem que haja uma tradição cinematográfica no Uruguai e no Paraguai, é no mínimo

motivo de questionamento o porquê desses dois países continuarem de fora até mesmo desse tipo de negociação diplomática, já que a intenção é facilitar o acesso à produção nos países periféricos e promover a diplomacia cultural.

Quanto aos princípios diplomáticos nos acordos bilaterais, podemos identificá-los no quadro abaixo:

Tabela 4 - Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais

País parceiro	Princípios
Espanha	No desejo de incrementar o prestígio e o desenvolvimento da cinematografia do Brasil e da Espanha, está disposto a concluir com o Governo espanhol um Acordo de Coprodução Cinematográfica.
França⁴⁶	Considerando a Convenção da UNESCO sobre a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 20 de outubro de 2005; Considerando a sua vontade comum de renovar e reforçar as relações cinematográficas entre o Brasil e a França; Considerando a sua vontade de valorizar o seu patrimônio cinematográfico comum; Considerando a necessidade de atualizar as suas relações de cooperação na área cinematográfica, respeitadas as suas regulamentações respectivas na matéria e a realidade dos mercados
Itália	Considerando que as respectivas indústrias cinematográficas se beneficiarão de mais estreita e mútua colaboração na produção de filmes de qualidade, no escopo de difundir as tradições culturais dos dois países, bem como facilitar a expansão das recíprocas relações econômicas
Alemanha	Buscando desenvolver ainda mais a cooperação entre os dois países na área cinematográfica; Desejosos de intensificar e favorecer a coprodução cinematográfica, que poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco; Convencidos de que essas formas de intercâmbio contribuirão para a intensificação das relações entre os dois países;
Portugal	Animados pelo propósito de difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos e pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas, com base

⁴⁶ O primeiro acordo de coprodução cinematográfica entre Brasil e França foi firmado em 1969 e modificado em 1985, deixando de vigorar com a assinatura e a promulgação do novo Acordo em 2010.

	na igualdade de direitos e benefícios mútuos.
Colômbia* (não é mais utilizado)	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que por sua qualidade artística e técnica contribuam ao conhecimento mútuo de seus povos e ao fomento das relações culturais entre os dois Estados.
Argentina	Animados pelo propósito de facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas, contribuam ao desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países e sejam competitivas tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados.
Venezuela	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que, por sua qualidade artística e técnica, contribuam para o desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países, e que sejam competitivos tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros países.
Canadá	<p>Considerando ser desejável a criação de um marco para o desenvolvimento de suas relações no campo das indústrias audiovisuais e notadamente para as coproduções para cinema, televisão e vídeo;</p> <p>Conscientes de que as coproduções de qualidade podem contribuir para a maior expansão dos setores de produção e de distribuição para cinema, televisão e vídeo de ambos os países, bem como para o desenvolvimento do intercâmbio cultural e econômico;</p> <p>Convencidos de que esse intercâmbio contribuirá para o fortalecimento das relações entre os dois países.</p>
Chile	<p>Conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar ao desenvolvimento da indústria audiovisual, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países;</p> <p>Decididos a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica entre a República Federativa do Brasil e a República do Chile e;</p> <p>Levando em conta o Convênio de Cooperação Cultural e Científica celebrado pelos Governos de ambos os Estados em 23 de dezembro de 1976, em especial o Artigo X;</p>
Índia	<p>Buscando desenvolver a cooperação entre os dois países na área audiovisual;</p> <p>Desejosos de expandir e favorecer a coprodução de obras audiovisuais, que poderá promover o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual de ambos os países e o fortalecimento do intercâmbio cultural e econômico recíproco;</p> <p>Convencidos de que essas formas de intercâmbio contribuirão para a intensificação das relações entre os dois países</p>

É importante refletir sobre a questão de como são feitos os filmes em regime de coprodução internacional. No Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica (1998), por exemplo, está explícito o objetivo de divulgação da cultura das nações envolvidas. Os países signatários, membros do convênio de integração cinematográfica ibero-americana devem estar “conscientes de que a atividade cinematográfica deve contribuir para o desenvolvimento cultural da região e para sua identidade” (BRASIL, 1998⁴⁷) como expressa oficialmente o acordo. Embora pareça evidente a intenção desses acordos, é necessário discutir como as culturas dos países signatários estão inseridas nessas obras audiovisuais. Tema este que não é discutido neste trabalho, tendo em vista a sua amplitude e possibilidades de abordagens.

2.3 A coprodução cinematográfica no Brasil

De 1995 a 2010, o caminho traçado pela produção de filmes brasileiros no regime de coprodução internacional mostra alguns avanços. No total, foram 93 obras em coprodução concluídas, representando 13,32% da produção nacional no período. O ano de 2008 foi o de maior destaque. Foram 17 obras, contra uma variação de zero a dez longas-metragens dos anos anteriores. Mas esse número não é apenas um número aleatório. É o resultado de alguns fatores em conjunto entre intervenção do Estado e iniciativa privada. Uma consequência de ações regulamentares combinadas com o sucesso de alguns diretores brasileiros no exterior, o que despertou nos profissionais do setor um maior interesse pelo modelo. Por isso, podemos considerar 2008 como o ano de início da euforia brasileira da coprodução internacional.

No período analisado, a média de coproduções com relação ao total de obras nacionais produzidas é de seis obras anuais (12%). Em 2008, essa média subiu para 21,52%. Alguns fatores indicam que esta elevação não é apenas uma coincidência. Considerando que a média entre produção e lançamento de um filme de longa-metragem no Brasil é de dois anos, analisa-se a seguir alguns fatos ocorridos em 2006 no campo das políticas audiovisuais.

Nesse ano, através da Lei Federal nº 11.437/06, foram introduzidos os Artigos 1ºA e 3ºA na Lei do Audiovisual, treze anos depois da criação da Lei 8685/1993; foi criado o Programa “Cinema do Brasil”, pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), com o objetivo de ampliar a participação do audiovisual brasileiro no mercado internacional através principalmente do incentivo às coproduções; foi criado o Fundo

⁴⁷ Decreto disponibilizado na internet, sem numeração de página. Ver endereço eletrônico na lista de referências.

Setorial do Audiovisual (FSA), através da Lei nº 11.437, para o financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; e ainda, foi ampliada a possibilidade de administração dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional, os FUNCINEs, um instrumento do mercado de capitais criado pela MP 2228-1 e alterado pela Lei nº 11.437 de 2006.

Em novembro de 2005, em Salvador-BA, pela primeira vez o Brasil sediou a reunião da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero-américa (CAACI), fomentando a discussão sobre o tema. Em julho de 2007, em Gramado-RS, a ANCINE e o Instituto do Cinema e do Audiovisual (IP) assinam o novo protocolo de coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal, passando a fornecer apoio financeiro na modalidade de subsídio a fundo perdido a quatro projetos anuais.

Além da repercussão dessas medidas, outro fator chama atenção neste período: o sucesso de cineastas brasileiros no exterior. O filme “Ensaio Sobre a Cegueira” (Blindness)⁴⁸, uma coprodução entre Brasil, Canadá e Japão, de Fernando Meirelles, abriu o Festival de Cannes em 2008 com cinco minutos de aplausos; o filme “Linha de Passe”, de Walter Salles e Daniela Thomas, levou o prêmio de Melhor Atriz para Sandra Corveloni na mesma edição do Festival de Cannes; e a coprodução franco-brasileira “Última Parada 174”, de Bruno Barreto, foi escolhida pelo Ministério da Cultura (MinC) para representar o Brasil nas seleções do Oscar 2009 - a 81ª Premiação Anual da *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*. Ainda em 2008, a coprodução brasileiro-italiana “Terra Vermelha”, de Marco Bechis, abriu a 32ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, evento que realizou o debate “A ANCINE e a Política de Coprodução Internacional”, no qual foi constatado que a coprodução internacional com o Brasil apontava para um futuro promissor.

Todos esses fatores levantados acompanhavam uma tendência internacional para a realização de filmes em coprodução. Para Villazana⁴⁹, dois elementos principais foram a raiz do surto em cooperação de cinema, durante a década de 1990:

O primeiro foi o surgimento de coprodução no âmbito de redes de televisão durante a década de 1980, que foi estendida para o cinema. A segunda foi a proliferação em meados da década de 1980 e 1990 de órgãos multilaterais de coprodução de filmes envolvendo países latino-americanos. Essas organizações são *Fonds Sud* (um fundo francês, concebido em 1984), *Hubert Bals* (um fundo holandês criado em 1988) e *Ibermedia* (um fundo de ajuda de Ibero-americanos originalmente concebido em 1989 e ratificado em

⁴⁸ O projeto do filme “Ensaio sobre a Cegueira” captou recursos dos artigos 1º, 1º A e 3º da lei do Audiovisual.

⁴⁹ **Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain** in Framework: The Journal of Cinema and Media., Volume 49, Number 2, Fall 2008, pp. 65-85.

1997). Dessas organizações, Ibermedia é o mais ativo, [...]. Os Estados Unidos não criou um órgão que regula a longo prazo acordos de coprodução de filmes com a América Latina. No entanto, a *Motion Picture Association of América* (MPAA) estabeleceu uma parceria com empresas líderes de mercado de cinema no subcontinente, como *Patagonik Film Group*, na Argentina. Assim, o *Ibermedia* e *Patagonik* são tomados aqui como paradigmas dos principais financiadores da coprodução de filmes na América Latina. (VILLAZANA, 2008, p. 66). [tradução nossa]

Respondendo à pergunta “E no Brasil, a coprodução vem crescendo desde quando?”, Flaksman⁵⁰ (2011), responde:

Vem crescendo desde a chamada Retomada, do surgimento da ANCINE, em que houve uma clara definição na administração do Gustavo Dahl e agora do Manoel Rangel, e nesse sentido não houve descontinuidade, no que concerne às coproduções. Há um interesse muito grande em estimular as coproduções, com medidas das mais diferentes, aumentando o número de acordos, renovação dos acordos, tornando-os mais flexíveis, mais modernos. A gente tem feito inúmeros encontros de coprodução internacional; esses acordos de participação com dinheiro; criação do Programa Cinema do Brasil. Existe uma gama enorme de ações do governo, de políticas públicas, para estimular as coproduções. (FLAKSMAN, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Os dados de coproduções internacionais de 1995 a 2010 baseados em relatórios da ANCINE⁵¹ mostram um crescimento no número de projetos no regime de coprodução no Brasil. Em 1995, apenas um filme foi realizado em coprodução. Em 1996, nenhum. Entre 1995 a 2002, o Brasil contabilizou 19 longas-metragens em regime de coprodução internacional. De 2003 a 2007 foram 37 projetos. Só em 2007, há o registro de 11 filmes financiados e/ou apoiados por países diversos, o número é 1000% maior que dez anos antes. Os dados são referentes às obras que solicitaram à ANCINE o enquadramento no regime de coprodução internacional. Não estão aí incluídos os filmes que fecharam acordos diretos com empresas de outros países, sem a mediação da agência.

Quanto à diversidade de países parceiros, dados da ANCINE mostram que entre 1995 a 2010 o Brasil dividiu produções com 18 países. Os continentes e subcontinentes que mais possuem parcerias, na ordem decrescente, são: Europa, América do Sul, América do Norte, Ásia, América Central e África. Neste período analisado, nenhum país da Oceania coproduziu filmes com o Brasil. Até 2010, este contabilizava 93 experiências em coprodução internacional. A maioria com Portugal (aparecendo em 45 obras), seguido de Chile (16) e

⁵⁰ Alberto Flaksman, Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE, concedeu entrevista à autora, por razão desta pesquisa, na sede da agência, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, no dia 07 out. 2011.

⁵¹ O presente relatório, publicado em abril de 2008, procurou reunir todos os dados disponíveis na ANCINE referentes às obras audiovisuais realizadas em regime de coprodução com países com os quais o Brasil possuía ou não acordos de coprodução internacional, desde que reconhecidas como obras audiovisuais brasileiras.

Argentina (12). Os outros países parceiros foram: França (07), Espanha (06), Hungria (03), Inglaterra (02), Alemanha (01), Dinamarca (01), Colômbia (02), Uruguai (02), Cuba (01), EUA (01), México (03), Canadá (03), Japão (01), Hong Kong (01) e Moçambique (01).

A seguir, tabelas mostram um panorama da produção e da coprodução no Brasil no período de 1995 a 2010.

Tabela 5 - Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2010
Total de Filmes Lançados por Ano de Lançamento⁵²

Ano de Lançamento	Total de filmes
1995	14
1996	18
1997	21
1998	23
1999	28
2000	23
2001	30
2002	29
2003	30
2004	49
2005	45
2006	72
2007	78
2008	79
2009	84
2010	75
Total 698	

Fonte: SALIC, Sistema de Acompanhamento de Distribuição (SADIS) – ANCINE, Filme B,

⁵²Ver em: http://www.ANCINE.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_2010.pdf

Tabela 6: Quantidade de coproduções internacionais realizadas com o Brasil por ano

Ano	Quantidade
1995	1
1996	0
1997	1
1998	3
1999	3
2000	5
2001	2
2002	4
2003	4
2004	8
2005	5
2006	9
2007	10
2008	17
2009	11
2010	10
Total:	93

Tabela 7: Quantidade de coproduções internacionais brasileiras realizadas por país*

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	Total
ARG												1	1	2	2		6
ARG/USA							1										1
ARG/ESP														1			1
CAN													1		1		2
CAN/JPN														1			1
CHL							3	3	2	2	1	1	1				13
CHL/ESP														1			1
CHL/FRA										1							1
CHL/HUN															1		1
COL																1	1
COL/ HUN														1			1
CUB/ESP												1					1
ESP														1	1	1	3
DNK																1	1
FRA										1				1		1	3
FRA/ITA/MOZ/PRT																1	1
FRA/URY													1				1
HKG														1			1
HUN/PRT														1			1
GBR															2		2
ITA													1	1			2
MEX						1						1				1	3
PRT	1		1	3	3	4	2	1	1	1	2	4	4	5	3	2	37
PRT/ARG										2				1		1	4
PRT/FRA/DEU												1					1
PRT/MEX											1						1
URY													1			1	2
Total	1	0	1	3	3	5	2	4	4	8	5	9	10	17	11	10	93

ARG: Argentina, DEU: Alemanha, USA: Estados Unidos, ESP: Espanha, CAN: Canadá, JPN: Japão, CHL: China, FRA: França, HUN: Hungria, COL: Colômbia, CUB: Cuba, DNK: Dinamarca, FRA: França, ITA: Itália, MOZ: Moçambique, URY: Uruguai, PRT: Portugal, HKG: Hong Kong, MEX: México, GBR: Grã-Bretanha (Inglaterra). Fonte das siglas: ISO 2166.

* Em 2002, houve a edição do Decreto 4.456, de 4 de novembro de 2002, que transferiu à ANCINE a competência pela gestão dos projetos audiovisuais apoiados por recursos federais. Fonte: ANCINE. Dados até 01/10/2010.

Tabela 8 : Quantidade de coproduções internacionais brasileiras realizadas por continente (1995-2010)*

Continente/Subcontinente	Presença (Quantidade)	Países com os quais o Brasil coproduziu
Europa	65 vezes	Espanha, França, Portugal, Inglaterra, Alemanha, Hungria e Dinamarca.
América do Sul	32 vezes	Argentina, Chile, Colômbia e Uruguai.
América Central	1 vez	Cuba
América do Norte	7 vezes	EUA, México e Canadá.
Ásia	2 vezes	Japão e Hong Kong.
África	1 vez	Moçambique
Oceania	Nenhuma vez	Nenhum

*Com base nos dados da Tabela 6.

Tabela 9: Cruzamentos* de acordos entre o Brasil e outros países da Ibero América

País	Bilateral	Acordo Latino-Americano de Coprodução	Acordo Ibero-americano de Coprodução	Total de acordos c/ o Brasil	Total de coproduções (1995-2010)
América Latina					
Argentina	X	X	X		12
Bolívia			X		0
Brasil*	11 países: 6 da Ibero América (4 da América Latina)	X	X	–	93 experiências de coprodução
Chile	X		X		16
Colômbia	X	X	X		2
Costa Rica			X		0
Cuba		X	X		1
Equador		X	X		0
El Salvador					0
Guatemala					0
Haiti					0
Honduras					0
México		X	X		4
Nicarágua		X			0
Panamá		X	X		0
Paraguai					0
Peru		X	X		0
Rep. Dom		X			0
Uruguai					2
Venezuela	X	X	X		0

País	Bilateral	Acordo Latino-Americano de Coprodução	Acordo Ibero-americano de Coprodução	Total de acordos c/ o Brasil	Total de coproduções (1995-2010)
Península Ibérica					
Espanha	X		X		3
Portugal	X		X		45

*Tabela organizada para esta pesquisa, baseada na Tabela 6 e em outros dados da ANCINE.

CAPÍTULO 3 - A PRÁTICA DA COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL: QUATRO CASOS

Antes de seguir para a análise do filme “Do Começo ao Fim”, realizado em coprodução entre Brasil/Argentina/Espanha, apresentamos, em caráter de contextualização, os mecanismos disponíveis e o desenvolvimento das relações entre Brasil e Argentina, e entre Brasil e Espanha, no âmbito das coproduções cinematográficas. Posteriormente, para a análise dos outros filmes, também adotamos o mesmo padrão, iniciando o texto com a contextualização da relação do Brasil com o(s) respectivo(s) país(es) parceiro(s).

3.1 O caso “Do Começo ao Fim”

3.1.1 A relação Brasil-Argentina: contextualização

O Brasil e a Argentina, atrás da Espanha e do México, são os países que mais realizam filmes em regime de coprodução cinematográfica na Ibero América (ZAMBRANO⁵³, 2011, em entrevista a esta pesquisadora). A Argentina é o terceiro país que mais coproduz com o Brasil (ANCINE, 2010), o que mais coproduz com a Espanha (RODRIGUES⁵⁴, 2011, em entrevista a esta pesquisadora) e que tem uma das cinematografias mais desenvolvidas do mundo (FILME B, 2011). Neste contexto, algumas parcerias intergovernamentais foram fechadas, nas últimas três décadas, entre o Brasil e a Argentina para incentivar a coprodução cinematográfica entre os realizadores dos dois países.

Um acordo bilateral de coprodução cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina foi assinado em 1988 (entrou em vigor em 1999), considerando-se, portanto, a primeira ação oficial intergovernamental com o intuito de estreitar as relações

⁵³ Luís Angel Roa Zambrano é bacharel em estudos internacionais pela Universidade Central da Venezuela, coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e coordenador geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI). Zambrano concedeu-nos uma entrevista, gravada no dia 27 de setembro de 2001, após a sua apresentação no Seminário “Difusão, Mercado e Integração das Cinematografias Ibero-americanas: a experiência Ibermedia”, durante a realização do 44º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. A tradução da entrevista do Espanhol para o Português foi feita por nós.

⁵⁴ Luís Alberto (Beto) Rodrigues é dono da produtora Panda Filmes, sediada no estado do Rio Grande do Sul. É realizador do Festival de Cinema de Gramado e, atualmente, assessor do Programa Mercosul Audiovisual, onde pretende aumentar as relações de coprodução entre os países do bloco. Rodrigues concedeu-nos uma entrevista gravada no dia 30 de setembro de 2001, no Kubitschek Plaza Hotel, após a sua palestra proferida no Seminário “Novas Perspectivas para o Cinema e o Audiovisual Brasileiro”, durante o 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

cinematográficas entre os dois países. Em 2003, foi criada a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM), com o objetivo, dentre outros, de analisar, desenvolver e implementar mecanismos de complementação e integração das indústrias da região.

Outro momento de consolidação da discussão sobre a cooperação regional ocorreu em 2008, quando a RECAM anunciou, na cidade do Rio de Janeiro, a criação do Programa “MERCOSUL Audiovisual”, visando destinar dois milhões de euros para a cooperação audiovisual entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, no triênio 2009-2011. O *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) seria o responsável pela gestão desse convênio.

Outro marco foi a assinatura do Protocolo de Coprodução entre a ANCINE e o INCAA (em 2010) com o objetivo de executar um programa de concessão de apoios financeiros, para até quatro projetos por ano, sendo dois majoritários brasileiros e dois majoritários argentinos, no valor total de US\$ 800 mil dólares e individual de US\$ 150 mil. Outra medida, anterior, ocorreu em 2003, quando a ANCINE e o INCAA assinaram um Protocolo para Fomento à Distribuição de Filmes de Longa-Metragem⁵⁵. De acordo com o Protocolo, oito filmes de cada país seriam selecionados anualmente para receber apoio à distribuição concedido, no que diz respeito à ANCINE, a título de subsídio a fundo perdido, e, no que se refere ao INCAA, como aporte de fomento cinematográfico não reembolsável. A função de tais protocolos era estimular e facilitar o intercâmbio de filmes entre os dois países.

Além disso, Brasil e Argentina estão entre os 18 financiadores do Fundo Ibero-americano de Apoio *Ibermedia*, um programa de estímulo à promoção e à distribuição de filmes ibero-americanos, que faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI). Cada país deve contribuir com no mínimo US\$ 100 mil anuais. O Brasil é o segundo maior financiador, colaborando com US\$ 600 mil anuais; já a Argentina está em quinto lugar, aportando US\$ 400 mil por ano (ZAMBRANO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora). O comitê intergovernamental do fundo promove quatro programas de apoio, um deles é o de apoio à coprodução de filmes ibero-americanos.

Do lado argentino, a autoridade governamental competente é o INCAA, que funciona como ente público não estatal no âmbito da Secretaria de Cultura da Presidência da Nação. “A cinematografia argentina se rege pela Lei de Fomento e Regulação da Atividade Cinematográfica nº 17.741 de 1994. Para o fomento da atividade do setor há o Fundo de

⁵⁵ O Protocolo para Fomento à Distribuição de Filmes de Longa-Metragem entre ANCINE e INCAA foi criado em 2003 e extinto três anos depois.

Fomento Cinematográfico, cuja administração está a cargo do INCAA”. (OBSERVATORIO DEL CINE Y AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO, 2009, p.17)

3.1.2 A relação Brasil-Espanha: contextualização

Dentro da Ibero América, a Espanha é o país com maior tradição em coproduções cinematográficas, ao mesmo tempo em que é a sede e o maior aportador do Programa *Ibermedia*⁵⁶, fundo onde a Espanha investe US\$ 3 milhões anualmente, sendo que US\$ 1 milhão retorna aos produtores do próprio país e US\$ 2 milhões são distribuídos para obras de outros países (ZAMBRANO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora).

O valor investido e o poder embutido têm um caráter diretamente geopolítico. Como citado no capítulo introdutório, a história do filme em coprodução na América Latina surgiu com uma intervenção espanhola, em 1931, com a realização do Primeiro Congresso de Cinematografia Hispano-Americana, em Madrid (PODALSKY, 1994 apud VILLAZANA 2009, p. 31). Depois disso, ocorreram vários movimentos políticos para estreitar as relações cinematográficas entre os países da Ibero América, tendo a Espanha como o seu principal incentivador. Sendo que a criação do *Ibermedia* representa um marco para o avanço do modelo da coprodução e para a garantia da realização de filmes nos países integrantes do fundo.

Trinta e dois anos depois do Primeiro Congresso de Cinematografia Hispano-Americana, o Brasil assina o seu primeiro acordo bilateral de coprodução cinematográfica, em 1963, com a Espanha, por meio do Ministério das Relações Exteriores, passando a vigorar imediatamente. Promover e executar acordos, como uma forma de atração de capitais estrangeiros, era uma cobrança de profissionais da atividade cinematográfica, para o desenvolvimento da produção no País. Já naquela época entendia-se que “o problema do cinema nacional não era de ordem estética, mas política”. (SIMIS, 1996, p. 230)

Do ano de assinatura do tratado bilateral, 1963, até 1995, não há referências de quantos filmes foram realizados entre os dois países. Os dados só são de conhecimento e disponibilizados pela ANCINE a partir de 1995. Deste ano até 2010, a agência contabiliza apenas quatro filmes de longa-metragem em coprodução envolvendo Brasil e Espanha, dentre eles, dois estão no recorte desta pesquisa: “Do Começo ao Fim” (Brasil/Argentina/Espanha) e “A Ilha da Morte” (Brasil/Cuba/Espanha), ambos são obras majoritárias brasileiras. Os outros

⁵⁶ Ver mais sobre o Programa *Ibermedia* no Capítulo 2.

dois filmes têm parceria exclusiva com a Espanha e são obras que o Brasil tem os direitos patrimoniais minoritários: “Carmo” (2008), com direção de Murilo Pasta, e “Lope” (2009), cujo diretor é Andrucha Waddington. Além dos dados da ANCINE, buscamos como fonte o site do *Ibermedia*, onde estão catalogados os filmes apoiados pelo programa e suas respectivas nacionalidades, no período de 1999 a 2006. Nestes dados, se observa uma grande predominância da participação da Espanha nos projetos de coprodução apoiados pelo *Ibermedia*.

A autoridade cinematográfica da Espanha é o *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA), vinculado ao Ministério de Cultura, e o seu interesse em apoiar à coprodução internacional se dá oficialmente nos seguintes termos:

El interés por apoyar esta forma de producción está presente tanto en la Ley del Cine como en su Reglamento de desarrollo, considerando que la coproducción internacional es un medio fructífero para potenciar el desarrollo del tejido industrial del sector y para que las películas y obras audiovisuales puedan traspasar las fronteras nacionales llegando a otros mercados y conseguir así una facilidad mayor para financiar y amortizar los costes de producción. (Espanha, 2008⁵⁷)

Com tais contextualizações, iniciamos a seguir a análise do filme “Do Começo ao Fim”, no âmbito da abordagem teórico-metodológica da Economia Política da Comunicação.

3.1.3 Do Começo ao Fim / *From Beginning to End*/ *В начале конца*/ *От начала до конца*/ *Jamais Sans Toi*

A delicada e diferente história de amor entre dois irmãos, envolvendo temas considerados tabus como “homossexualidade” e “incesto”, é a terceira experiência internacional em longas-metragens do diretor e produtor brasileiro Aluizio Abranches. São dele as informações específicas sobre a coprodução brasileiro-argentino-espanhola “Do Começo ao Fim”. Detalhes sobre o antes, o durante e o depois da realização da obra foram dados em 51 minutos de entrevista⁵⁸, na cidade do Rio de Janeiro - RJ, durante intervalo de sessões do Festival de Cinema do Rio (FestRio2011), onde Abranches trabalhava como jurado.

⁵⁷ Real Decreto 2062/2008 que desenvolve a Lei 55/2007.

⁵⁸ A entrevista com Aluizio Abranches contou com 32 perguntas subjetivas e uma objetiva.

“Do Começo ao Fim”⁵⁹, uma produção considerada de baixo orçamento, no valor de R\$ 2 milhões, foi o filme de Abranches mais vendido para o exterior, chegando acerca de 30 territórios, entre eles: China, “não nas partes comunistas, mas em Hong Kong e Taiwan” (ABRANCHES, 2011, em entrevista a esta pesquisadora); Reino Unido; EUA, “mas não colocaram no cinema, lançaram direto em DVD” (ABRANCHES, 2011, em entrevista a esta pesquisadora); Alemanha; Itália; e França. Neste último, obteve vinte mil espectadores com duas cópias e foram distribuídos dois DVDs: um para aluguel e outro para venda, além de uma versão em *bluray*. No Brasil, o filme com nove cópias chegou a 24 salas, a um público de 85 mil pessoas e uma renda acumulada de R\$ 770.370,23 (ANCINE, tabela em anexo).

Em compensação à variedade de países alcançados, o filme não conseguiu chegar a nenhum dos dois países coprodutores, contrariando uma das potenciais vantagens identificadas por C. Hoskins e S. McFadyen, da Universidade de Alberta, *in Solot*⁶⁰ (2011⁶¹): o “acesso ao mercado do parceiro”. Quando perguntamos sobre a dificuldade de essa dada vantagem concretizar-se na prática, ZAMBRANO (2011, em entrevista a esta pesquisadora), que coordena o programa de acompanhamento das operações do *Ibermedia*, respondeu:

No momento de se apresentar a documentação do projeto, se exige uma série de garantias e de certificações que assegurem que o filme seja exibido nos dois países, logo, é nesse momento que se outorga o fundo. O apoio econômico se dá nesse momento. Logo, se existe uma troca e a exibição no outro país não se dá, o caso necessita de estudo particular. Isso tem conseqüências. A auditoria determinará algumas penalidades que se possa aplicar. (Tradução nossa)

A relação do filme com a Espanha se deu para cumprir a exigência do *Ibermedia* de ter “três braços ibero-americanos” (ABRANCHES, 2011)⁶². No caso, a empresa espanhola entrou para atender a uma mera questão burocrática, não mantendo com a obra nenhum vínculo artístico ou técnico, nem de financiamento privado. No entanto, tal prática é permitida pela legislação espanhola. Em regra geral, a participação dos produtores hispânicos em uma coprodução deve ser no mínimo de 10%, tanto financeira quanto em serviços e mão de obra, isto quando há três ou mais países envolvidos. Porém, como exceção, o *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA) permite coproduções financeiras sem

⁵⁹ Segundo dados da ANCINE, o filme captou pelas leis de incentivo brasileiras o valor de R\$ 285 mil. Dados disponíveis em: <<http://oca.ANCINE.gov.br/media/SAM/2009/SerieHistorica/1116.pdf>> Acesso em 10/02/2012.

⁶⁰ Steve Solot é presidente da Latin American Training Center – LATC, Centro Latino-Americano de Treinamento e Assessoria Audiovisual, com sede no Rio de Janeiro - RJ, Brasil.

⁶¹ Artigo disponibilizado na internet, sem numeração de página. Ver endereço eletrônico na lista de referências.

⁶² Para ver a conferir a entrevista completa de Abranches consulte o APÊNDICE D desta dissertação.

aporte efetivo de pessoal e serviços. Neste caso, o filme gerará à produtora apenas apoio geral para a amortização.

Mesmo esse tipo de participação sendo regulamentada em benefício, a princípio, de facilitar as coproduções, tal circunstância leva a duas hipóteses: 1) a Espanha é o país mais flexível quanto a esse tipo de situação entre os 18 integrantes da CAACI, demonstrando, assim, menos interesse na geração de trabalho e serviços em seu país; 2) Dentro do *Ibermedia* há uma transparente desigualdade de relações de poder envolvendo um país desenvolvido e os outros 17 países em desenvolvimento. O que gera alguns questionamentos: Por que não ser uma coprodução apenas brasileiro-argentina? Já que as locações só ocorreram no Brasil e na Argentina, e só há divisão de trabalho entre profissionais destes dois países. Ou, ainda, observando que não há nenhuma referência ao assunto no “Regulamento de Funcionamento do programa *Ibermedia*”: que critérios se dão para a escolha desse terceiro país? Ou não há critérios, sempre será a Espanha, pelo fato de ser o maior aportador do fundo e o país que desde o princípio do *Ibermedia* assegurou o funcionamento do programa nos gabinetes da Agência Espanhola de Cooperação Internacional (AECI) em Madrid?

Segundo Solot (2011⁶³), um entusiasta da coprodução internacional:

acredita-se que coproduções com a Espanha dão aos países latino-americanos uma porta de entrada para os mercados europeus. [...] As coproduções devem ser feitas entre pelo menos três países. Esta triangulação não só garante distribuição e exibição nestes países, como também cria ligações e redes entre grupos de produtores e profissionais. [Grifo nosso]

Se a exigência da triangulação é para conferir *status* de nacionalidade hispânica às obras a fim de facilitar a entrada de filmes latino-americanos na Europa, nas entrelinhas fica intrínseca a barreira política à cinematografia latino-americana. Por outro lado, se o objetivo for driblar uma possível barreira cultural do público europeu, então, fica entendido que a estratégia do programa para atingir mais territórios está conceitualmente equivocada, já que estaria ludibriando o espectador, aquele que dentro desta lógica estaria pagando ingresso para ver um filme com expressões culturais européias, no entanto, nestes filmes não há locações, técnicos, nem artistas hispânicos. Uma estratégia para a criação do espaço cinematográfico ibero-americano dentro de uma lógica capitalista de progresso onde o produto-fim do cinema, o espectador, não é devidamente respeitado. E, em outras palavras, a estratégia é uma queda de braço a qualquer custo para diminuir o poder da hegemonia do cinema norte-americano na

⁶³ Artigo disponibilizado na internet, sem numeração de página. Ver endereço eletrônico na lista de referências.

Europa, como também na América Latina, em uma luta em que se faz uso de conceitos mal definidos, característica de uma política pouco delineada, porém, que demonstra avanços e gera satisfação entre os cineastas beneficiados.

Explicando como funcionam na prática os aspectos negociais e burocráticos envolvendo o programa *Ibermedia* e como ficou a divisão dos direitos patrimoniais do filme, o diretor e produtor Aluizio Abranches (2011) diz:

Fizemos um acordo, que a Argentina ficou com os direitos do filme para a Argentina, a Espanha tem todo o direito para a Espanha, e eu tenho para o Brasil e para o resto do mundo. O Brasil tem a coprodutora majoritária. A Espanha entrou só com o dinheiro do Ibermedia, 140 mil dólares. A parte do produtor espanhol seria de 10%. Ele não investiu dinheiro, mas era legal para ter uma assinatura espanhola, para o Ibermedia. E o Ibermedia sabe disso. Ele assina, mas de fato ele não participou, mas se comprometeu, porque no caso se eu tivesse me ferrado, ele teria se ferrado junto. (Em entrevista a esta pesquisadora)

Ora, se a Espanha entrou apenas com o investimento do programa *Ibermedia*, como se este fosse um investimento espanhol e não como oficialmente se conceitua como um fundo multilateral da região ibero-americana - onde 18 países são membros e contribuintes, portanto, imaginando-se que todos teriam direitos pelo menos razoavelmente igualitários - fica implícita a autoridade da Espanha, o caráter de superioridade europeia como instituição assistencialista e a desigualdade nas relações de poder envolvendo os países signatários.

Já a relação do filme com a Argentina percebe-se um equilíbrio em termos financeiros e artísticos. Com os direitos patrimoniais minoritários, a participação da Argentina na obra se deu com a presença de uma coprodutora, atores argentinos, como Jean Pierre Noher e Analia Riamonde, além de ter cenas filmadas por lá. Abranches explica: “Mais ou menos o que a gente gastou para filmar na Argentina, foi dinheiro argentino” (2011, em entrevista a esta pesquisadora) e tanto a relação de divisão de trabalho como as questões burocráticas foram resolvidas sem grandes dificuldades. Além de profissionais brasileiros e argentinos, o filme contou ainda com um diretor de fotografia suíço, e um maquinista e um cinegrafista estadunidense, da cidade de Los Angeles.

O caráter cosmopolita não é observado apenas na troca de experiências entre profissionais de diferentes países, mas também na variedade de idiomas em que o filme é legendado ou dublado. No total, até a data da entrevista com Abranches, outubro de 2011, havia seis línguas envolvidas no filme, já que foi dublado em inglês e italiano, e recebeu legendas em inglês, francês, espanhol, chinês, além do português.

Embora com a existência das antigas ferramentas da legenda e da dublagem, é comum colocar o idioma oficial do Brasil como a principal barreira para a entrada de filmes lusófonos no mercado internacional, quando se sabe que o idioma “oficial” do cinema é o Inglês e todos os países da Europa e da América Latina falam ou Espanhol ou Francês. Inclusive, o Português brasileiro precisa de legendas até para a exibição em Portugal, como abordaremos detalhadamente no tópico a seguir, ao tratar sobre o filme “Call Girl”. Por outro lado, algumas saídas foram apontadas por entrevistados, como Alberto Flaksman, superintendente de mercado da ANCINE, e o diretor Karim Aïnouz. O primeiro orienta que uma possível solução seria, já no orçamento do filme, prever o custo de dublagem em Espanhol.

Se eu fosse produtor hoje em dia e tivesse produzindo um filme que tivesse possibilidade de viajar pela América Latina, o que eu faria era na produção ainda colocar no orçamento o custo de dublagem. Assim, o filme já sairia imediatamente com uma versão dublada em castelhano. Até porque é fácil de fazer, não é muito caro, e a dublagem fica muito boa porque os idiomas são parecidos, tem mais ou menos a mesma prosódia, o tamanho das palavras, das frases, são mais ou menos iguais. E uma das dificuldades de circulação do filme brasileiro na América Latina é que tem embutido um custo de dublagem. Se você já sai com a versão dublada, você sai na frente. Já disse a vários produtores pra fazer isso, mas até agora não vi ninguém fazendo. Pode ser que eu esteja errado, não sou um mago das ideias. (FLAKSMAN, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Outra saída é proposta por Aïnouz, que traz uma solução inédita no seu 5º longa-metragem “Praia de Iracema”. Para resolver o problema, o filme não terá idioma, os personagens não falarão nem em Português, nem em Alemão. Já o modelo da obra “Do Começo ao Fim” é o mais comum nas coproduções brasileiras. No caso, como a história é contada no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, o filme é narrado em três línguas, com atores falando predominantemente Português, porque a maior parte da história é contada no Brasil, e com algumas cenas em Espanhol, quando personagens estão na Argentina e, ainda, com falas em Inglês durante uma cena.

Sobre o custo das dublagens, Abranches conta que geralmente é caro para uma produção de baixo orçamento, porém, o preço oscila de acordo com o tamanho do filme e a quantidade de personagens: “Encarece muito para um filme desse tamanho, com um público mais direcionado, mais restrito, já para um *blockbuster* não faz a menor diferença vinte mil euros, já para um filme independente faz”. (2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Se de um lado o idioma oficial do Brasil historicamente tem sido uma barreira para a expansão do cinema brasileiro através de coproduções com diferentes povos, de outro, o

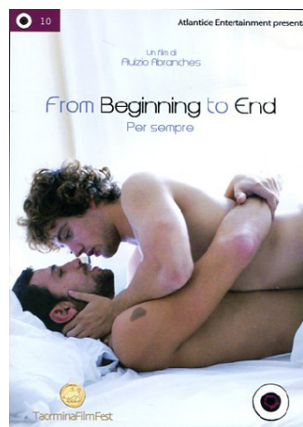
castelhano é um dos fatores que mais têm contribuído para a cultura da coprodução cinematográfica na Espanha, como identifica Beto Rodrigues:

Um dos países europeus que mais vinha investindo fortemente em coprodução era a Espanha, por uma razão cultural lógica, a Espanha teve muitos países colonizados por ela nas Américas e que mantiveram o idioma espanhol. De todas as nações colonizadoras é a com mais diversidade de países com produção cinematográfica falando o seu idioma. Praticamente, todos os países da América do Sul e da América Central e parte da América do Norte, contando uns 20 milhões de descendentes hispânicos nos EUA. Então, a Espanha tinha um mercado enorme. Ao passo que a França conta com poucos países de fala francês. A Inglaterra que coproduz muito com os EUA, mas que está numa esfera acima da esfera da coprodução, está numa esfera do mundo dos negócios comercial-global. (RODRIGUES, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Para além da questão das dublagens, outra singularidade no modelo da coprodução são algumas alterações feitas para proporcionar uma maior identificação com as especificidades culturais de cada país ou região onde a obra será exibida. Uma dessas mudanças é feita nos cartazes e nas capas dos DVDs. Para diferentes países, diferentes escolhas. Logo abaixo, seguem algumas capas de divulgação do título brasileiro “Do Começo ao Fim”. Com a escolha da primeira, o objetivo era comunicar-se com um público jovem de Taiwan e Hong Kong, que gosta de histórias felizes de amor; a segunda capa, com foto mais ousada, para, primeiramente, a exibição no “*OltFest - Los Angeles Gay & Lesbian Film Festival*”; já a terceira, exibe a mesma foto utilizada na capa do DVD brasileiro.



64



65



66

No caso da obra “Do Começo ao Fim”, a política audiovisual brasileira contribuiu para a inserção do filme no mercado internacional a partir do momento que proporcionou vários

⁶⁴ Imagem: Divulgação

⁶⁵ Imagem: Divulgação

⁶⁶ Imagem: Divulgação

mecanismos de investimentos (artigos 1º e 3º da Lei do Audiovisual) e de patrocínios, e, principalmente, a possibilidade de empréstimo financeiro através do programa *Ibermedia*, o que incentivou e abriu novas portas para a produção e divulgação do filme. Destacando que, como na maioria dos beneficiados com o *Ibermedia*, “Do Começo ao Fim” não reembolsou o empréstimo, pois não conseguiu retorno lucrativo suficiente capaz de efetuar o reembolso, o que é previsto nas regras do programa. Além disso, o filme foi beneficiado com o Fundo Setorial do Audiovisual, com o Prêmio Adicional de Renda da ANCINE e recebeu patrocínios via incentivos fiscais de dedução de imposto de renda através da Lei Rouanet (Lei 8313/91). Pormenorizando, a origem do financiamento da obra⁶⁷ orçada em R\$ 2 milhões ocorreu da seguinte maneira, segundo descreve Abranches:

Foram 140 mil dólares do programa Ibermedia, 100 mil euros da coprodução argentina, um milhão e pouco de reais da Lei do Audiovisual, 100 mil reais do artigo 3º da Lei do Audiovisual, que foi a Europa Filmes que quis comprar o DVD antecipado através da Downtown. E o resto foi todo dos artigos 1º e 1ºA, sendo mais o 1º. (ABRANCHES, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

3.1.3.1 Do Começo ao Fim: Quadro de potenciais vantagens X o resultado prático do filme

Potencial Benefício	Conseguiu obter?
Fusão de recursos financeiros	Sim
Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros	Sim
Acesso ao mercado do parceiro	Sim
Acesso ao mercado de países terceiros	Sim
Aprender com o parceiro	Sim
Redução de risco	Sim
Insumos mais baratos no país do parceiro	Não sei
Locações estrangeiras desejadas	Sim

Fonte: Elaboração própria

⁶⁷ Do Começo ao Fim foi beneficiado ainda com o Fundo Setorial Audiovisual (FSA) na modalidade “Complementação de recursos para conclusão da obra”, no montante de R\$ 461.740,00.

3.2 O caso “Federal”

3.2.1 A relação Brasil-Colômbia

“Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que por sua qualidade artística e técnica contribuam ao conhecimento mútuo de seus povos e ao fomento das relações culturais entre os dois Estados” (BRASIL, 1983), um convênio complementar ao acordo de intercâmbio cultural sobre coprodução foi firmado em 1983 entre os governos do Brasil e da Colômbia. No entanto, tal tratado não tem sido utilizado. É o multilateral Acordo Latino-americano de Coprodução assinado em 1989 e promulgado no Brasil em 1998, que tem historicamente funcionado como instrumento regulador.

Apesar de tais iniciativas intergovernamentais, não há uma tradição de relacionamento cinematográfico entre Brasil e Colômbia. A fragilidade dessa relação é percebida na quantidade de filmes produzidos em parceria entre os dois países. De 1995 a 2010, a ANCINE registra apenas uma obra brasileiro-colombiana: “Federal”, cuja experiência será abordada neste item após uma breve contextualização sobre a relação entre os dois países no setor.

A falta de tradição de coprodução não se dá apenas com a Colômbia, mas também entre o Brasil e a maioria dos países da América Latina. Mesmo as autoridades “conscientes de que a atividade cinematográfica deve contribuir para o desenvolvimento cultural da região e para sua identidade” como também “convencidos da necessidade de promover o desenvolvimento cinematográfico e audiovisual da região”, os países latino-americanos demonstram dificuldade em aproveitar essa oportunidade.

Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), dos 93 projetos de coprodução envolvendo produtoras brasileiras, concluídos entre os anos de 1995 e 2010, apenas seis países da América Latina atuaram como parceiros do Brasil: Argentina (presente em 12 filmes), Chile (16), Colômbia (01), Cuba (01), México (03) e Uruguai (02). Nesse período, dos 11 países signatários do Acordo Latino-americano de Coprodução, apenas quatro efetivaram pelo menos uma coprodução com o Brasil: Argentina, Cuba, México e Colômbia.

Com a análise deste filme, no âmbito da Economia Política da Comunicação, espera-se contribuir para verificar como tem se dado a relação do Brasil com países da América Latina para a inserção do cinema brasileiro na região e, além disso, como tais obras têm se relacionado tanto com os mecanismos brasileiros de política pública, voltados para a coprodução, quanto com propostas intergovernamentais oficializadas no acordo multilateral.

A escassez de coproduções brasileiro-colombianas é facilmente explicada pelo subdesenvolvimento da atividade cinematográfica na Colômbia: em onze anos (1993 a 2003), apenas 38 longas colombianos foram lançados. A partir de 2003, com a promulgação da Lei 814, a *Ley do Cine*, a atividade é impulsionada, e o número de filmes lançados aumenta consideravelmente, em três anos chega a 26 títulos. Tal lei prevê três mecanismos principais de fomento: criação de um fundo para o desenvolvimento cinematográfico; estímulos tributários, em que empresas podem deduzir 125% do valor real investido ou doado para projetos cinematográficos; e titularização de projetos cinematográficos (FILME B, 2011).

A participação da Colômbia no Programa *Ibermedia* na modalidade coprodução também é modesta. Dos 12 países que foram beneficiados com o fundo ibero-americano, entre os anos de 1998 e 2005, a Colômbia fica em 9º lugar, com 16 projetos aprovados. Os países com quem a Colômbia mais desenvolveu parcerias foram: Venezuela, México, Espanha, Argentina e Peru. Na primeira colocação, está a Espanha, com 94 projetos. Em seguida, vem a Argentina, com 49 coproduções, no período levantado. Já o Brasil, está em 3º lugar entre os beneficiados pelo *Ibermedia* na modalidade coprodução, com 33 projetos.

A estrutura institucional voltada para o desenvolvimento audiovisual na Colômbia é composta pelo *Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía* (CNAAC); pela *Dirección de Cinematografía*, o órgão responsável por assessorar o Ministério da Cultura na elaboração de políticas e programas voltados para a cinematografia nacional; e pelo *Proimagenes* Colômbia, um fundo de apoio voltado principalmente à produção. Para o incentivo direto à coprodução, a Colômbia mantém acordo bilateral apenas com o Canadá, além de um Convênio argentino-colombiano de coprodução cinematográfica e, como já citado acima, é signatária do multilateral Acordo Latino-americano.

3.2.2 Federal

A história de um grupo de policiais federais em combate a um traficante de drogas em Brasília é o primeiro longa-metragem de ficção e a primeira experiência internacional do diretor, produtor e roteirista brasileiro Erik de Castro. “Federal” inicialmente seria uma coprodução entre Brasil, França e Colômbia, no entanto, por problemas nas negociações com produtores franceses - que resultou em um caso de possível litígio internacional, como detalharemos posteriormente - foi concluído apenas como uma coprodução entre Brasil e Colômbia. A experiência, rica em complexidades negociais e em questões no âmbito da

economia política das coproduções, é detalhada por Castro (2011), nossa principal fonte para a análise deste caso.

“Federal”, uma produção de R\$ 5,6 milhões - um orçamento muito bem sucedido considerando ter sido o primeiro longa de ficção do diretor - chegou a ser o 15º filme nacional mais visto no Brasil no ano de 2010 (ANCINE, 2011), com 63 cópias exibidas em 26 cidades brasileiras, uma renda acumulada de R\$ 1 milhão e alcançando 114 mil espectadores.

Porém, embora se tratando de uma coprodução internacional, o filme não chegou a nenhum outro país, nem mesmo à Colômbia (o país parceiro), até junho de 2012. Tal fato contrariou também, como no caso “Do Começo ao Fim”, uma das potenciais vantagens identificadas por C. Hoskins e S. McFadyen, da Universidade de Alberta: o “acesso ao mercado do parceiro”. “Federal” transformou-se em mercadoria no Brasil, já na Europa e nos EUA a distribuidora europeia, que adquiriu o pré-direito de vendas do filme, não viu a obra como produto relevante para ser transformado em mercadoria. Para a distribuidora, “Federal” não tinha valor de troca nos dois principais mercados mundiais do setor. No entanto, ‘Federal’, após ser contemplado com dois prêmios na edição de 2011 do New York International Independent Film Festival (Melhor Thriller e Melhor Ator – Michael Madsen) novamente desperta interesse de uma distribuidora internacional, a americana ITN Distribution, para distribuição mundial.

Entre o roteiro e o filme nas telas se passaram seis anos, tempo em que foram observadas estratégias peculiares e precursoras na atividade cinematográfica brasileira. Uma delas é a participação dos realizadores da obra na criação do primeiro Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica (FUNCINE), mecanismo de investimento de obras cinematográficas independentes cuja criação foi autorizada na Medida Provisória 2228-1 de 2001. Christian de Castro, irmão de Erik (diretor), foi o principal responsável pelo processo de implantação no Brasil dos Funcines, motivado inicialmente pelo irmão cineasta a pesquisar outras formas de financiamento de produções independentes, como explica Erik de Castro, respondendo à pergunta “Como Federal conseguiu o maior volume de investimento (R\$ 1,02 milhão) do Funcine Fundo Rio Bravo Cinema I entre os 11 projetos de filmes que receberam investimento até março de 2009?”:

A questão básica é a seguinte: meu irmão era do mercado financeiro e já meu sócio na produtora. Quando eu o chamei para ficar efetivamente na sociedade, falei pra ele: há outras formas de se financiar cinema que você poderia pesquisar e descobrir. [...] Aí ele foi pesquisar, e o Fernando Henrique Cardoso tinha sancionado uma lei do Funcine, só que nenhuma instituição financeira tinha pegado pra fazer funcionar, e o meu irmão vinha

do mercado e se juntou com um amigo da Rio Bravo Investimentos, eles foram fazer o Funcine funcionar, apresentaram para a Rio Bravo Investimentos, a apresentaram também o Federal como um projeto, estávamos tentando ver novas formas de investir. E é o que eu disse pra ele: tanto pra viabilizar filmes meus como mais formas de financiar o cinema em geral brasileiro. Aí eles criaram o Funcine Rio Bravo, onde o Federal acabou sendo um dos filmes contemplados. [...] Então, dos quatro ou cinco Funcines que tem funcionando no Brasil, o meu irmão participou da formatação de quase todos, ele passou a ser requisitado para formatar, ele passou a ser um dos maiores conhecedores de Funcines no Brasil. [...] Então, a ponta do novelo do Funcine no Brasil foi puxada pela BSB Cinema, a partir de uma reflexão minha com ele. [...] Era essa a ideia... da gente criar formas alternativas, pra conseguir se viabilizar também. (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Embora seja importante ressaltar essa peculiaridade do caso “Federal” como fundamental no processo de implantação no Brasil dos Funcines, tais fundos fogem do leque do objeto desta pesquisa, portanto, não nos aprofundaremos no assunto. Porém, essa contextualização é necessária para entender a dimensão de “Federal” como negócio e como projeto ator da abertura de uma nova forma de financiamento para produções independentes, o que ajuda a perceber esta forte tendência do modelo de coprodução: o papel de desbravar novas formas de financiamento. Na conquista dessa forma de financiamento específica, “Federal” não precisou sair do Brasil, embora o primeiro movimento em busca de financiamento seja onde o conjunto da obra começa a mostrar provavelmente a sua maior identidade: o grande interesse por pesquisar e conseguir recursos em diferentes fontes.

Na busca pela fusão de variados recursos, “Federal” enfrentou o seu maior conflito, que também foi o maior conflito percebido entre as coproduções aqui analisadas: a negociação culminou em um caso de litígio internacional com a França, o que foi ocasionado, segundo a percepção de Erik de Castro, pela sua falta de experiência em negociações com investidores internacionais. A produtora francesa Europa Corp, de propriedade do produtor francês Luc Besson, “teoricamente pagou 100 mil dólares para adquirir o pré-direito de vendas nos EUA e Europa” (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora). No entanto, não exerceu o direito de compra, o que travou a distribuição do filme nos dois principais territórios do mundo. Além disso, a Europa Corp pediu ressarcimento do dinheiro investido. O caso, até a escrita desta dissertação, encontrava-se sem resolução no setor jurídico da Rio Bravo Investimentos.

O projeto de “Federal” começou a se concretizar e a se internacionalizar quando passou pelo laboratório de roteiros de *Sundance*, realizado no Brasil, em 2001. Depois disso, recebeu da Europa Corp uma promessa de investimento no valor de um milhão de dólares.

Porém, uma série de exigências da produtora francesa fez com que o valor reduzisse drasticamente e, posteriormente, como tais exigências não foram aceitas pelo diretor brasileiro, o processo culminou em um caso de litígio. Nas conversas de negociação, uma das propostas - dentro de um ponto de vista industrial contrário à ideia do exercício dos direitos culturais - sugeriam que os brasileiros cedessem a assinatura como roteiristas para uma dupla francesa. O episódio é detalhado, abaixo, pelo diretor:

Mas por que de um milhão foi pra cem mil? Porque à medida que as negociações iam avançando, eles colocaram coisas que não colocaram no início, como, por exemplo, procurar membros europeus na equipe. Se você for a Paulínia tem que procurar mesclar, usar os estúdios de Paulínia. Se for a Brasília também, isso é normal, mas começou a ir pra um lado, por exemplo, o roteiro, que é meu, do Érico Beduschi, que tem descendência italiana, e do Heber (Moura), que como eu também, não tem descendência europeia. Eles colocaram assim: quem na equipe tiver descendência europeia é bom. O Riccelli tinha passaporte europeu, o César Moraes que é o fotógrafo poderia correr atrás de cidadania portuguesa e conseguiu. Então, são elementos que ajudavam nessa pontuação. Quanto mais gente com cidadania europeia, mas fácil seria para eles levantarem o dinheiro. Tem uma questão de pontuação, o diretor e os protagonistas são os que valem mais pontos. Roteiro vale muito ponto. É uma pontuação da legislação francesa e europeia. Quanto mais profissionais peças-chave tiverem cidadania francesa ou europeia mais eles têm possibilidade de levantar dinheiro. [...] Mas a coisa foi colocada a conta-gotas. E depois, o terceiro encontro foi no Rio. Entre maio e outubro teve uma reunião no meio que foi a de Paris, que eles colocaram essa questão da pontuação, mas nada que se colocasse como fator impeditivo. ‘Assim não faz o filme’, isso eles nunca falaram. E era a nossa primeira negociação internacional. [...] mas em outros contatos depois desse do Rio, eles colocaram a questão de que pra conseguirem a pontuação necessária pra conseguir um milhão a gente precisa no roteiro ter uma pontuação completa: ‘Como você e o Heber não tem cidadania europeia a gente quer tirar vocês do roteiro e colocar um francês. Ele assina’. Aí eu parei, aí não, isso aí eu não faço. Foi quando um milhão de dólares passou a ficar zero praticamente. ‘Mas por que se você já é o diretor? É vaidade?’ Não acho certo isso, só isso. O roteiro foi trabalhado, é uma história que está comigo há muito tempo. Sou diretor? Sou, mas também sou roteirista. A gente tinha passado pelo laboratório de roteiros de *Sundance*, onde o Jorge Duran, roteirista de “Pixote”, foi um dos consultores nossos, ele me falou: ‘você não é um roteirista até ter o teu nome lá na tela’. Isso foi um ensinamento que bateu forte. E independente disso, não é como eu me formei, como eu aprendi. A faculdade de Los Angeles, onde eu me formei, como todas as outras, talvez peque um pouco em não preparar o aluno para o que pode enfrentar. (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Além da proposta de trocar os nomes dos originais roteiristas com a justificativa de viabilizar mais recursos financeiros europeus, foi sugerido à equipe que a filmagem da obra se desse no idioma Inglês e não, no Português, porque a utilização deste último aumentaria o risco do negócio. Mais uma vez o espírito do enriquecimento sem limite enraizado na

economia política clássica burguesa, ou melhor aqui aplicado, o espírito da captação sem limite, é contestado pelo brasileiro, que se opõe a imposições predatórias, bem como nos fornece material para uma compreensão da dialética entre forças produtivas e relações de produção. Como o desenvolvimento das coproduções entre Europa e América Latina está em andamento, respostas de negação a ditames iníquos, mesmo que sejam isoladas, atuam como atrizes na configuração da estrutura que está sendo montada por forças predominantemente europeias. Usando Marx (1982, p. 05): “a produção também não é apenas uma produção particular, mas é sempre, ao contrário, certo corpo social, sujeito social, que exerce sua atividade maior ou menor de ramos de produção”.

A seguir, Erik continua a sua narrativa de como o filme não se inseriu no mercado global:

[...] Então, aquele foi um momento tenso da negociação. E pouco tempo depois eles falam, já que é assim, ‘pra tornar o filme viável é preciso fazer tudo em inglês, mudar elenco e fazer no exterior, fazer uma versão estrangeira do filme’. Eu sempre achei que o “Federal” possuía um roteiro que tinha potencial pra se passar em qualquer cidade do mundo: é policial, é universal, foi um dos pontos que o Matthias (Ehrenberg) gostou. Mas também eu não estava preparado, com o filme já estruturado aqui no Brasil, eles procurando um filme brasileiro, uma coprodução com o Brasil, como eles mandaram um executivo aqui pra fomentar uma cinegrafia fora da França pra depois eles mudarem, tirarem dois nomes do roteiro gratuitamente e botarem outro? [...] foi um negócio que foi automático, não foi aceito. Então eles disseram que tinha que filmar em inglês e mudar o elenco. Sem entrar em muitos detalhes eu falei também que não. [...] Aí eles disseram: ‘ah, então vai ficar difícil assim. Em Português é um risco muito alto’. Então a coisa parou ali e logo depois voltamos pro Brasil. As conversas continuaram, mas eles desconfiados com o projeto. Mesmo assim pagaram os cem mil dólares, pagaram metade do salário do Michael (Madsen), desses cem mil. Hoje a relação com eles está caminhando para um litígio internacional. (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Apesar do problema com os financiadores franceses, a visibilidade proporcionada por obter parceria estrangeira, conseguindo apoio financeiro internacional, conferiu ao projeto de “Federal” um status de confiança que abriu portas no próprio mercado interno. Antes de conseguir aprovação internacional para o projeto, “Federal” havia sido reprovado em vários editais brasileiros de fomento.

Mesmo com o “Senta Pua!” [primeiro longa dirigido por Castro a chegar aos cinemas], nos primeiros editais que participamos, o “Federal” não ganhava, a gente achava que ia porque já vinha numa trajetória. Só quando a Europa Corp anunciou no Festival do Rio [...] é que o filme foi viabilizado no Brasil, porque daí a gente começou a receber os editais, o pessoal daqui começou a sentir mais firmeza no projeto. Então, foi fundamental pro filme se

viabilizar. E abriu portas até para financiamentos no Brasil. (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Historicamente, as portas para o desenvolvimento das cinematografias locais ou são bastante estreitas ou encontram-se fechadas para muitos estados. No Brasil, vive-se uma grande desigualdade de produção entre as regiões: há uma superconcentração no Rio de Janeiro e em São Paulo. A maioria dos outros estados fica completamente à margem desse processo, inviabilizando a diversidade da divulgação cultural, dificultando a livre circulação das ideias através da palavra e da imagem, como também desperdiça espaço no terreno da audiência, considerando que mais portas no mercado interno são abertas com o aumento da produção local.

Diante da alta concentração da produção cinematográfica do Brasil nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, verifica-se, em “Federal”, como o modelo de coprodução foi essencial para viabilizar o orçamento de um filme longa-metragem em uma região fora do eixo Rio-São Paulo. Mesmo as políticas da Secretaria de Audiovisual (SAv), vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), que visam o fomento da produção nacional em todas as regiões do país, dados confirmam a disparada desigualdade de produção entre os estados brasileiros. Segundo a ANCINE⁶⁸, 623 filmes brasileiros lançados em salas de exibição no Brasil do ano de 1995 a 2009. Desses, 364 (58,42%) eram de produtores do Rio de Janeiro; 186 (29,85 %) de São Paulo; 25 (4,1%) do Rio Grande do Sul; 13 (2,08%) de Minas Gerais, oito (1,28%) do Distrito Federal; sete do Ceará (que representa 1,12 %); seis (0,96%) do Paraná; cinco (0,80%) da Bahia; cinco (0,80%) de Santa Catarina e quatro (0,64%) do Pernambuco. Apenas nove estados e o Distrito Federal lançaram filmes longa-metragem no mercado durante 15 anos. Isso significa que 17 estados ficaram à margem desse processo de produção.

Diante de tal problema e dos resultados positivos de “Federal” no quesito captação de recursos, esta pesquisa apresenta mais uma potencial vantagem do modelo de coprodução internacional: a possibilidade de diminuir a desigualdade de produção dentro do próprio País, entre os estados brasileiros. Como observamos quantitativamente, os estados fora do eixo Rio - São Paulo encontram-se, de forma geral, em condições desfavoráveis de produção e a adoção do modelo de coprodução internacional surge como uma saída para transpor essas barreiras internas, como ocorreu em “Federal”, uma obra do Distrito Federal, onde é lançada uma média de um filme longa-metragem a cada dois anos, enquanto, nesse período, no Rio de Janeiro a média é de 48,52 filmes lançados.

⁶⁸ Ver na Tabela 1 com dados até 2010 no Capítulo 2 desta dissertação. Segundo estes dados atualizados, de 1995 a 2010, foram produzidos 698 longas-metragens.

Além disso, o modelo de coprodução internacional possibilita o intercâmbio cultural entre os países, favorecendo a diversidade de ideias e de profissionais envolvidos, e se configura como um forte instrumento para promover a integração cultural entre os povos da América Latina, como prevê a Constituição de 1988: “A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações” (BRASIL, 2008, p. 08).

Mesmo o conceito de espacialização sendo historicamente tratado em estudos envolvendo grandes conglomerados que integram benefícios da concorrência para aumentar o seu poder de mercado “tirando partido de uma divisão internacional do trabalho que torna possível a utilização econômica do trabalho, capital, investigação e desenvolvimento” (MOSCO, 1996, p. 179, tradução nossa), o utilizamos aqui para tratar do processo de superação das limitações do espaço por uma produtora independente, a BSB Cinema, para valorizar financeira e culturalmente o produto de seu trabalho. Uma equipe com nomes estrangeiros garantiu ao filme “Federal” uma maior visibilidade e, assim, condições para a negociação do seu produto no mercado interno.

Em “Federal”, o modelo de coprodução facilitou a divisão internacional do trabalho, fomentando a formação de uma equipe de atores e técnicos estrangeira oriunda não só da Colômbia - país coprodutor e que por obedecer a regras do programa *Ibermedia* teve obrigatoriamente que incluir colombianos no trabalho; mas também de norte-americanos, como o ator Michael Madsen (participa em três sequências no papel de Sam Gibson, um agente do Departamento de Narcóticos do governo dos EUA envolvido com o tráfico de drogas em Brasília) e de dois profissionais das artes visuais. A equipe colombiana foi representada por Carolina Gomez (atriz e Miss Colômbia, no papel de Sophia, uma diplomata venezuelana), Roberto Cano (que teve uma participação rápida como um policial) e Matthias Ehrenberg (coprodutor mexicano-colombiano). Destacamos ainda a participação de atores de fora do tradicional eixo Rio-São Paulo, os brasilienses Cesário Augusto e Adriano Siri, além da presença de brasileiros com descendência europeia, como o roteirista Erico Beduschi, o ator Carlos Alberto Riccelli e o fotógrafo César Moraes, este último por conta do trabalho no filme providenciou a cidadania portuguesa.

Uma coisa importante pra se saber para os profissionais brasileiros é que se tem possibilidade de pegar passaporte, cidadania, no exterior, que corram atrás, porque se há uma coprodução brasileira com outro país eles se destacam no mercado. Porque às vezes é mais barato pegar um profissional brasileiro que tem cidadania do que trazer um profissional de lá. Ou mesmo

pra filmar lá. É um campo que se abre. (CASTRO, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

3.2.2.1 Federal: Quadro de potenciais vantagens X o resultado prático do filme

Potencial Benefício	Conseguiu obter?
Fusão de recursos financeiros	Sim
Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros	Sim
Acesso ao mercado do parceiro	Ainda não
Acesso ao mercado de países terceiros	Ainda não
Aprender com o parceiro	Sim
Redução de risco	Sim
Insumos mais baratos no país do parceiro	Não precisou
Locações estrangeiras desejadas	Não precisou

Fonte: Elaboração própria

3.3 O caso “Call Girl”

3.3.1 A coprodução cinematográfica internacional entre Brasil e Portugal

Partindo do sentido da economia política como o estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que mutuamente constituem produção, distribuição e consumo de recursos, cabe refletir sobre a relação entre o Brasil e o país com quem concluiu um maior número de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução entre 1995 e 2010. Neste período, foram registradas 45 obras compartilhadas entre os dois países⁶⁹. Como parâmetro de comparação, grifa-se que o segundo país em quantidade de parcerias é o Chile, com 15 obras. Já o terceiro é a Argentina, com nove filmes longa-metragem, no mesmo período.

Relacionamos aqui os mecanismos em comum de apoio à coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal, oferecendo indícios para discussões sobre os principais problemas enfrentados na economia política que envolvem as coproduções entre os dois países.

⁶⁹ Como demonstra a Tabela 7, no Capítulo 2 desta dissertação.

Descobrir estratégias de produção e distribuição através dessas coproduções internacionais é relevante para entender a lógica de mercado e as políticas de incentivo nas quais estas obras cinematográficas estão inseridas. Entender como se dá essa dinâmica, concomitantemente à expansão e ocupação do mercado interno, torna-se importante também para se criar argumentos que possibilitem o fortalecimento da indústria cinematográfica nacional.

Para chegar a uma visão mais detalhada sobre a relação Brasil-Portugal na realização de obras cinematográficas em regime de coprodução, tentamos analisar com mais profundidade uma experiência. Para isso entrevistamos o coprodutor do lado brasileiro, Bruno Stroppiana, um italiano que está no Brasil desde a década de 1970 e assinou a coprodução minoritária brasileira “Call Girl”, através de edital de coprodução Brasil-Portugal. No entanto, foi uma entrevista curta⁷⁰ da qual não conseguimos extrair respostas suficientes para uma análise minuciosa. Mesmo assim, preferimos não deixar o caso de lado. Fazemos aqui algumas considerações a partir das declarações prestadas por Stroppiana, utilizando também trechos das entrevistas com Manoel Rangel, Alberto Flaksman e Eduardo Valente, respectivamente, o presidente, o superintendente de acompanhamento de mercado e o assessor internacional da ANCINE, em que se referem à relação entre Brasil e Portugal.

O que há de mais fermentado na política brasileira voltada para as coproduções é a tentativa de fortalecer as relações dentro da Comunidade de Língua Portuguesa (CPLP). Porém, como é residual a atividade cinematográfica na maioria desses países, investe-se prioritária e basicamente onde já há uma estrutura mínima para fomentar o desenvolvimento, logo, Portugal tem sido o único país lusófono com o qual o Brasil mantém uma relação consolidada no âmbito da política de fomento direto. Longe de formar um bloco em que houvesse uma vasta troca de experiências e movimentação contínua entre todos os atores da cadeia cinematográfica, muito mais longe ainda de produzir filmes para o mercado global, a trajetória de cooperação construída até então, ainda não conseguiu chegar aos mercados nem mesmo às sete regiões estratégicas, onde a língua portuguesa é instituída como oficial: Ilha da Madeira, Arquipélago dos Açores, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Tampouco as coproduções entre Brasil e Portugal conseguem chegar mutuamente às salas de exibição dos dois países parceiros.

No início do desenvolvimento desta pesquisa, trabalhávamos com a hipótese aparentemente lógica de que o idioma era a principal razão para Portugal ser,

⁷⁰ A entrevista se deu durante intervalo de encontros de negócios no Festival de Cinema do Rio 2011, durando 10 minutos. As condições do ambiente e a pressa do entrevistado porque estava participando das reuniões, afetou a qualidade e a profundidade da entrevista.

quantitativamente, o maior parceiro brasileiro em coproduções. A facilidade do idioma não estaria implicada apenas na narrativa da obra cinematográfica, mas também nas negociações para fechamento dos contratos, já que se fala que uma das grandes dificuldades para o estabelecimento de uma cultura do modelo de coprodução no Brasil é a falta de um segundo idioma, principalmente o Inglês, por parte de muitos produtores brasileiros, para um mínimo de capacidade interlocutória ao buscarem parceiros em outros países. No caso das alianças entre Brasil e Portugal, essa barreira estaria eliminada, já que a comunicação tanto entre os profissionais como entre obra e público se dá na língua materna. No entanto, a língua portuguesa tem sido importante apenas no campo político, de relações internacionais entre os governos. É por causa dela que os governos se unem para incentivar os interesses comerciais da atividade cinematográfica entre os dois países.

Quanto à comunicação entre os profissionais dos países em questão, claro, também é um elemento facilitador, já que, para o fechamento de contratos, não é necessário a nenhum deles ter conhecimento de um segundo idioma, requisito-chave para as negociações entre brasileiros e realizadores de qualquer outro país não-lusófono. Já no que se refere à comunicação entre obra coproduzida e público do país parceiro, a língua portuguesa não se configura como facilitadora: por conta da variedade de sotaques e expressões culturais, principalmente do lado brasileiro, faz-se necessária a legenda dos filmes, do mesmo modo como legenda-se um filme brasileiro exibido em qualquer outro país. Destacamos o exemplo da legenda não por uma questão de incremento de custos no orçamento, mas por ser uma peculiaridade não tão facilmente percebida e para salientar o distanciamento cultural entre os dois povos, o que se transforma em um limitador na tentativa de aproximação entre os dois mercados.

Para Bruno Stroppiana, o único entrave para a realização de filmes em coprodução no Brasil é o idioma:

Acho que o problema do Brasil é a língua... Quando há uma participação alta de um país, eles não vão botar aqui, por exemplo, um milhão de dólares ou quinhentos mil para você depois entregar um filme em Português. Ou seja, você tem que entregar um filme na língua deles. E aí, como é que você vai fazer com as leis brasileiras? Porque as leis brasileiras não permitem você fazer um filme em outra língua, mesmo que você seja minoritário. Se você quiser captar dinheiro das leis de incentivo, você não pode fazer um filme em francês... Ninguém vai pôr dinheiro em um filme falado em Português. Podem botar alguma coisinha, mas para você fazer um filme grande, pesado, que depois tem que ser legendado no país que te dá a grana, é difícil. (STROPPIANA, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Sendo assim, o que mais tem contribuído para Portugal ser o maior parceiro do Brasil em coproduções não é a comodidade da língua portuguesa, mas sim, oriundos da relação geopolítica histórica com Portugal, os editais de fomento lançados anualmente pelo governo brasileiro através dos quais assegura à empresa produtora brasileira, detentora minoritária dos direitos patrimoniais da obra, o apoio financeiro a projetos audiovisuais cinematográficos de longa-metragem, nos gêneros ficção, documentário ou animação, em regime de coprodução luso-brasileira, oferecendo US\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil dólares norte-americanos) para cada projeto selecionado.

Em Portugal, a política nacional, não optando pela via de atribuição de benefícios fiscais, oferece um “sistema de apoio financeiro direto a fundo perdido, aos produtores independentes, e à coprodução minoritária portuguesa”. (SOUSA, 2009, p. 197) E apesar de não ter formalizado ainda a sua adesão ao Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, o país participa voluntariamente do *Ibermedia* e mantém acordos bilaterais com mais sete países, além do Brasil: Alemanha (1989), Angola (1992), Cabo Verde (1989), Espanha (1989), França (1981), Itália (2000) e Moçambique (1990).

Em 14 anos, como já foi destacado, Brasil e Portugal concluíram juntos 41 filmes. Em 2007, produtores brasileiros, que utilizaram benefícios públicos, coproduziram com outros cinco diferentes países: Argentina, Itália, Uruguai, França e Chile. Das nove obras feitas nesse regime, quatro eram luso-brasileiras. É sobre o ano de 2007, apenas, que iremos nos debruçar a partir de agora, durante os três parágrafos seguintes.

Mesmo Portugal sendo o maior parceiro em número de produções, foi com esse país que a bilheteria e a renda acumulada nas salas brasileiras alcançaram os piores resultados. Com apenas um filme, “O Passado”, dirigido por Hector Babenco e distribuído pela *Warner*, a Argentina foi a campeã em bilheteria entre as coproduções finalizadas em 2007 com o Brasil, atingindo um público de 173.831 espectadores e uma renda acumulada de R\$ 1.601.885,00. A vice-campeã foi a Itália, com “Estômago”, distribuído pela *Downtown Filmes* e também uma coprodução de patrimônio igualitário, que somou 90.498 espectadores e uma renda de R\$ 808.337,00. Enquanto isso, as quatro experiências com Portugal renderam 17.951 ingressos vendidos, ou seja, apenas 10% de um único filme argentino-brasileiro.

3.3.2 “Call Girl”

A coprodução luso-brasileira “Call Girl”, um filme sobre corrupção, poder, dinheiro e prostituição de luxo conta a história de um honesto presidente de uma vila que não quis

aprovar um projeto turístico que causaria um grande impacto ambiental. Como há muito dinheiro envolvido, os empreendedores de uma multinacional contratam uma prostituta da alta sociedade, Maria (interpretada pela modelo e atriz portuguesa Soraia Chaves), para seduzir o representante político e convencê-lo a aprovar o projeto. Perdidamente encantado pela jovem, o político cai na armadilha, assim como o público é atraído para as salas de exibição da distribuidora Lusomundo.



71

A crítica social (acompanhada de sensualidade, nudez e palavrões) foi o segundo filme português mais visto em Portugal em 2007, ano de lançamento da obra, e o terceiro⁷² longa-metragem português com maior público entre os anos de 2002 e 2010. Com cinco dias de exibição, conseguiu um público de 56.579 espectadores em salas lusitanas. No total, foram 232.581 espectadores. Mesmo com um resultado de destaque em Portugal, a obra não foi lançada comercialmente no Brasil. “O Mistério da Estrada de Sintra”, o quarto filme português mais assistido em 2007 em Portugal, vendeu apenas 687 ingressos no Brasil. “Dot.com”, o quinto mais visto em Portugal, comercializou 27.915 bilhetes portugueses e 5.478 nas salas brasileiras. Já o drama “Falsa Loura”, o único dos quatro majoritariamente brasileiros, foi também o único a ultrapassar a marca dos dez mil ingressos (foram 11.786) no Brasil entre as coproduções luso-brasileiras finalizadas em 2007.

⁷¹ Cartaz do filme.

⁷² O campeão de bilheteria em Portugal no mesmo período foi o filme “O Crime do Padre Amaro”, de Carlos Coelho da Silva, também protagonizado pela atriz Soraia Chaves. A segunda obra mais assistida foi “Filme da Treta”, de José Sacramento.

Independentemente de analisar se o filme que interessa ao público português é atrativo ou não ao espectador brasileiro, é notória a falha na exibição das coproduções minoritárias brasileiras. Com base nos dados dessa pequena amostra, observa-se que quando o Brasil é um coprodutor minoritário há um baixo resultado de bilheteria neste país, ocorrendo o inverso no mercado português. A principal causa desse resultado, pode-se presumir, é a estratégia utilizada pelos coprodutores portugueses de escolher como distribuidora a Lusomundo Audiovisuais, empresa monopolista portuguesa que apresenta uma concentração do tipo vertical, controlando duas fatias da cadeia cinematográfica portuguesa: a distribuição e a exibição. Os filmes da Lusomundo ocupam cinco posições entre os dez filmes nacionais de maior renda em 2007 naquele país. Entre 2004 e 2007, foi a distribuidora campeã em bilheteria, alcançando 49,1% da receita dos longas-metragens estreados no quadriênio. Em 2009, a Lusomundo revela uma clara supremacia, com 52% das cotas de mercado.

Cabe destacar o princípio orientador da matriz reguladora da coprodução cinematográfica entre Brasil e Portugal. No texto do acordo bilateral assinado entre os governos dos dois países em 1981 e aprovado pelo Congresso Nacional Brasileiro em 1984, no que diz sobre a motivação do tratado:

Animados pelo propósito de *difundir* através da coprodução de filmes, o *acervo cultural dos dois povos* e pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas respectivas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos. (BRASIL, 1985) [Grifo nosso]

Ao que se refere à ação de “difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos”, o propósito de “difundir” não se aplica plenamente no caso “Call Girl”, já que o filme não chegou a ser lançado no Brasil, assim como muitas outras obras que apesar da dupla nacionalidade não conseguem usufruir das janelas das salas de exibição comercial do país coprodutor minoritário. Apesar de sabermos das dificuldades até mesmo para se estrear um filme somente brasileiro dentro do seu próprio território - problema enfrentado pela maioria das cinematografias do mundo - o não lançamento e o lançamento com uma cópia só no Brasil de coproduções luso-brasileiras foram uns dos primeiros fatores que nos chamaram atenção para adentrar na pesquisa. Chama atenção porque com um conjunto de mecanismos disponibilizados pelo governo brasileiro para estreitar as relações cinematográficas com Portugal, cria-se uma imagem de que há uma tentativa concreta de viabilizar um mercado comum entre os dois países. No entanto, na prática, o que vem ocorrendo são alianças

eventuais em virtude dos editais de fomento, como explica Eduardo Valente, assessor internacional da ANCINE:

Existem diferentes tipos de coprodução. Existem coproduções que o país entra com o dinheiro, mas não entra necessariamente com presenças artísticas importantes. Existem umas que são efetivamente trocas culturais intensas e existe a coprodução mais na questão financeira [...] A ANCINE tem feito um esforço de fortalecimento de presença da produção do Brasil com a CPLP (Comunidade de Língua Portuguesa) como um todo... Mas tudo que é incentivado pelo governo é um desejo que algo possa vir a acontecer, que algo seja fomentado para que venha a existir. Então, vários desses filmes aproveitaram desse modelo, mas trocaram muito pouco. Então, não diria que se tornou um caminho muito tradicional que os produtores tem seguido independente desse protocolo. Mas não diria que estaria tendo uma troca artística como se gostaria que acontecesse, porque é mais difícil. (VALENTE, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Com este depoimento, outra questão prevista no acordo bilateral é posta em xeque: o “acervo cultural dos dois povos”. É verdadeiro dizer que um acervo está sendo formado, já que filmes estão sendo produzidos, porém, sem expressar concomitantemente a cultura dos dois países, já que é um tipo de coprodução em que nem o povo brasileiro é mostrado, nem há brasileiros trabalhando na obra. Nesses editais, o papel do coprodutor minoritário brasileiro - o único personagem brasileiro na produção da obra - tem sido limitado ao de um atravessador, cuja função começa e termina no edital do governo, como podemos observar também na fala de Stroppiana, quando responde à pergunta: “Call Girl” contou com que tipo de financiamento? Teve apoio do Programa *Ibermedia*? Recebeu recursos da Lei do Audiovisual brasileira?

Não sei. Quando um filme é majoritário português, fica tudo de responsabilidade do coprodutor de lá. Aqui, o que a gente faz é que a ANCINE nos passa U\$S 150 mil, e a gente passa esse dinheiro pra eles ou você gasta pagando uma atriz daqui. Quer dizer que você não capta dinheiro. Se o seu projeto é selecionado pelo edital de coprodução Brasil-Portugal, você recebe esses U\$S 150 mil e vira coprodutor do filme com esses U\$S 150 mil. (STROPPIANA, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Enquanto a ANCINE, na voz de Valente (2011), reconhece que há vários tipos de coprodução, inclusive aquelas em que não há uma participação efetiva brasileira nem com imagens, nem com equipe técnica e/ou artística, na visão de André Sturm⁷³, presidente do

⁷³ André Sturm é presidente do Programa Cinema do Brasil, programa de exportação de filmes brasileiros criado pelo Sindicato da Indústria do Audiovisual do Estado de São Paulo e financiado pela Agência de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX) e pelo Ministério da Cultura (MINC). Sturm também é cineasta, atuou como exibidor, como dono do Cine Belas Artes em São Paulo – fechado em março de 2011, e atualmente preside o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo.

programa “Cinema do Brasil”, existem dois tipos de coprodução: a de “verdade” e as de “papel”:

Na prática, infelizmente, ao invés das pessoas fazerem coproduções de verdade, elas fazem coproduções para ganhar o edital. Então eles arranjam um sócio “laranja” em Portugal ou no Brasil, entram no edital, e como poucas pessoas entram no edital, eles acabam ganhando. Elas não são coproduções de verdade, elas são coproduções de papel. Por isso lhe falei que para uma coprodução ser verdadeira ela tem que ter interesses culturais, tem que ter elenco, porque senão vira uma coprodução de mentira, de papel pelo seguinte: tem um produtor português com um projeto... ele arranja uma produtora brasileira que topa dizer que está investindo xis no filme e que tem tal participação no filme, mas é tudo de fantasia. (STURM, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Note aí a fala de alguém que além de ter experiência em todos os setores da cadeia cinematográfica – *produção, distribuição e exibição* - responde como sociedade civil atuando com o Estado para a construção de uma política pública de exportação do cinema brasileiro. Nesse momento, o que interessa destacar é o discurso sobre a valorização das trocas culturais como essência da coprodução *versus* a ideia do cinema como negócio bancado por um Estado que não quer interferir como controlador por se tratar de uma atividade artística que por princípio precisa de liberdade no seu desenrolar. Questionando, assim, a função das coproduções “de papel” dentro de um país onde a atividade cinematográfica é complexa e cheia de pendências por resoluções de antigos e novos problemas.

Se há uma demanda pequena de produtores em participar desses editais de fomento direto para a coprodução, como sublinhou Sturm, e, por outro lado, há um interesse do Estado em incentivar essas parcerias, e, se o mecanismo utilizado já vem sendo testado sem que haja um diagnóstico positivo no sentido de promover a difusão dos filmes e a troca cultural efetiva, não seria a hora de repensar tal mecanismo?

Retornando ao depoimento de Valente, é interessante observar o posicionamento da ANCINE quanto à lógica que tem comandado a política de fomento direto para estreitar as relações com Portugal. Quando perguntamos sobre os possíveis contratos “de papel” com o objetivo de captar recursos públicos, Valente diz:

Como tudo que tem a ver com a arte, o cinema também... Mas acho que o papel da ANCINE não é criar regras de situações tão difíceis que realmente impeçam que as coisas aconteçam, às vezes os acordos de papel é o que é preciso para começar, e esses incentivos são importantes para se criar um interesse, e isso leva tempo. (VALENTE, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Apesar de notar um esforço para sistematizar uma política de incentivo às relações cinematográficas entre as duas nações, o que se percebe, nesse sentido, é uma banalização da leitura de que o governo pode prover aventuras com o dinheiro público mesmo sem ter elementos concretos de que aquele investimento vai resultar em algum bem para a sociedade, ou seja, em outras palavras, poderíamos dizer: fazem-se experimentos com o dinheiro público quase que aleatoriamente, sem que haja um argumento justificado para tal fomento, em uma política sem um critério rigoroso para decidir até quando fomentar sem um diagnóstico de resultados reais. É um fomentar por fomentar “vestido elegantemente” de mecanismo público para “incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas”. Não há uma demanda real por parte de produtores brasileiros com vontade de coproduzir com Portugal, mas um incentivo continuado dos dois governos para que uma relação entre as cinematografias dos dois países um dia realmente exista.

Com a análise da coprodução entre Brasil e Portugal, delimitados os dados quantitativos no ano de 2007 e considerando o caso específico de “Call Girl” observa-se uma incipiência na prática da coprodução como troca cultural, como divisão de trabalho, como política e como tentativa de “difundir o acervo cultural dos dois povos”. Nota-se ainda que não há uma cultura oficial de coprodução entre os dois países.

Por razão da ligação cultural, disponibiliza-se uma estrutura política favorável para o fomento de parcerias no âmbito da produção. Ainda assim, os realizadores ainda não demonstraram desenvoltura na arte de conquistar o mercado internacional, nem mesmo conseguindo ocupar mercados previamente desenhados como estratégicos, como os territórios lusófonos. Por outro lado, também na coprodução internacional como no modelo tradicional de produção faltam políticas voltadas para a cadeia cinematográfica como um todo, já que historicamente a distribuição e a exibição são deixadas de lado em benefício do fomento concentrado na produção.

3.4 O caso “O Céu de Suely”

3.4.1 A relação Brasil-Alemanha

Um primeiro acordo firmado entre Brasil e Alemanha para coprodução cinematográfica foi assinado em 1974. Carecendo de reformulação, recebeu nova redação em 2005, quando foi celebrado em Berlim pelas autoridades diplomáticas e cinematográficas dos dois países. Porém, apenas três anos depois, em 2008, o novo acordo foi promulgado no

Brasil. Nesse novo texto, o conceito de filme foi alterado, ampliando a regulação para produções de televisão, vídeo e mídias digitais, extinguindo assim a antiga exclusividade das intenções do documento para o mercado cinematográfico, que se referia apenas aos filmes de longa-metragem para exibição em salas de cinema.

Tanto no acordo de 1975 como no de 2008, do lado alemão os interesses são notadamente econômicos, tanto que a autoridade competente designada da República Federal da Alemanha era um membro do então Instituto Federal da Economia Industrial, enquanto o chefe da delegação brasileira era um representante do então Instituto Nacional do Cinema. No artigo 6º, outro indício da prevalência dos interesses econômicos:

Poder-se-á dar preferência à contratação de um diretor e de um ator principal de renome internacional de um terceiro país, sempre que sua colaboração assegurar ao filme maiores possibilidades de *venda* no mercado internacional. (BRASIL, 2008b)

Já em 2008, a autoridade competente para o novo acordo, do lado da República Federal da Alemanha, passa a ser o Departamento Federal de Economia e Controle das Exportações, enquanto, do lado da República Federativa do Brasil, passa a ser a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Assim, o modelo de coprodução cinematográfica internacional permanece, então, para o Estado alemão, como um assunto de um órgão que cuida dos interesses econômicos do país.

Entre as principais mudanças no acordo de 1975 e no de 2008, está a relação à língua. O de 1975 determina que “as versões definitivas do filme deverão ser em idioma alemão e português, salvo trechos do diálogo para os quais o roteiro prescreva outra língua”. Já o de 2008 é mais flexível, elimina a obrigatoriedade da realização do filme nos dois idiomas. O artigo 9 do novo acordo diz que a trilha sonora original dos filmes em regime de coprodução “será feita em um dos idiomas oficiais ou dialetos da República Federativa do Brasil ou da República Federal da Alemanha ou em qualquer combinação desses idiomas ou dialetos aprovados”. (BRASIL, 2008b) E permite também “a narração, a dublagem e a subtítulo em qualquer outro idioma ou dialeto comumente usado na República Federal da Alemanha ou na República Federativa do Brasil”. (BRASIL, 2008b)

Outra mudança para facilitar a realização de coproduções refere-se às exigências quanto à divisão das participações. No acordo de 1975, a participação mínima obrigatória dos produtores, que deveriam contribuir financeira, artística e tecnicamente para a coprodução, era de trinta por cento, sendo que as contribuições artísticas e técnicas deveriam corresponder

à percentagem da participação financeira. Porém, no item 2 do artigo 4º, o acordo flexibilizava as contribuições:

A participação financeira mínima de um produtor numa co-produção, de acordo com o item 1, poderá ser, ao contrário do que estabelece o Artigo 3.º, item 2, 8, de vinte por cento, se o total do custo de produção do filme exceder DM 2.000.000,00 (dois milhões de marcos alemães). (BRASIL, 1975)

No acordo de 2008, aumenta a flexibilidade, independente do orçamento do filme: “A contribuição financeira bem como a participação do elenco e da equipe técnica, artística e criativa de cada co-produtor devem representar em conjunto no mínimo 20 (vinte) por cento do total do orçamento do filme de co-produção”. Além disso, as autoridades competentes podem, em conjunto, aprovar filmes, a título excepcional, se:

- a) a contribuição de um dos co-produtores se limitar à participação financeira, caso em que tal contribuição financeira deverá corresponder a 20 (vinte) por cento ou mais do total do orçamento do filme; ou
- b) as autoridades competentes considerarem que o projeto, apesar de não atender às regras de participação, favorece os objetivos do presente Acordo, devendo, por isso, ser aprovado. (BRASIL, 2008b)

Com a ideia de divulgar o novo acordo e estimular a relação cinematográfica entre os dois países, em 2007, o Ministério da Cultura do Brasil, a Secretaria do Audiovisual, o Fundo Nacional de Cultura e a ANCINE, em parceria com o *Goethe Institut* e o apoio do Fundo de Cinema e TV da Baviera realizaram o Encontro de Coprodução Audiovisual entre Brasil e Alemanha, na cidade de Munique. O evento foi organizado pela *Organisation Polemika* e *Goethe Institut* durante o 9º Festival Brasil Plural - Festival de Cinema Brasileiro - que desde 1999 percorre vários países de língua alemã, através do Programa Copa da Cultura, cuja missão é promover a cultura brasileira no exterior, “buscando a formação de plateia para o cinema brasileiro e a aproximação e o intercâmbio entre produtores brasileiros, alemães e distribuidores estrangeiros”, funcionando ainda como uma “plataforma de visibilidade de talentos brasileiros, ainda desconhecidos fora do país, visando o engajamento e conseqüente inserção desses profissionais no mercado mundial”. (BRASIL PLURAL, 2007)

Apesar do acordo bilateral celebrado entre os dois governos desde 1974, a relação entre Brasil e Alemanha tem sido esporádica. Dados da ANCINE registram apenas uma obra produzida em coprodução com a Alemanha no período de 1995 a 2010: “O Céu de Suely”, o filme que será analisado neste item.

Um importante instrumento alemão para o financiamento de filmes de baixo orçamento é o *World Cinema Fund*, criado em 2004 por meio de uma iniciativa do Festival de Berlim de Cinema Internacional e da Fundação Federal da Cultura da Alemanha, em cooperação com o Instituto *Goethe*, o Ministério da Cooperação Econômica e Desenvolvimento, e produtores alemães. O objetivo é apoiar a atividade cinematográfica de regiões com uma baixa infraestrutura no setor, oferecendo suporte (até 100 mil euros) a longas-metragens de ficção ou documentários que, por adotarem uma abordagem estética não convencional, teriam dificuldades em obter outras fontes de financiamento. Uma das vantagens diferenciais é que o produtor deve gastar o dinheiro no seu próprio país, o que facilita a viabilização da obra. Sendo que as regiões centrais para o fundo são: América Latina, América Central, Caribe, África, Oriente Médio, Ásia Central, Sudeste Asiático e Cáucaso.

Quanto à relação do Brasil com a França, não iremos tratar aqui, pois o filme “O Céu de Suely” está apenas sob o acordo do Brasil com a Alemanha. Sobre a relação do Brasil com Portugal, como já tratada no item 3.3, não há necessidade de trazer novamente tal contextualização.

3.4.2 O Céu de Suely/ Suely in the Sky / Love for Sale / *Le Ciel de Suely*



Foto: Kirsten Johnson.

“Qual passagem pra mais longe que a senhora tem?” Na frase célebre do filme “O Céu de Suely” (2006), a protagonista Hermila⁷⁴ queria ir para o lugar mais distante possível da pacata Iguatu, cidade do sertão central do Ceará, no Nordeste brasileiro. O sonho da personagem de ficção metaforicamente virou realidade no segundo longa-metragem do cearense Karim Aïnouz. O filme viajou pra bem mais longe: saiu de Iguatu para considerável parte do mundo. Participou do Festival de *Cannes* (pela seleção oficial) e aproximadamente mais 30 festivais nacionais e internacionais, chegando a países, como: Argentina, Austrália, Bósnia, Canadá, Espanha, Estados Unidos, Holanda, Índia, Itália, Nova Zelândia, Peru e Suécia; tendo recebido dezenas de prêmios, entre eles em Cuba (28º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano de Havana), na Eslováquia (Festival Internacional de Bratislava), na Grécia (47º Festival Internacional de Thessaloniki), no Japão (3º Festival Cinema Brasil), em Portugal (10º Festival de Cinema Luso Brasileiro), no Uruguai (10º Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este), além do Brasil (APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte; Festival Internacional do Rio, entre outros). (IMPrensa OFICIAL, 2008)

Antes de prosseguir com a análise dos aspectos econômicos e políticos de “O Céu de Suely”, destacamos que neste texto utilizamos, principalmente, informações concedidas pelo roteirista e diretor do filme, o brasileiro Karim Aïnouz, que nos concedeu entrevista de Berlim, Alemanha, via *skype*⁷⁵; além de entrevistas com Manoel Rangel, presidente da ANCINE; e com Alberto Flaksman, superintendente de acompanhamento de mercado da mesma agência. Usamos também relatórios e catálogos do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA – ANCINE); do Programa Cinema do Brasil; do Programa Brasil Plural; do *World Cinema Fund*; como também os dois textos do Acordo Bilateral de Coprodução entre Brasil e Alemanha, o de 1975 e o promulgado em 2008; e o Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica.

“O Céu de Suely” é uma produção independente considerada de baixo orçamento (R\$ 1,5 milhão) concluída em 2006, ano que, segundo a ANCINE⁷⁶, produtoras independentes

⁷⁴ Interpretada pela atriz Hermila Guedes.

⁷⁵ A entrevista com o diretor do filme foi realizada no dia 09 de novembro de 2011 e durou 43 minutos. O texto da decupagem completa encontra-se no apêndice. Anteriormente, marcamos uma entrevista que ocorreria sem o intermédio da internet na cidade do Rio de Janeiro durante o Festival do Rio, no entanto, por conta de outros compromissos de Aïnouz na sua curta passagem pelo Brasil, a entrevista presencial não foi possível. Além dele, tentamos, sem êxito, entrevistar o produtor Maurício Andrade Ramos, da Videofilmes, que inicialmente se disponibilizou a responder nossas questões por *e-mail*, porém, tivemos que concluir a escrita desta análise sem tais respostas.

⁷⁶ ANCINE. Projetos de Coprodução Internacional Concluídos por Ano de Finalização com Renda e Público 2005 - 2009. Dados de projetos de co-produção até 01 out. 2010. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/rel_coproducoes_internacionais.htm>.

brasileiras concluíram nove coproduções utilizando mecanismos públicos de amparo à produção nacional: uma coprodução com Argentina, uma com México, uma com Chile e quatro envolvendo Portugal, além do filme “A Ilha da Morte”, que é resultado de uma parceria entre Brasil, Cuba e, por conta do programa *Ibermedia*, também Espanha. Com este país não há divisão de trabalho no elenco nem na equipe técnica, há apenas um produtor espanhol para atender a demandas burocráticas.

Das nove obras finalizadas em 2006, apenas "O Céu de Suely" tem parcerias com países europeus além de Portugal, ou seja, neste filme houve negociações além do âmbito do edital de fomento direto de coprodução cinematográfica luso-brasileiro, que tem sido o principal estimulador das coproduções no Brasil desde 1994.

"O Céu de Suely" é uma coprodução brasileiro-franco-alemão-portuguesa, no entanto, foi realizado conforme apenas o tratado de coprodução Brasil-Alemanha. Como na época da produção do filme, o acordo bilateral entre os dois países em vigor no Brasil era o de 1974 – porque o novo tratado só foi decretado em 2008, dois anos após o lançamento do filme –, é sobre o primeiro tratado que estaremos nos referindo nesta dissertação. Porém, como se trata de uma coprodução majoritária brasileira, sendo os produtores brasileiros os maiores detentores dos direitos patrimoniais da obra, o filme não precisa obedecer estritamente à redação do acordo. Este, oficialmente, só é cobrado com rigor nas coproduções minoritárias brasileiras, segundo explicou Rangel (2011):

Há duas situações: se a obra é majoritariamente brasileira ela está submetida ao regime de obra majoritariamente brasileira; se ela é minoritária brasileira, tem que atender estritamente o acordo de coprodução. (...) Se ela mobilizou recursos públicos e não atendeu aos critérios, ela não se enquadra e eventualmente pode ter que devolver todo o recurso público utilizado. Então, pra gente, não existe o papel e a prática, existe uma coisa só. A gente aqui na agência não tem nenhum tipo de complacência, pra nós não importa quem é a produtora, nem quem é o diretor, importa é se a obra atende às regras para ser uma coprodução. Se uma obra chega sem atender às regras dos acordos de coprodução, ela não é enquadrada como coprodução. E nossas regras tanto da legislação brasileira quanto às regras dos acordos, envolvem regras de direito patrimonial, regras de quem dirige a obra, regras de participação técnica, de participação artística, e tudo isso é observado e assegurado. (RANGEL, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

No entanto, para que seja reconhecida como obra nacional no país parceiro é necessário seguir as diretrizes estabelecidas no acordo bilateral relacionado, se quiser ser beneficiado com os mecanismos públicos do país parceiro concedidos aos seus filmes nacionais. No caso de "O Céu de Suely", não nos aprofundamos na questão porque não conseguimos os dados necessários por parte da produção do filme, para tal abordagem.

Portanto, não poderemos dissertar sobre detalhadas vantagens de a obra ter sido considerada nacional alemã dentro do território alemão e/ou da comunidade europeia.

A divisão dos direitos patrimoniais da obra para a comercialização no mundo fora do Brasil, da Alemanha e da França ficou na proporção 60:20:20 : 60% para a produtora brasileira VideoFilmes, 20% para a francesa *Celluloid* e 20% para a alemã *Shotgun*. Isso porque a maior parte do orçamento da obra foi financiada no Brasil, através de instrumentos legais da política cinematográfica brasileira. Houve recursos aportados através dos incentivos previstos nas leis federais nº 8.585/1993 – a Lei do Audiovisual; da Lei nº 8313/1991 – a Lei de Incentivo à Cultura ou Lei Rouanet; além do Prêmio Adicional de Renda, previsto no artigo 54 da MP 2228-1; e de patrocínios da Petrobrás e do BNDES, os dois órgãos estatais que têm se afirmado como importantes financiadores da atividade cinematográfica no Brasil. Os detalhes são explicados pelo produtor brasileiro Maurício Andrade Ramos:

O patrocínio (brasileiro) representou 2/3 do financiamento, nos faltou um terço. Com este tipo de filme nós não tínhamos a menor chance ante *as Majors*. É claro que há mercado na Europa, mas nós queríamos fazer o financiamento através do artigo 1º ou através de uma co-produção internacional; optamos pela segunda alternativa e com a *Celluloid* procuramos um co-produtor francês. Eles nos apresentaram a *Shotgun*. O último terço do filme foi patrocinado então pela *Celluloid* e pela *Shotgun*. A *Shotgun* possui o eterno Copyright para a Alemanha, a *Celluloid* para a França, e a *VideoFilmes* para o Brasil, e para o mercado mundial dividimos 60:20:20. Até agora o filme já recebeu mais de 18 prêmios e agora nós estamos entrando na zona de lucro. Cerca de 60.000 espectadores com 10 cópias do filme no Brasil. Sempre com a missão de ser um filme de autor. (RAMOS *in* BRASIL PLURAL, 2007, p. 62)

Parte do financiamento alemão veio através do fundo de investimento *World Cinema Fund* com o apoio ao filme no valor de 25 mil euros em janeiro de 2005, sendo a primeira obra brasileira⁷⁷ a receber tal suporte⁷⁸.

Sobre o *Ibermedia*,

Não teve. Como parte do filme era da *Celluloid*, em alguns territórios a *Celluloid* não queria ter coprodução porque ela perderia o território na hora de vender o filme. E tinha uma repartição global: acho que Brasil e América Latina era 100% da *VideoFilmes*; América do Norte tinha uma repartição x e y; e o resto do mundo era da *VideoFilmes* – e a *VideoFilmes* meio que subvendeu a parte dela com Portugal – e o resto era da *Celluloid*. Como a

⁷⁷ Outros filmes brasileiros financiados pelo *World Cinema Fund* foram: “O Homem que Copiava”, de Jorge Furtado - suporte de distribuição; “Ato dos Homens”, de Kiko Golfman; “FilmeFobia”, de Kiko Golfman e Gírimunho (de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina).

⁷⁸ Fonte: Catálogo World Cinema Fund - Supported Films 2004-2011. Disponível em: <http://www.berlinale.de/media/pdf_word/world_cinema_fund/WCF_Booklet_2012.pdf>.

Celluloid é um agente de vendas, então tinha interesse em todos os territórios, era como se não valesse a pena fazer um acordo com o Ibermedia, quando se tinha uma projeção de vendas para aquele território que era maior que o Ibermedia conseguiria entrar. Esqueci de te dizer que no Madame Satã tivemos o aporte tanto *Hubert Bals*, que foi o primeiro dinheiro que entrou, da Holanda, e depois teve *Fonds Sud*, que em “O Céu de Suely” a gente não quis ter, porque exatamente a Hengameh queria resguardar o território francês porque ela sabia que ela tinha uma projeção de vendas boas, então ela não queria ceder os direitos do território francês por 80 mil euros, que era o máximo que poderíamos conseguir com o *Fonds Sud*. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Outro mecanismo intergovernamental creditado é o Protocolo Luso Brasileiro de Coprodução Cinematográfica, através deste, o filme recebeu apoio financeiro do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) Cultura português, como uma coprodução minoritária portuguesa.

Se por um lado, a política pública brasileira de cinema está voltada para o mercado interno, por outro, a grande variedade de mecanismos de financiamentos brasileiros, através de benefícios fiscais, dívida externa, e fomento direto através da ANCINE e de órgãos públicos estatais, garante uma segurança para o coprodutor estrangeiro quanto às condições financeiras para a conclusão da obra.

No caso de "O Céu de Suely" não há uma contribuição direta da política pública brasileira para a inserção do filme no mercado internacional. O que facilitou a entrada da obra em vários territórios internacionais foram as relações anteriormente construídas, principalmente com a França, por Karim Aïnouz e por Walter Salles, que é um dos produtores do filme e um dos donos da VideoFilmes, a produtora de "O Céu de Suely". Dessas relações surgiu o contrato com a coprodutora francesa *Celluloid Dreams*, uma *sales agent* internacional, que possui fácil transição em outros territórios europeus e posteriormente fechou parceria com a *Shotgun Pictures*. Como agentes privados, focando interesses econômicos lucrativos, cedo identificaram a alta possibilidade de projeção do filme em mercados europeus, por isso preferiram não aderir ao Programa *Ibermedia*, fundo que tem o Brasil como um dos seus principais aportadores e tem sido uma das principais fontes de coproduções brasileiras.

Muito além da potencial vantagem de angariar financiamentos, para o diretor do filme o que mais importa é a visibilidade internacional que um coprodutor internacional pode trazer para a obra. Como explicitamos no início do item, tal visão foi efetivada, já que resultou na exibição do filme em mais de 30 países. Tal ponto de vista também é acentuado pela trajetória percorrida por Aïnouz, que trabalhou por vários anos ao lado de cineastas estrangeiros.

Queria muito ter um coprodutor internacional para “O Céu de Suely” porque eu queria que o filme começasse já com visibilidade internacional. Então, algumas oportunidades surgiram na França quando eu estava lá pela *Cinéfondation*, e eu escolhi ir pela Celluloid, que era um agente de vendas que na época tinha acesso a dinheiro de produção, o que hoje não existe mais, aliás, raramente se consegue isso. Então, a Celluloid entrou como produtora do filme. [...] e Portugal entrou depois, através do acordo de coprodução luso-brasileiro. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Sobre uma das potenciais vantagens “aprender com o parceiro”, Aïnouz a considera como a mais importante no regime de coprodução internacional. Segundo ele:

Eu não faço nenhum filme sem (coprodução internacional) mais, nem que o cara coloque mil euros, eu tenho que ter um coprodutor internacional. Porque acho que a gente vive uma situação muito insular. Tem uma coisa engraçada na Argentina, por exemplo, você vê o cinema contemporâneo argentino que não é exuberante, mas é um cinema super sofisticado, que tem uma presença forte no mundo, e os caras precisam ter coprodução internacional se não eles não fazem os filmes, porque eles não têm dinheiro suficiente. Em geral, é mais de um coprodutor, é com Espanha, Portugal, França, Inglaterra. E acho que isso faz um bem muito grande ao cinema argentino, porque é um cinema cosmopolita, um cinema que dialoga melhor com o mundo. Por isso que eu digo que não trabalho mais sem coprodução internacional. O importante é ter interlocutores diversos. Eu nunca fiz coprodução com a China, mas deve ser curioso. É sempre uma colaboração muito produtiva no sentido artístico. Estou falando aqui com uma certa autonomia, eu jamais faria uma coprodução que quisessem o corte final. Estou falando de uma coprodução internacional dentro de um espectro. Vou te dar um exemplo bem concreto: *Hubert Ball Founds*, no “Madame Satã”, entrou com dez mil euros no roteiro, quando ninguém queria tocar aquele roteiro. Não é nada não é nada, os caras ficaram a tete ao filme, atrelados ao filme, eles tinham que prestar contas daqueles dez mil euros. O que acontece: no momento que eles estão atrelados ao filme, eles fazem parte do filme. Eu me lembro que o *Hubert Bals* tem um newsletter e está ligado ao fundo de cinema da Holanda. Então, o fundo da Holanda, que seria a nossa ANCINE, quando o filme vai para um festival onde o fundo holandês está presente tem lá um monte de filmes que eles financiaram. Então, mesmo que colateralmente, eles estão promovendo o filme. Além do valor que o coprodutor do filme entra, ele está sempre fazendo pelo teu filme além do que você poderia fazer. [...] Também não acredito numa coprodução internacional quando ela não é uma relação a longo prazo, porque sempre pode dar merda, mas quando você constrói uma relação a longo prazo com diferentes produtores em diferentes territórios, e uma relação de respeito, com colaboração, acho que ela é sempre boa pro filme. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Em "O Céu de Suely" todo o elenco é formado por profissionais brasileiros e na equipe técnica apenas dois profissionais não são brasileiros. De Portugal, o mixador é um

iugoslavo, Branko Neskov, “que inclusive nem é português, mas que mora em Lisboa há muito tempo, porque a gente tinha que gastar o dinheiro de Portugal em Portugal. Então, o único momento que a gente viu que seria possível seria na mixagem”. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora) Já da França, consta apenas uma montadora “que nem era francesa, era libanesa, mas era francesa tecnicamente. Foi isso: o montador [Geraldine Rétif] e o mixador”. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Durante a produção do filme havia uma constante troca de ideias com os produtores⁷⁹ estrangeiros, como comenta o diretor:

Com os europeus é muito bacana porque você tem o tempo inteiro uma relação de muito respeito. Outra coisa que acho bacana é que a gente fica o tempo inteiro discutindo o filme no contexto de outros filmes que estão sendo feitos no mundo. Não é só uma relação com o que está sendo feito no Brasil, é uma relação com o que está sendo feita no mundo. A gente pensava sobre quais eram os filmes feitos nos últimos cinco anos no mundo que tinha alguma relação com “O Céu de Suely”. E tem uma discussão que eu acho bacana também que é a perspectiva de venda do filme. Como vai ser vendido em tal território? Se tiver uma cena assim não vende. A questão da própria rifa: como a gente explica a rifa? Porque nem no Brasil a rifa faz muito sentido, imagina isso na França, na Inglaterra. Nesses dias estive na Inglaterra e um cara me falou: “não é possível que essa história da rifa seja verdade”. E eu disse: “amigo, nem só é verdade, como tenho aqui matéria de jornal, foi publicado isso, é um fato verídico que aconteceu”. Como ele também não sabia que na própria Inglaterra uma menina rifou a virgindade dela pela internet. Então, são coisas que parecem estar muito distantes, que são coisas exóticas brasileiras, mas que aconteceu também ali do lado dele e ele não sabia. Então, você tem o tempo inteiro uma discussão no sentido artístico que pra mim é muito produtiva. Por exemplo, tivemos que fazer uma cena no começo do filme que ficou muito clara, em que ela está vendendo a rifa de whisky e depois ela vai vender a rifa de outra coisa, pra dizer que a rifa é algo importante dentro daquele contexto. Então é muito importante quando você tem colaboradores que não estão dentro de um contexto, que é o contexto do Brasil, por exemplo, porque é tornar o filme legível a diferentes culturas. Acho que teve uma participação muito importante da Hengameh e da produtora da França, a Celluloid (Dreams), com relação ao corte final, foram muito bacanas as sugestões que eles deram, com relação à organização da montagem. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

A distribuidora (responsável pelos custos de cópia e estratégias de *marketing* para lançamento) foi a própria produtora VideoFilmes; já a distribuição em salas (que negocia com os exibidores) ficou a cargo da *Downtown*, uma distribuidora independente, ou seja, uma empresa não atrelada aos grandes estúdios cinematográficos hollywoodianos. Já na

⁷⁹ Hengameh Panahi (França), Thomas Häberle (Alemanha) e Peter Rommel.

Alemanha, o filme foi distribuído pela distribuidora *Arsenal (Tübingen)*, que se interessa por filmes considerados de arte (*arthouse*).

Exibido nos EUA como "*Love for Sale*" e na Europa como "*Suely in the Sky*" e "*Le Ciel de Suely*", o filme foi divulgado com os seguintes cartazes:



No que se refere ao conceito de padrão tecnoestético⁸⁰, no caso de "O Céu de Suely" tal padrão não tem nenhuma relação com o padrão tecnoestético hegemônico de Hollywood (em termos mundiais) nem com o padrão tecnoestético hegemônico brasileiro, da Globo Filmes, ligado à dramaturgia das telenovelas de grande audiência no Brasil. Em "O Céu de Suely", o padrão tecnoestético é o buscado por fundos de investimentos europeus, como o alemão *World Cinema Fund*, implantado pelo Festival de Berlim, que entendeu a responsabilidade dos festivais como algo maior do "que simplesmente exibir filmes" (HEINEN, 2011, p. 36). Para Heinen (2011), quanto mais explora o local, mais internacional pode se tornar o projeto.

"A questão da coprodução, sobretudo com países europeus, é muito importante para que você abra espaço e mercado na Europa e em outros países" (FLAKSMAN, 2011, em entrevista a esta pesquisadora). Segundo Rangel (2011), a ANCINE vê a Alemanha, a França e a Itália como países estratégicos para a realização de coproduções cinematográficas. Enquanto isso, na prática, ainda percebe-se poucos filmes realizados em coprodução com estes países. Segundo dados da ANCINE, de 1995 a 2010, foi realizada apenas uma coprodução com a Alemanha, "O Céu de Suely", como já tratamos aqui; cinco coproduções com a França; e duas com a Itália. Os associados do Programa "Cinema do Brasil"

⁸⁰ Ver item 1.5 "O conceito de padrão tecnoestético", no capítulo 1 desta dissertação.

consideram França, Espanha, Inglaterra, Argentina, Canadá, Alemanha como os principais mercados para a entrada do audiovisual brasileiro. De 2006, ano de lançamento do Programa, até julho de 2009, Alemanha, Canadá, Espanha e França foram os países que mais compraram os filmes brasileiros através do Programa “Cinema do Brasil”.

Para Karim Aïnouz:

Acho que esses países-chave já estão sendo usados bastante. Tem a França, que é um país cosmopolita. Acho que os países-chaves são os países que não são de língua inglesa. Isso vai parecer uma maluquice, mas é muito louco. Acho que os países de língua inglesa, o que é uma maldição, é que eles não têm a menor ideia do que não é de língua inglesa, é o povo menos cosmopolita do mundo, que é a Austrália, a Inglaterra, os EUA, a Nova Zelândia e as ex-colônias na África. A benção é que é a língua mais falada no mundo, depois do chinês. E o que acho que a gente tem de bacana, e o que a gente tem que percorrer, é criar aliados que tenham interesse pelo nosso cinema, que tenham interesse pela nossa cinematografia e que sejam fortes parceiros comerciais, que seria a França; a Espanha; a Alemanha. O problema da Alemanha é que a gente não tem uma relação histórica com a Alemanha, já a França a gente tem uma relação histórica com o cinema francês, a França é o único lugar do mundo que tem um fundo para cinema estrangeiro, já a Alemanha veio fazer isso há quatro anos com o World Cinema Fund do festival de Berlim; a Holanda também, muito por conta do Hubert Bals Fund; a Itália é uma loucura, não sei como aquilo ali funciona; e Portugal não tem dinheiro, então, enfim, mas tem um acordo com o Brasil que funciona. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

A obra é filmada exclusivamente na cidade de Iguatu, cujo nome foi preservado no filme, assim como os nomes dos personagens da ficção são os mesmos dos atores na vida real. Esta proposta de verossimilhança tem origem no argumento: a história partiu de uma notícia de jornal, sobre uma moça de 21 anos que retorna à sua cidade natal com o filho de colo.

Apesar de ser uma coprodução sob o tratado entre Brasil e Alemanha, o filme não foi dublado em alemão, como determina o acordo bilateral de 1974, e recebeu ainda legendas em Inglês, Espanhol e Francês. Interessante notar que o *World Cinema Fund*, apesar de ser alemão, adota um nome em inglês e, para a submissão de projetos, exige que estes sejam enviados em Inglês ou Francês.

Com relação à língua portuguesa, a gestora do *World Cinema Fund*, Sonja Heinen, quando questionada pelo repórter da revista Filme B se “a língua e as temáticas do cinema brasileiro são obstáculos?”, responde:

Não acredito que a língua seja tão importante. Claro que um filme em espanhol pode alcançar mais mercados sem um esforço adicional. Mas para um filme romeno, por exemplo, as dificuldades são ainda maiores, e muitos

deles viajaram bem. A língua é parte da identidade. E você pode sempre dublar ou legendar um filme se necessário. (HEINEN, 2011, p. 37)

3.4.2.1 O Céu de Suely: Quadro de potenciais vantagens X o resultado prático do filme

Potencial Benefício	Conseguiu obter?
Fusão de recursos financeiros	Sim
Acesso a incentivos e subsídios de governos estrangeiros	Sim
Acesso ao mercado do parceiro	Sim
Acesso ao mercado de países terceiros	Sim
Aprender com o parceiro	Sim
Redução de risco	Sim
Insumos mais baratos no país do parceiro	Não sei
Loações estrangeiras desejadas	Não precisou

Fonte: Elaboração própria

3.5 Considerações gerais sobre a análise das coproduções estudadas

Diante da concentração de poder exercida pela indústria cinematográfica dos EUA, observamos como os produtores brasileiros têm driblado barreiras hegemônicas para garantir o direito de produzir, de exercer suas habilidades criativas - através da coprodução internacional -, e garantir a exibição de suas obras no Brasil e em territórios estrangeiros. Aqui a coprodução é vista como alternativa e como novo modelo de negócio com especificidades na hora de negociar, conseguir financiamentos, produzir, roteirizar, editar, finalizar, distribuir e exibir.

Embora as coproduções aumentem as possibilidades de exibição dos filmes nos mercados internacionais, salvas raras exceções - como "Ensaio sobre a Cegueira" (*Blindness*, 2008)⁸¹, uma coprodução Brasil/Canadá/Japão, com um público de 904.514 espectadores (ANCINE, 2010) - as realizações brasileiras nesse modelo não têm conseguido de forma significativa a abertura de espaço em outros mercados.

⁸¹ *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles, adaptação do romance "Ensaio Sobre a Cegueira", do autor português José Saramago. Foi o filme de abertura do 61º Festival de Cannes.

Não há um movimento social ou coletivo organizado de coprodutores. O que há são iniciativas isoladas. No Brasil, muitas delas apoiadas pelo Programa *Ibermedia* e/ou por algum protocolo de coprodução bilateral para o fomento direto a obras audiovisuais. Se por um lado se observam iniciativas para driblar as barreiras dominantes, por outro há produtores e diretores adequando-se a novas exigências do mercado capitalista global, a fim de conseguir financiamento de fundos internacionais para a realização de suas obras; bem como aproveitando oportunidades de aperfeiçoamento profissional e artístico através de intercâmbio cultural e trocas de experiências com realizadores de outros países, principalmente europeus. Percebem, por tanto, uma crucial fonte criativa e de entendimento sobre gostos de públicos dos países parceiros e/ou de territórios onde visam à exibição.

Outras vezes, verificamos produtores “aventurando-se” na promessa, oferecida por esse modelo, de aumentar as chances de exibição em outras nações, o que muitas vezes não se concretiza por diversos fatores. Em grande parte, fatores bem específicos de cada experiência, portanto, não generalizáveis. Constatamos, enfim, uma persistente desigualdade de acesso aos meios de distribuição e exibição nesse modelo de produção.

Mesmo seguindo a ênfase da Economia Política que se preocupa com a concentração de poder, como também duvidando da Ciência Política quando foca na ampla distribuição de partilha de poder entre indivíduos, como aponta Mosco (2006), o nosso objeto de pesquisa demonstra indício de uma leve abertura de poder. Por um lado, há movimentos de partilha de poder contra a concentração dos EUA, e por outro, observa-se uma disputa de poder da Espanha por mais espaço na Europa e na Ibero América. Assim, aumenta a distribuição do poder de produção, no entanto, não há um aumento de poder no sentido restrito, no que se refere ao domínio de todas as fases da cadeia da atividade cinematográfica. O que há é uma promessa de mudança, um sinal de transformação, uma pista tanto para a elaboração de uma política específica quanto para os trabalhadores de cinema sobre a possibilidade de reorientar as práticas dominantes capitalistas, em prol das cinematografias historicamente em situação de ampla desvantagem.

3.6 Movimento dialético sobre algumas contradições

Uma questão contraditória, sobre a qual fazemos a partir de agora um movimento dialético usando argumentos de agentes públicos e privados, é: Por que gastar recursos públicos em coprodução internacional quando o Brasil é um país enorme em território - 5º maior país do mundo em área territorial e em população (190.732.694 habitantes/IBGE),

quando forças públicas e privadas poderiam investir “energia”, inteligência e dinheiro na busca da ocupação do mercado interno? Já que o mercado mundial é quase completamente dominado pelo cinema hollywoodiano, com exceção apenas de países como China, Índia e Rússia. Após explicitar algumas falas, partiremos para as considerações sobre este ponto nada simples, pelo contrário, bastante complexo.

Enquanto, de um lado, as ações prioritárias da política pública brasileira desempenhada na primeira década do século XXI estão voltadas para o mercado interno, segundo o presidente da ANCINE, Manoel Rangel; de outro lado, cineastas e realizadores como Karim Aïnouz (“O Céu de Suely”) e Beto Rodrigues⁸² (Panda Filmes) defendem que é um atraso deixar para segunda linha o mercado internacional. Para Beto Rodrigues:

O que a gente tem que discutir é como a gente vai paulatinamente potencializar o cinema brasileiro na sua capacidade de disputa no mercado interno, e nesse sentido envolve as estratégias da ANCINE. Mas também junto com ele a ocupação do mercado internacional. Ouvi alguém dizer *hoje de manhã*⁸³ que tem que se preocupar muito com a ocupação do mercado interno, e que a questão do mercado internacional é de segunda linha. Eu penso completamente diferente disso. Não existe mais como se pensar produtos especificamente para uma janela de mercado, muito menos para um território. Se tu constrói um produto sem pensar na ocupação territorial dele, tu está fora da realidade do que é hoje a indústria cultural e do que a indústria da comunicação nessas alturas do Século XXI. (RODRIGUES, 2011, informação verbal em entrevista a esta pesquisadora). [Grifo nosso]

Compartilhando a sua experiência, Aïnouz (2011) desenvolve uma linha de raciocínio similar, mas referindo-se à tendência construída pela maioria dos realizadores brasileiros:

Realmente não dá pra fazer um filme sem um agente de vendas atrás, se não o filme não existe no mundo. Agora me preocupa um pouco uma coisa que está acontecendo no Brasil, que é o contrário da Argentina: o Brasil está com dinheiro pra caramba pra fazer cinema, que acho maravilhoso, estamos num momento muito fértil, mas acho que a gente está muito autossuficiente. Então podem dizer: ‘ah, não preciso de um coprodutor, a gente faz tudo aqui dentro com o dinheiro daqui’. Eu acho isso burrice. É tão simples. Você vai para todos os festivais: Berlim, Veneza, Cannes, Toronto, digamos assim, e tem pouquíssimos filmes brasileiros, os filmes brasileiros não são representados dignamente. É falta de articulação internacional. (AÏNOUZ, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

⁸² Luiz Alberto (Beto) Rodrigues defende ainda a criação de um fundo do Mercosul para o cinema, no qual o Brasil seria o maior aportador. Palestra no Seminário Novas Perspectivas para o Cinema Brasileiro, na programação do 44º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Brasília, 30 set. 2011

⁸³ Sobre “hoje de manhã”, Beto Rodrigues estava se referindo à fala do presidente da ANCINE, Manoel Rangel, que proferiu palestra no mesmo seminário naquele período do dia

Apesar de esforços do Ministério das Relações Exteriores, da APEX e do Programa “Cinema do Brasil”, (ver Capítulo 2), em divulgar o cinema brasileiro no exterior e em facilitar a presença de realizadores brasileiros nos espaços de negócios de festivais internacionais, ainda é escassa a visibilidade dos filmes nacionais nas mostras competitivas.

Com relação à “autossuficiência” apontada por Aïnouz, interpretamos que, se tal afirmação é verdadeira, logo a visão da ANCINE é guiada pela tendência construída pelos realizadores no Brasil. A agência não impõe um método, e, sim, articula um agir democrático sintonizado com a vocação que demonstra ser a da maioria dos produtores em exercício, atendendo prioritariamente ao setor da produção interna de nacionalidade única, profissionais acostumados a trabalhar, ao longo dos anos, basicamente com o financiamento oriundo dos mecanismos políticos locais de fomento direto e indireto. Além disso, são profissionais que veem o idioma Português como barreira para a internacionalização dos filmes produzidos no Brasil. Mudar a prioridade para um “novo” modelo de produção, o da coprodução internacional, demandaria mais esforços e riscos.

Sobre a pergunta “Em que momento a coprodução cinematográfica se intensificou no Brasil?”, destacando a prioridade no mercado interno, Rangel (2011) respondeu:

Tem crescido ao longo dos últimos quatro ou cinco anos, mas o Brasil sempre coproduziu. O que ocorre é que somos um país continental, com forte mercado interno, pequeno para o que podemos ser, mas grande para os padrões internacionais. Além disso, temos uma língua que nenhum outro grande mercado fala. Todos os mercados que falam Português são muito pequenos. Isso fez com que ao longo tempo a produção brasileira entendesse que a sua origem e o seu fim fosse dentro do território brasileiro, e que a circulação no território internacional era apenas derivada de um processo de projeção da obra. Mas na política nacional de cinema e do audiovisual, passamos a identificar desde 2003 que a questão da presença no mercado internacional é uma presença decisiva, estratégica. Com base nisso, sem abrir mão de que é o mercado interno a principal questão, entendemos que deveríamos buscar essa complementaridade lá fora. (RANGEL, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Alberto Flaksman, superintendente de acompanhamento de mercado da ANCINE, respondendo à pergunta “Como a ANCINE está pensando essa coprodução cinematográfica?”, diz:

Está entre as prioridades. Mas é claro que a nossa preocupação número um é a ocupação do mercado interno. A cultura forte do cinema brasileiro nos cinemas, na televisão, na internet, em todos os meios. E o corolário disso é ter uma indústria audiovisual forte, moderna, sólida, consistente. Ter distribuidoras brasileiras. Ter mais salas de exibição. O Brasil é muito

grande, e a gente tem um caminho longo a percorrer para chegar, por exemplo, aonde chegaram os franceses. A França chega a ter o número de ingressos vendidos igual ao número de ingressos de filmes americanos. Tem uma lei europeia de televisão que obriga 50% do tempo de televisão ser ocupado com produções europeias e francesas. Não dá pra chegarmos de supetão, mas dá pra ter uma indústria audiovisual forte e presente. Não se trata de expulsar ninguém daqui, mas sim do público brasileiro ter cada vez mais acesso ao cinema nacional. Não estamos impondo nada. Está mais do que provado que as pessoas gostam de ver os filmes brasileiros. Dentro disso, a coprodução é uma coisa que nos preocupa muito, no sentido que não podemos ficar fechados aqui. Todos os países que se viabilizaram, se viabilizaram não só no mercado interno, mas exportando os produtos audiovisuais. A gente precisa aprender a trabalhar não só pro mercado interno, a conquistar o mercado interno e trabalhar também para os mercados internacionais. (FLAKSMAN, 2011, em entrevista a esta pesquisadora)

Com os depoimentos de duas importantes autoridades da regulação da atividade cinematográfica no Brasil, fica claro que o foco das ações da ANCINE é o mercado interno. Porém, enquanto Rangel percebe o mercado “lá fora” como complementaridade, Flaksman reconhece que é preciso aprender a trabalhar pensando nos mercados internacionais. Com amplo conhecimento e longa experiência com o cinema mundial, Flaksman (2011, em entrevista a esta pesquisadora) diz que “todos os países que se viabilizaram, se viabilizaram não só no mercado interno, mas exportando os produtos audiovisuais”. Essa declaração nos leva a outro pensamento: o plano estratégico da ANCINE parece ser um novo método, uma proposta diferente dos países que conseguiram a sustentabilidade. Ou seja: arrisca um novo método, mesmo sabendo que em termos gerais as experiências das nações que se viabilizaram só conseguiram isso construindo uma carreira internacional para seus filmes.

Enquanto isso, no ano de 2005, após a realização da VIII Reunião do programa *Ibermedia*, na cidade de Salvador-BA, a ANCINE, na época sob a direção de Gustavo Dahl, divulgou um comunicado oficial à imprensa declarando que:

A Agência Nacional do Cinema considera que a co-produção é o caminho mais firme para o incremento à produção brasileira e convoca os produtores brasileiros a acessar os mecanismos e fundos internacionais de co-produção, a exemplo dos protocolos de co-produção com Portugal e distribuição com a Argentina⁸⁴. (ANCINE, 2005)

Sobre a fala do Beto Rodrigues “Não existe mais como se pensar produtos especificamente para uma janela de mercado, muito menos para um território”, lembramos que, até o início da década de 40, segundo Thomas Guback:

⁸⁴ O Protocolo de Codistribuição entre Brasil e Argentina foi extinto, porém, não tivemos acesso à data da extinção.

[...] a indústria cinematográfica americana era essencialmente uma indústria baseada e orientada para o mercado interno [...]. Os ingressos exteriores constituíam simplesmente um incremento adicional, um benefício extra dos quais as companhias americanas não dependiam [...]. É um fato conhecido que nove em cada dez películas americanas não podem recuperar seus gastos exclusivamente com o mercado interno. É apenas devido aos ingressos do exterior que Hollywood pode rodar filmes de um elevado nível artístico e com uma notável qualidade artística. (apud SIMIS 1996, p. 206-207)

Não adentrando na questão subjetiva da qualidade “artística” trazida por Guback, o que nos interessa é sublinhar o primeiro momento do cinema de Hollywood e a sua similaridade com a situação brasileira 70 anos depois, por estar orientada para o mercado interno. Dentro do quadro de subdesenvolvimento da cadeia cinematográfica brasileira, da dependência de políticas paternalistas, do grande número de habitantes que não têm acesso a filmes brasileiros, tanto pelo domínio do cinema hollywoodiano nas salas de exibição e no serviço de radiodifusão aberta quanto pela escassez de salas de exibição – em 2010, o Brasil conta com 2.225 salas, sendo 85.723 habitantes por sala. Por estas questões, poderíamos imaginar que o melhor método seria seguir a lógica do início da história do cinema dominante e, assim, começar resolvendo os problemas do mercado interno. No entanto, dentro do modelo capitalista no qual os distribuidores e exibidores visam prioritariamente o lucro, fomentar o terreno da distribuição e da exibição, como se esta não dependesse de produtos que dialoguem com o público, e que o público voluntariamente ou por eventuais empurrões governamentais levantasse a bandeira do cinema nacional, é pensar ingenuamente, ou não pensar que todo o esforço despendido em um governo não pudesse ser destruído no(s) governo(s) seguinte(s).

Mas, por que pensar que uma coisa exclui ou dificulta a outra? Primeiramente, porque realizar um filme com vistas a territórios internacionais implica, em sentido estrito, pensar uma obra com elementos estéticos e de linguagem capazes de gerar interesse de públicos de outros países, com culturas e gostos distintos do público brasileiro. Ou seja, é um cinema que, originalmente, não estaria focado no perfil do público local, mas, pelo contrário, teria identidade e linguagem com elementos cosmopolitas, para uma maior visibilidade internacional.

É importante destacar ainda que “se a obra é majoritária brasileira, que tem a maior participação patrimonial por empresa brasileira e o diretor é brasileiro, antes de mais nada, é uma obra brasileira” (RANGEL, 2011, entrevista cedida à pesquisadora). Portanto, mesmo não colocando na primeira linha de prioridades a exportação dos filmes brasileiros, nada impede que coproduções majoritárias brasileiras, produzidas a partir de empresas de produção

independente, estejam credenciadas aos mesmos benefícios que os filmes domésticos. A Lei do Audiovisual é igual tanto para filmes só domésticos quanto para as coproduções majoritárias desenvolvidas com parceiros de outros países. O que diferencia é o tratamento dado às coproduções majoritárias e às minoritárias. Segundo entrevista de Manoel Rangel (2011), a preocupação da ANCINE é observar se os acordos bilaterais e multilaterais estão sendo respeitados nessas obras minoritárias, isto é, se estas quiserem estar aptas a utilizar os incentivos fiscais nacionais e/ou qualquer outro mecanismo oferecido pelo governo de apoio à produção, distribuição e exibição.

Mesmo considerando as especificidades da geografia do Brasil: um país continental, onde a população fala um idioma pouco conhecido no mundo e ao mesmo tempo um país que tem uma população grande, uma economia em crescimento, onde cada vez mais pessoas poderiam ter acesso ao cinema, através de uma estratégia bem elaborada e eficazmente executada, a contradição levantada no início deste tópico chega a esta proposta de síntese.

Por fim, todas as reflexões confluem para a ideia de que a melhor saída é trabalhar uma estratégia concomitante: públicos interno e externo, com forças do Estado e da produção local atuando de forma articulada em prol da sustentabilidade; pensar um cinema com identidade, originalidade e com histórias diferentes para contar, que possam ser entendidas por culturas de outros países com públicos abertos ao cinema estrangeiro. Não adianta imitar o cinema hollywoodiano. Nem é preciso trocar o potencial artístico brasileiro por promessas do comércio globalizado internacional. São de amplo conhecimento quais os países que, por forças de interesses econômico-político-culturais, são os menos cosmopolitas do mundo. Os Estados Unidos são uns deles. É a nação onde o *market share* do cinema nacional é de 92% (ano de 2010)⁸⁵ e os outros 8% é ocupado por poucos países com diretores já renomados, reconhecidos como bons pela Academia Americana e com filmes dublados na língua inglesa.

O caminho, então, é somar experiências com os países historicamente abertos ou com potencialidade de abertura para a cultura brasileira. Não pensar em um cinema global, comercial, o que demandaria bilionários investimentos (na maioria pública, através das leis de incentivo fiscal); e sim, um cinema internacional, com qualidade e identidade brasileira, com a cooperação de artistas estrangeiros, caminhando com passos firmes para a sustentabilidade, distanciando-se da fragilidade e daquela atividade refém de uma visão política ou de ondulações da economia nacional. Portanto, as reflexões e os dados até aqui levantados levam a crer que é equivocada a ideia de pensar prioritariamente o mercado interno separado do

⁸⁵ Fonte: MPAA, Focus in Revista Filme B, 2011.

mercado internacional.

Para garantir a sustentabilidade do cinema brasileiro, a produção deve caminhar por novos percursos, relacionar-se mais com o exterior, possibilitando novas experiências tanto criativas quanto de financiamento. Observando que esse tipo de relação internacional é construído a médio e longo prazo, porque é uma relação de confiança, além disso, é caro fazer cinema, e os riscos são considerados altos. Constatando também que relações construídas com poucas trocas anteriores tendem ao fracasso. Há desavenças ou até situação de litígio, como foi o caso da experiência do filme “Federal”. Para coproduzir é importante estabelecer contatos prévios, costurados por anos, um investimento que demanda tempo, habilidade comunicativa – inclusive em vários idiomas - e vontade de trocar ideias.

Por outro lado, o Brasil, ou qualquer outro país subdesenvolvido ou em desenvolvimento, deve estar protegido de eventuais crises econômicas mundiais, continentais ou específicas de uma nação que porventura construa uma relação quase “monogâmica” de financiamento para a coprodução de filmes. É dicotômica a relação entre autossustentabilidade e dependência internacional. O Brasil deve estar de olho aberto para não se tornar refém de investimentos de um ou poucos países.

Outro ponto importante nesse processo é a desigualdade territorial ou o crescimento desigual entre os países. Para o Brasil, como país que vem se transformando em um importante jogador na economia mundial e diante do *desenvolvimento* da sua economia interna aos olhos do capitalismo, seria interessante assumir o compromisso de estabelecer metas para a diversidade de participação de países parceiros para: contribuir com a diminuição das desigualdades de produção entre as nações e aumentar a diversidade de culturas parceiras nos filmes coproduzidos.

4 - CONCLUSÃO

Ao mesmo tempo em que se vê a crise de audiência do cinema brasileiro, do outro lado observa-se uma conjuntura viável ao crescimento da produção audiovisual, em virtude do apoio que o governo brasileiro vem promovendo com as políticas de incentivo à coprodução internacional. Embora esse “boom” na atualidade da estratégia da coprodução - como oportunidade tanto para dividir custos e atrair investimentos privados, como também para o cinema autoral e por fim a comunicação do cinema - nota-se ainda uma insipiência com assunto, tanto por parte dos realizadores como da política audiovisual nacional.

Observamos que uma saída para promover a diversidade audiovisual nos países latino-americanos é pensar não apenas a coprodução internacional, principalmente entre os países da região, mas também a coprodução entre os estados de cada federação. No Brasil, vive-se um grande problema de desigualdade de produção entre as regiões: há uma superconcentração nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. A maioria dos outros estados fica completamente à margem desse processo, inviabilizando a diversidade da divulgação cultural, dificultando a livre circulação das ideias através da palavra e da imagem, como também desperdiça espaço no terreno da audiência, considerando que com o aumento da produção local abrem-se mais portas no mercado interno.

Acima do ponto de vista industrial, a preocupação primária deve ser a democracia audiovisual. Muito além do *desenvolvimento* no seu viés puramente capitalista, a inquietação primordial deve ser pela diversidade cultural, pela luta em busca do exercício da manifestação da originalidade, do gosto por expressar novos olhares, novos pensares, novos modos de criar, distanciando-se da possibilidade de uma dominação cultural por um país privilegiado economicamente. O que se propõe é uma reflexão sobre como somar forças pelo poder da realização democrática.

É importante refletir sobre a questão de como são feitos os filmes em regime de coprodução internacional. No acordo latino-americano de coprodução cinematográfica (1998), por exemplo, está explícito o objetivo de divulgação da cultura das nações envolvidas. Os países signatários, membros do convênio de integração cinematográfica ibero-americana devem estar “conscientes de que a atividade cinematográfica deve contribuir para o desenvolvimento cultural da região e para sua identidade”, como expressa oficialmente o acordo. Embora pareça evidente a intenção desses acordos, é necessário discutir como as culturas dos países signatários estão inseridas nessas obras audiovisuais.

Se, até 2050, o Brasil integrar uma das quatro maiores economias do mundo, como preveem alguns economistas, e se a influência geopolítica caminhar paralelamente, o país deve aumentar a sua responsabilidade para com as nações menos favorecidas, bem como surgirão novas cobranças de movimentos sociais mundiais preocupados com as questões das desigualdades. O Brasil – Estado mais Sociedade Civil mais Mercado – deve estar preparado para tamanho poder possível, para que faça bom uso dele também no desenvolvimento da atividade cinematográfica, articulando princípios da Convenção da UNESCO sobre a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais com princípios próprios bem definidos, devendo estes serem construídos democraticamente, inclusive em conjunto com os países de atividade cinematográfica em desenvolvimento.

Mas como o Brasil vai cuidar dos vizinhos quando ainda tem uma demanda considerável de problemas internos a resolver? A questão é: crescer junto, por um crescimento maior e melhor. Somar forças. Convergir potencialidades, na busca, prioritariamente, de uma região latino-americana de cinema. Não com o intuito de formar um oligopólio, mas com a pretensão de uma atividade cinematográfica desconcentrada, instigando novos participantes, dentro do que a Economia Política da Comunicação concebe como padrão tecnoestético alternativo. Não é gerar barreiras à entrada de produtores de nenhuma nação ou, muito menos, ser a burocracia do Estado ou a falta de conexões interministeriais um empecilho para o avanço da própria produção brasileira. Para a preservação e fortalecimento da cultura latino-americana deve-se focar nas relações de bilateralismos e multilateralismos, evitando a dependência de investimentos europeus ou de grandes potências econômicas.

O discutido fenômeno da globalização está aí, realmente como fonte de muitas oportunidades, inclusive a oportunidade de construir a própria história e não apenas transitar por ela, conformando-se à condição de subalternidade; a chance de abrir ou ampliar o campo das coproduções sem ingenuidades ou oportunismos, distante do propósito da contribuição para a promoção da diversidade cultural. Por outro lado, há de se notar a importância dos fundos de incentivo à cinematografia latino-americana, sem gerar limitações e interferências, com propósitos de forçar o seu modo de produzir cinema, sem gerar prejuízos à originalidade artística e cultural de cineastas locais, mesmo no contexto da transnacionalidade das produções.

Mais uma vez: não é um impor barreiras à indústria cinematográfica hollywoodiana. É se impor como indústria nacional e unir-se ao potencial criativo dos profissionais da Ibero América, formando uma rede fortalecida, com princípios igualitários, predominando a ideia

da difusão cultural e não do princípio do lucro financeiro imediato. Ou seja: coproduções não para ficarem engavetadas ou para a exibição em poucas salas de cinema, mas pensar em circuitos alternativos, para ampliar a possibilidade de divulgação, com um público cada vez mais diversificado. Aproveitar o potencial de aumento da produção, viabilizado por fundos de investimentos diversos, para aumentar o público e diminuir a exclusão do acesso a obras cinematográficas, principalmente aquelas produzidas por brasileiros.

Outra proposta é alterar o nome, bem como o conceito, dos acordos bilaterais intergovernamentais para “Acordo de coprodução, codistribuição e coexibição”, pensando na cadeia como um todo e abandonando a percepção do fomento e incentivo unilateral à produção.

O modelo da coprodução internacional pode continuar sendo um caminho promissor se alguns cuidados forem tomados, tanto de ordem conceitual como prática. Amarrações interministeriais são bem vindas, principalmente para diminuir barreiras alfandegárias que aumentam o custo e o tempo da produção, como, por exemplo, adotar um sistema simplificado de entrada provisória, no País, de equipamentos e objetos que serão utilizados nas gravações. De ordem conceitual, o modelo da coprodução pode se configurar como uma abertura coerente se a diplomacia cultural se transformar em verdadeiro interesse mútuo pela promoção da diversidade cultural com ações que possam ser diagnosticadas; que os resultados dos filmes financiados através de recursos públicos sejam transparentes, para que haja uma política de aferição dos mecanismos com a sistematização dos dados.

Por fim, é adequado propor uma reflexão acadêmica sobre outras questões, como a contextualização ou descontextualização cultural dos filmes feitos em coprodução entre dois ou mais países. Os roteiros estão organicamente adaptados ou verifica-se uma adaptação grosseira só porque seus produtores estão recebendo dinheiro de outros países? A importância estratégica de aproveitar a oportunidade das coproduções para fomentar a diversidade cultural e a pluralidade das identidades está sendo tratada com cuidado entre os realizadores? Com o desenvolvimento dessas ideias, o campo da realização audiovisual e das políticas culturais ganha mais forças para diminuir o problema da desigualdade de produção que afeta a maioria das nações. De modo geral, é necessário ampliar os estudos e as pesquisas na área de coprodução internacional, além de expandir a capacitação de profissionais na área. Dentro dessa ampliação, é importante promover uma articulação entre os pesquisadores sobre o tema em torno da abordagem da economia política da comunicação e da cultura, a fim de qualificar as contribuições para o estabelecimento de metas e o seu alcance, com uma compreensão cada vez menos tangencial.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ANCINE (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA). **Comunicado à Imprensa. Uma análise do Ibermedia 2005.** Novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/node/1580>>. Acesso em: 07 jan. 2012.

_____. **Agenda Regulatória 2010-2011.** Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/Agenda_Regulatoria_2010-2011.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2010.

_____. **Informe de acompanhamento do mercado.** Superintendência de Acompanhamento do Mercado 2010. (01 de janeiro a 01 de julho de 2010); Coordenação de Cinema e Vídeo; SADIS Agregado. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2010/informe_semestral01.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2010.

_____. Mapeamento. Salas de exibição 2010. Estudo elaborado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado, publicado em 30 de junho de 2011.

_____. **Protocolo de Cooperação entre o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA, da República Argentina, e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, da República Federativa do Brasil, para o Fomento à Coprodução de Filmes de Longa-metragem.** Buenos Aires, Nov. Brasília, DF, 2010. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/conteudo/Protocolo_de_Cooperacao_INCAA-ANCINE_v4_NOV_2010.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2012.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme.** Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói, RJ: EdUFF, 2000.

ARGENTINA-BRASIL. **Protocolo Brasil-Argentina para o fomento à distribuição de filmes de longa-metragem.** Brasília, 26 ago. 2003.

BARBERO, Jesus-Martin. Comunicação e mediações culturais. In: **Diálogos Midiológicos.**, nº 1, janeiro/junho, 2000. v. XXIII Disponível em: <revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewDownloadInterstitial/3663/345> Acesso em: 22 ago. 2008.

BEZERRA, Cristina Simões. **Globalização e cultura: caminhos e descaminhos para o nacional-popular na era da globalização.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política.** Brasília: Editora UnB, 1998. v. 1.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, informação e capitalismo.** São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

_____. **O modelo brasileiro de regulação do audiovisual em perspectiva histórica.** RECIIS, América do Norte, 4, out. 2010. Disponível em: <<http://www.reciis.cict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/414/671>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

_____. Economia Política, indústrias criativas e pensamento brasileiro. In: **Plano da Secretaria de Economia Criativa. Política, diretrizes e ações 2011-2014.** Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/09/Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

BOYLE, David. **O manifesto comunista de Marx e Engels.** Tradução de Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

BRASIL. **Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da Espanha,** assinado em 2 de dezembro de 1963.

_____. **Convênio Complementar ao Acordo de Intercâmbio Cultural sobre a Co-Produção Cinematográfica entre Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República da Colômbia,** assinado em Cali, em 7 de dezembro de 1983. Brasília, DF, 1983.

_____. Decreto nº 91.332, de 14 de junho de 1985. **Promulga o Acordo de Co-Produção Cinematográfica entre a República Federativa do Brasil e a República Portuguesa,** assinado em Lisboa, em 3 de fevereiro de 1981. Poder Executivo, Brasília, DF, 14 jun. 1985.

_____. **Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana,** assinado em Caracas em 11 de novembro de 1989. Brasília, DF, 1989. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-multilaterais/conv-nio-de-integra-o-cinematogr-fica-ibero->>>. Acesso em: 05 fev. 2012.

_____. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. **Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.** Poder Executivo, Brasília, DF, 20 jul. 1993.

_____. Decreto nº 2761, de 27 de agosto de 1998. **Promulga o Acordo Latino-Americano de Co-Produção Cinematográfica,** assinado em Caracas, em 11 de novembro de 1989. Poder Executivo, Brasília, DF, 27 ago. 1998.

_____. Decreto nº 3.054, de 7 de maio de 1999. **Promulga o Acordo de co-produção cinematográfica entre a República Argentina e a República Federativa do Brasil,** assinado em Buenos Aires, em 18 de abril de 1988. Poder Executivo, Brasília, DF, 7 mai. 1999a.

_____. Decreto nº 2.976 de 01 de março de 1999. **Promulga o Acordo de Coprodução Audiovisual entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Canadá.** Poder Executivo, Brasília, DF, 01 mar. 1999b.

_____. Medida Provisória nº 2228-1, de 6 de setembro de 2001. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil,** Poder Executivo, Brasília, DF, 10 set. 2001.

_____. **Constituição (1988)**. Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. 29. Ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008a. (Série Textos básicos, nº 45).

_____. Decreto Presidencial nº 6.375, de 19 de fevereiro de 2008. **Promulga o Acordo entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Federal da Alemanha sobre Co-Produção Cinematográfica**, assinado em Berlim, em 17 de fevereiro de 2005. Poder Executivo, Brasília, DF, 2008b.

BRASIL PLURAL (catálogo). **Encontro de Co-produção Brasil-Alemanha**. 2007. Disponível em: <www.brasilplural.org/coproducao.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2011.

BRITTOS, Valério Cruz; ROSA, Ana Maria. **Padrão tecnoestético: hegemonia e alternativas**. Novo Hamburgo, RS: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul –17 a 19 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-1335-1.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2011.

CABALLERO, Francisco Sierra. Política e Tendências da Sociedade da informação na União Europeia: uma análise crítica. In: RAMOS, Murilo César e SANTOS, Suzy dos (orgs). **Políticas de Comunicação – buscas teóricas e práticas**. São Paulo, SP: Editora Paulus, 2007. p. 224-225.

CANCLINI, Néstor García. **Desigualdad cultural y poder simbólico**. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología y Historia/UNAM, 1986. (Cuadernos de Trabajo, n. 1.)

CARNOY, Martin. **Estado e teoria política**. 14ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: economia, sociedade e cultura**. A Sociedade em Rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999, v. 1.

CHALUPE da Silva, Hadija. **Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. O filme nas telas**. A distribuição do cinema nacional. São Paulo: Editora Terceiro Nome. Instituto Iniciativa Cultural, 2010, vol. V.

CINEMA DO BRASIL. **Filmar no Brasil**. Disponível em <http://cinemadobrasil.org.br/pt/mercado/filmar-no-brasil/>. Acesso em 30 jan. 2012.

DAHL, Gustavo. **Construindo a Ancine**. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/construindo_ancine_gd.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2012.

FARANI, Marco. Cinema e Política: A política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e Economia Política**. São Paulo: Escrituras, 2009. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, vol. II).

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Brothers or Strangers: The Construction of Identity Discourses in Contemporary Luso-Brazilian Co-productions with Portuguese Migrating**

Characters. In: Francisco Cota Fagundes, Irene Maria F. Blayer, Tereza F. A. Alves, Teresa Cid. (Org.). **Narrating the Portuguese Diaspora**. 1 ed. Nova York: Peter Lang, 2011, v. 194.

_____. **Tudo bem: A negociação das identidades nacionais e transnacionais nas co-produções luso-brasileiras (1995 – 2007)**. Relatório de pesquisa. Realizado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Bolsa CNPq pós-doutoramento sênior. Supervisão: Prof. Dr. Ismail Xavier. Agosto 2008 – Julho 2010. 2010.

FILME B (revista). **Edição especial anual Festival do Rio**. Rio de Janeiro: Filme B, out 2011.

FINN, Adam; HOSKINS, Colin; MCFADYEN, Stuart. A Comparison of Domestic and International Joint Ventures in Television Program and Feature Film Production. **Canadian Journal of Communication**. v. 21, n.1, 1996. Disponível em: <<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/924/830>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

_____. Cultural Industries from an Economic/Business Research Perspective. **Canadian Journal of Communication**. v. 25, n. 1, 2000. Disponível em: <<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1146/1065>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

GEBRIM, Diana. **Aspectos jurídicos da co-produção internacional para o cinema**. Monografia de conclusão de curso de pós-graduação lato sensu em Gestão Cultural. Centro Universitário UNA, Belo Horizonte, 2009.

HERSCOVICI, Alain.; BOLAÑO, César; MASTRINI, Guillermo. Economia política da comunicação e da cultura, uma apresentação. IN: LOPES, Maria I. V.; FRAU-MEIGS, Divina; SANTOS, Maria S. T (Orgs.). **Comunicação e informação: identidades e fronteiras**. São Paulo Recife: Intercom Edições Bagaço, 2000. p. 87-103.

HEINEN, Sonja. O novo papel dos festivais. In: **Revista Filme B**. Outubro de 2011. p. 36. (entrevista).

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IMPrensa OFICIAL. **O Céu de Suely**. Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Brangança e Maurício Zacharias. São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

MARX, Karl. **Para a Crítica da Economia Política**. Traduções de Edgard Malagodi [et al]. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (coleção Os economistas).

MELEIRO, Alessandra. **Brazilian Cinema: Finance and Co-productions**. In: Simpósio Transnational Film Financing in the Hispanic World, 2009, Leeds. Simpósio Transnational Film Financing in the Hispanic World, 2009. Disponível em: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/brasa.pdf>>. Acesso em: 07 mai. 2012.

_____. **A coprodução internacional**. Catálogo da Mostra CineBH 2010a, disponível em: <<http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

_____. **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, 2010b. (Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira, v. 3).

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Encaminhamentos do seminário de co-produção internacional**. 29/09/2008. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/09/29/encaminhamentos-do-seminario-de-co-producao-internacional/>>. Acesso em: 20 abr. 2012.

MOSCO, Vincent. **The Political Economy of Communication – rethinking and renewal**. London: Sage Publications, 1996.

_____. **La Economía Política de La Comunicación: una actualización diez años después**. Traducción de Maria Trinidad García Leiva. CIC – Cuardenos de Información y Comunicación. 2006, vol. 11.

OBSERVATORIO DEL CINE Y AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO. **Producción, Coproducción y Exhibición del Cine Latinoamericano en America Latina**. 2009. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/cuaderno01.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2011.

PODALSKY, Laura. **Negotiating differences national cinemas and co-productions in pre-Revolutionary Cuba**. In Velvet Light Trap 34 (Fall): 59-70. 1994.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RANGEL, Manoel. Uma ponte entre as nações In: SOLOT, Steve (coord.). **Incentivos fiscais para a produção e a Coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Do pensamento único à consciência universal. 19ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2010.

SERRA, Sônia. **Vertentes da economia política da comunicação e pesquisa do jornalismo**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estudos de Jornalismo”, do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006. Disponível em: www.ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2006/soniaserra2006.doc Acesso em: 10 nov. 2011.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume, 1996.

SOLOT, Steve (Coord.). **Incentivos fiscais para a produção e a coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009.

SOLOT, Steve. **A onda das coproduções internacionais e os incentivos na América Latina** Catálogo da Mostra Cine BH, out 2010. Texto disponível em www.latamtrainingcenter.com. Acesso em: 17 nov. 2010.

_____. **O novo cenário das coproduções internacionais.** Catálogo da Mostra Cine BH, out 2011. Disponível em: <<http://www.latamtrainingcenter.com/?p=2685>>. Acesso em: 09 dez. 2011.

SOUSA, Filipe de. Incentivos à produção e à co-produção audiovisual em Portugal. In: SOLOT, Steve (Coord.). **Incentivos fiscais para a produção e a coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos.** Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009.

TURÉGANO, Teresa Hoefert de. **The international politics of cinematic coproduction: Spanish Policy in Latin America.** Film & History, Center for the Study of Film and History: Oshkosh, EUA, 2004. Disponível em: <<http://www.thefreelibrary.com/The+international+politics+of+cinematic+coproduction%3A+Spanish+Policy...-a0156448886>>. Acesso em: 09 dez. 2011

VILLAZANA, Libia. **Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain,** The Journal of Cinema and Media, Volume 49, Number 2, pp. 65-85 (Artigo), 2008.

_____. **Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America:** Programa Ibermedia in Study. VDM Verlag, Germany, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura.** Barcelona: Ediciones Península, 1980.

_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Referências cinematográficas

A Ilha da Morte (El Cayo de la Muerte). Direção: Wolney Oliveira. Produção: Margarita Hernandez. Intérpretes: Caleb Casas, Isabel Santos, Alberto Pujol, Claudio Jaborandy e Laura Ramos. Roteiro: Manuel Rodriguez, Alfonso Zarauza e Arturo Infante. Brasil: Bucanero Filmes; Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); Espanha: Iroko Films S.L., 2006. 1. DVD (88 min.), son., color., 35 mm.

Call Girl (idem). Direção: António Pedro Vasconcelos. Produção: Tino Navarro. Intérpretes: Soraia Chaves, Ivo Canelas, Nicolau Breyner e outros. Roteiro: Tiago Santos. Brasil: Lagoa Cultural & Esportiva; Portugal: MGN Filmes e Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), 2007. 1. DVD (145 min.), son., color., 35 mm.

Do Começo ao Fim (From Beginning to End). Direção: Aluizio Abranches. Produção: Aluizio Abranches, Marco Nanini e Fernando Libonati. Intérpretes: Rafael Cardoso, João Gabriel Vasconcellos, Fábio Assunção, Júlia Lemmertz, Gabriel Kaufmann, Jean Pierre Noher, Maudi Martínez, Louise Cardoso, Lucas Cotri. Roteiro: Aluizio Abranches. Brasil: Pequena Central de Produções Artísticas e Lama Filmes; Argentina: [s.n.], 2009. 1. DVD (90 min.), son., color., 35 mm.

Federal (idem). Direção: Erik de Castro. Produção: Christian de Castro e Erik de Castro. Intérpretes: Carlos Alberto Riccelli, Selton Mello, Eduardo Dussek, Christovam Neto, Cesario

Augusto, Carolina Gómez e Michael Madsen. Roteiro: Érico Beduschi, Erik de Castro e Heber Trigueiro. Brasil: BSB Cinema; Colômbia: Trebol Comunicaciones, 2010. 1. DVD (92 min.), son., color., 35 mm.

Jean Charles (idem). Direção: Henrique Goldman. Produção: Carlos Nader, Henrique Goldman e Luke Schiller. Intérpretes: Selton Mello, Marek Oravec, David Blakeley, Daniel de Oliveira, Vanessa Giacomio e outros. Roteiro: Marcelo Starobinas e Henrique Goldman. Brasil: Mango Filmes; Reino Unido: [s.n], 2009. 1. DVD (90 min.), son., color., 35 mm.

O Céu de Suely (Suely in the Sky/ Love for Sale). Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles; Maurício Andrade Ramos; Hengameh Panahi; Thomas Habërle e Peter Rommel. Intérpretes: Hermila Guedes, Georgina Castro, Maria Menezes, João Miguel e outros. Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz. Brasil: Videofilmes; Portugal: Fado Filmes; França: Celluloid Dreams; Alemanha: Shotgun Pictures, 2006. 1. DVD (88 min.), son., color., 35 mm.

Referências das Entrevistas

ABRANCHES, Aluizio - Diretor do filme “Do Começo ao Fim”. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 10 out. 2011, Rio de Janeiro-RJ.

AÏNOUZ, Karim - diretor de “O Céu de Suely”. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 09 nov. 2011, via skype, entrevistado em Berlim-Alemanha.

CARBONI, Guilherme – advogado do escritório Cesnik, Quintino e Salinas. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 08 jul. 2011, São Paulo-SP.

CASTRO, Erik de - diretor e produtor de “Federal”. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 04 jul. 2011, Brasília-DF.

FLAKSMAN, Alberto - superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 07 out. 2011, Rio de Janeiro - RJ.

GOLDMAN, Henrique - diretor de “Jean Charles”. Entrevista concedida a Flávia Rocha em 08 ago. 2011, via e-mail.

MELEIRO, Alessandra – pesquisadora e professora da Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 06 ago. 2011, São Paulo-SP.

OLIVEIRA, Wolney - diretor e produtor de “A Ilha da Morte”. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 27 set. 2011, Brasília-DF.

PIMENTEL, João - presidente do Congresso Brasileiro de Cinema. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 29 set. 2011, Brasília-DF.

RANGEL, Manoel - presidente da ANCINE. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 07 out. 2011, Rio de Janeiro - RJ.

RODRIGUES, Beto – diretor da Panda Filmes e consultor do programa *Mercosul Audiovisual*. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 30 set. 2011, Brasília-DF.

STROPPIANA, Bruno - coprodutor de “Call Girl”. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 11 out. 2011, Rio de Janeiro - RJ.

STURM, André - presidente do programa Cinema do Brasil. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 15 jul. 2011, São Paulo-SP.

VALENTE, Eduardo - assessor internacional da ANCINE. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 16 jul. 2011, São Paulo-SP.

ZAMBRANO, Luiz - Coordenador do programa *Ibermedia* e Coordenador Geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana. Entrevista concedida a Flávia Rocha, em 27 set. 2011, Brasília-DF.

APENDICE A - CRONOLOGIA DAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS NO BRASIL E MECANISMOS DE APOIO À COPRODUÇÃO

- 1952** – 1º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Realizado no Rio de Janeiro - RJ.
- 1963** – O Brasil assina o seu primeiro Acordo de Coprodução Cinematográfica Internacional, com a Espanha.
- 1966** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com o Chile. Renovado em 1996.
- 1966** – Criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), órgão que pretendia “atender às reivindicações dos setores ligados à atividade cinematográfica que desde os anos 50 pleiteavam sua criação”. (AMÂNCIO, 2000, p. 20-21). A autarquia extinta em 1975.
- 1969** – Criada a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME), empresa de economia mista funcionando como órgão de cooperação com o INC, tendo como objetivos “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização, de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos”. (AMÂNCIO, 2000, p. 23)
- 1969** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com a França. Acordo renovado em 2010.
- 1970** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com a Itália.
- 1974** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com a Alemanha. Renovado em 2005.
- 1981** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com Portugal.
- 1983** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com a Colômbia.
- 1988** – Brasil assina dois acordos de Coprodução Cinematográfica: com a Argentina e com a Venezuela.
- 1989** – Brasil é um dos países a assinar, em Caracas, o Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica e o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana.
- 1990** – Extinção da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro. Com isso, são eliminadas as leis de incentivo à produção, a regulamentação do mercado e os órgãos responsáveis por produzir estatísticas sobre a atividade cinematográfica no Brasil.
- 1991** – Instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), através da Lei Rouanet.
- 1993** – Sancionada a Lei 8.685, a Lei do Audiovisual, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual. Em 2002, são modificados os textos dos artigos 1º e 3º.
- 1995** – Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com o Canadá.

- 1997** – Criado o Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano (IBERMEDIA). O programa foi aprovado - como um fundo financeiro multilateral de fomento da atividade cinematográfica - na VII Cimeira Ibero-americana de Chefes de Estado e de Governo, celebrada na ilha de Margarita (Venezuela), nos dias 8 e 9 de novembro de 1997.
- 2000** – Realizado o 3º Congresso Brasileiro de Cinema, em Porto Alegre – RS. O documento final do Congresso sugeria a criação, no âmbito governamental, um órgão gestor da atividade cinematográfica no Brasil. No ano seguinte, a ANCINE é criada.
- 2001** – Criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE).
- 2006** – Criação da Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério da Cultura, pelo Decreto nº 5.711, anteriormente Secretaria Nacional de Audiovisual. Em 2009, esse decreto é revogado pelo Decreto nº 6835, e a SAV ganha novas atribuições.
- 2006** – Introdução - através da Lei Federal 11.437/06 - dos Artigos 1ª e 3ª na Lei do Audiovisual, treze anos depois da criação da Lei 8685/1993.
- 2006** – Criado o Programa “Cinema do Brasil”, pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), com o objetivo de ampliar a participação do audiovisual brasileiro no mercado internacional através da criação de coproduções.
- 2006** – É criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), através da Lei nº 11.437, para o financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, para onde o total dos recursos da CONDECINE passa a ser direcionado.
- 2006** – Brasil é um dos países a assinar o Acordo de Cooperação entre Estados-Membros da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) no domínio cinematográfico e audiovisual.
- 2007** – Novo Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica é assinado em Buenos Aires, concedendo apoio financeiro na modalidade de subsídio a fundo perdido. Em 1994, o primeiro protocolo foi fechado em Gramado - RS. Posteriormente, “verificadas dificuldades de natureza formal e substancial” (BRASIL, 2007), este foi ganhando nova forma, em Lisboa, Portugal, em 1996. Com a necessidade de novos ajustes, este também foi revogado e substituído pelo de 2007.
- 2007** - Brasil assina Acordo de Coprodução Cinematográfica com a Índia.
- 2007** – Assinado o Protocolo de colaboração entre o consórcio audiovisual de Galícia e a Agência Nacional do Cinema do Brasil para a coprodução cinematográfica, com o objetivo de cofinanciar, anualmente, pelo menos dois filmes, um de cada território signatário.
- 2010** – Assinado o Protocolo de Cooperação entre Brasil e Argentina para o fomento à coprodução de filmes de longa-metragem.
- 2010** – Assinado o Protocolo de Cooperação entre Brasil e Uruguai para o fomento à coprodução de filmes de longa-metragem.

Alberto Flaksman
Superintendente de Acompanhamento de Mercado da
ANCINE
Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

135

Local: Sede da Ancine (Rio de Janeiro)
Data: 07.10.2011 (sexta-feira)
Duração: 55'



Foto:divulgação

A Ancine tem como informar quanto em reais é investido anualmente em coproduções internacionais através de benefícios fiscais?

Você me perguntou sobre os recursos para coprodução. A parte do produtor brasileiro é que pode ser coberta com recursos incentivados, isso é uma primeira fonte para a coprodução.

Outra fonte de recursos para a coprodução são os acordos diretos de cooperação bilaterais ou multilaterais que a ANCINE firmou. No caso bilateral, por exemplo, há com a Argentina. Então foi feito um edital em que quatro filmes foram selecionados, duas coproduções majoritárias argentinas, que vão receber 200 mil dólares cada uma para estimular a coprodução. Esse edital existe com a Argentina, com o Uruguai, com Portugal e com a Galícia. Além disso, existem os acordos multilaterais, como o [Programa] Ibermedia, que também dá recursos para coproduções entre países signatários do acordo Ibermedia da Ibero-américa. E a ANCINE todo ano bota seiscentos mil dólares, então, existem diversos recursos para a coprodução nessas origens.

Quanto ao Ibermedia, qual a avaliação que Sr. faz da participação dos produtores brasileiros nesse programa? Estou falando no sentido de que o Brasil é o segundo maior portador, ficando atrás apenas da Espanha.

Com relação, por exemplo, à Argentina, que aporta menos que o Brasil, os argentinos entram muito mais que os brasileiros, entram bastante, mas não entram tanto assim, porque o Ibermedia tem outras linhas, tem uma linha de produção, tem uma linha de desenvolvimento, tem uma linha de formação, e várias outras, e nessas linhas a participação brasileira é relativamente pequena. Tem várias razões pra isso. Acredito que uma delas é que os recursos são limitados, por exemplo, o recurso para desenvolvimento é no máximo vinte mil dólares por projeto. Não é um recurso extraordinário. Talvez os produtores brasileiros considerem que não vale a pena pelo trabalho que dá captar esses recursos, não sei. E são recursos que são reembolsáveis. No caso, os recursos para a coprodução não são reembolsáveis, mas para desenvolvimento são reembolsáveis. Os recursos para a produção são entre 100 e 150 mil dólares por mil.

Qual avaliação o Sr. faz sobre a coprodução cinematográfica internacional em termos mundiais?

É uma coisa que está crescendo e se tornou muito importante. Fora os EUA, que é um caso à parte do mundo: a maioria dos filmes americanos não é feita em coprodução. Muito raramente tem algum outro país participando da produção, são exclusivamente americanos. Com exceção dos EUA e de outros países que eu realmente não conheço direito. Na China também, os filmes ou são estrangeiros ou são chineses, não sei se estão fazendo alguma coisa em coprodução. Na Índia, tem

Alberto Flaksman

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE

Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

pouca também. O resto do mundo cinematográficos, os países que produzem filmes fazem um grande volume de filmes em coprodução. A Coreia, que tem o maior *market share*, é um desses países que vendem mais filmes que os filmes americanos e grande parte dos filmes deles são realizados em coprodução, não só no âmbito da Ásia, mas em coprodução com a França, com países europeus. Em Israel, a maior parte dos filmes deles são em coprodução com a França, a Espanha, a Coreia. Dentro da Europa, a maior parte dos filmes é feita em coprodução. Dificilmente você vê um filme europeu que é exclusivamente nacional. A coprodução no mundo sempre foi uma questão importante, mas agora ficou mais ainda. Para o Brasil é crucial. A meu ver, é a única maneira concreta de a gente conseguir participar do mercado internacional, isso a gente não vai conseguir fazendo filmes exclusivamente brasileiros. Evidentemente que alguns filmes brasileiros podem aparecer no mercado internacional eventualmente - por seu sucesso comercial ou pelo sucesso em alguns festivais - mas dificilmente você pode considerar isso uma coisa sistemática. Veja o exemplo do cinema argentino que ficou conhecido no mundo inteiro, sobretudo graças às coproduções que eles fazem principalmente com a Espanha: 50% dos filmes argentinos são coproduzidos com a Espanha. Então, a questão da coprodução, sobretudo com países europeus, é muito importante para que você abra espaço e mercado na Europa e em outros países. Dentro da América Latina é muito importante. Tanto que o Brasil faz menos filmes em coprodução do que os outros países, por uma razão óbvia que é a questão da língua, todos falam espanhol, e a gente não.

E no Brasil, a coprodução vem crescendo desde quando?

Vem crescendo desde a chamada “Retomada”, do surgimento da ANCINE, em que houve uma clara definição na administração do Gustavo Dahl e agora do Manoel Rangel. Nesse sentido, não houve descontinuidade no que concerne as coproduções. Há um interesse muito grande em estimular as coproduções, com medidas das mais diferentes: aumentando o número de acordos, renovar os acordos, tornando-os mais flexíveis, mais modernos. A gente tem feito inúmeros encontros de coprodução internacional, esses acordos de participação com dinheiro, a criação do Programa Cinema do Brasil. Existe uma gama enorme de ações do governo, de políticas públicas, para estimular as coproduções.

E A ABPI-TV?

É específica para a televisão. E o [Programa] Cinema do Brasil é produção de filmes em princípio para o cinema.

Com relação aos filmes feitos em coprodução pelos produtores brasileiros, quais as maiores dificuldades?

[suspira impaciente] Não acho que existam maiores dificuldades. Acredito que a gente não encontrou ainda parceiros constantes. A gente tem tentado trabalhar com diversos parceiros. Historicamente sempre houve um maior interesse da França em fazer coprodução com o Brasil, mas recentemente tem tido poucas coisas, mas com a renovação do acordo de coprodução com a França, então isso em si está voltando a ser estimulado e fazendo surgir mais coproduções com a França. Acho que a dificuldade que existe do Brasil com a América Latina é a questão da língua. Evidentemente esses países preferem fazer filmes com quem fala a mesma língua. O Gael Garcia Bernal é mexicano, mas trabalha na Argentina e em outros países, é uma questão só de sotaque, coisa que ator

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE

Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

disfarça facilmente. Fora isso, não vejo nenhuma dificuldade particular. O que acontece é que isso é relativamente recente no meio dos produtores. Pelo fato de o Brasil ser um país tão grande a gente sempre esteve mais focado no mercado interno e acho que faz sentido. O primeiro objetivo é a coprodução? Eu diria que não, é ocupar o mercado interno. O nosso mercado é muito grande, é muito importante, ao contrário de outros países onde o mercado interno é pequeno, até para viabilizar as produções. Pensa no Equador, na Bolívia, em países de população pequena. Pelo fato do Brasil já ter um mercado tão importante, de certa forma, já não há uma pressão para que se vá fazer filme obrigatoriamente em coprodução, o mercado brasileiro é suficiente pra remunerar a produção de um filme. Essa é a primeira razão porque não há esse impulso assim tão forte. Outra questão é uma falta de hábito mesmo dos produtores brasileiros trabalharem com produtores europeus. A gente tem que se tornar mais conhecido dos produtores europeus. É uma questão de a gente criar uma via fluida onde as coisas aconteçam regularmente.

O Brasil está negociando acordos bilaterais com a Rússia, a China e mais algum país?

Com a Rússia e a China há algum tempo a gente iniciou conversas e tem tido dificuldade em tocar pra frente por complicações deles. Já temos acordos com praticamente todos os países europeus importantes. Temos, além disso, acordo com todos os países Ibero-americanos através do acordo Ibero-americano, então a gente na verdade já tem acordos à beça. A gente está posicionado no mundo pra fazer coprodução com qualquer país. Com a Índia a gente assinou recentemente. No ano passado, houve umas conversas com países menores: com a Polônia, com a Dinamarca, com a Suécia.

Uma crítica que se faz é que não adianta fechar acordo com país que esteja geográfica e culturalmente distantes do Brasil, que são só acordos políticos, na hora da prática, serão difíceis de concretizar. O que o Sr. acha?

[suspira pensativo] Não sei... Estou um pouco surpreso com essa crítica. Existem inúmeras coproduções franco-coreanas, por exemplo. A Coreia está mais distante da França do que o Brasil está distante da Europa, no entanto, eles fazem. Israel faz um monte de coproduções com a Alemanha. Você poderia dizer que a distancia entre Israel e Alemanha é grande até por conta do holocausto, no entanto, as coisas acontecem. Os coreanos e os franceses não têm uma cultura em comum, uma língua em comum, não têm nada em comum, no entanto, fazem coproduções. Não vejo, então, porque isso seria um obstáculo. Acho que existem outros obstáculos, que é encontrar temas de interesse comum. Que tipo de assunto pode ser interessante, por exemplo, pro Brasil e pra China que não seja uma coisa mecânica, que seja uma coisa orgânica? É um desafio criativo. Da mesma forma que fazer uma coprodução com a Alemanha e a Itália não é evidente. Existem alemães no Brasil e brasileiros na Alemanha, não há uma distância gigantesca, mesmo assim são países muito diferentes e, no entanto, têm filmes que já foram feitos e têm outras coproduções iniciando. O Monteiro de Barros está finalizando um filme sobre a história de um alemão que vem dar aula em Minas Gerais. Acontece. Acho essa crítica pessimista demais, não concordo com ela. Evidentemente é mais fácil produzir só para o mercado brasileiro. Se as pessoas estão buscando a facilidade, então está bom, mas tem gente que gosta de enfrentar desafio.

Uma das vantagens de fazer um filme em coprodução é a possibilidade de exibir o

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da
ANCINE

Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE

* entrevista realizada por Flávia Rocha

filme em pelo menos mais um território. Porém, por exemplo, "Call Girl", um dos filmes que estou analisando (que é uma coprodução do Brasil com Portugal) nem chegou a ser exibido no Brasil. "Federal" só foi exibido no Brasil e *Jean Charles* também.

Cada caso é diferente, cada caso tem uma história. Em "Call Girl", quem tinha o direito de exibição aqui era a Lagoa (Cultural), o Bruno Sroppiana não conseguiu fechar com a distribuidora, ele me contou uma vez.

O caso do *Jean Charles* é um caso que eu conheço melhor, foi lançado no Brasil e acho que ele não foi lançado na Inglaterra porque o coprodutor inglês era o *UK Film Council*, e ele foi extinto. Acho que isso prejudicou o lançamento do filme na Inglaterra. Nessa mudança, algumas coproduções que o *UK Film Council* fez ficaram perdidas lá, essa foi uma explicação que o próprio pessoal do *UK Film Council* me deu. Não dá pra dar uma explicação única, há casos e casos. Há também casos em que o filme sai, mas não fica muito bom, é lançado no país de origem, mas o resultado deixa a desejar. Às vezes, é lançado no outro país e não é lançado no país de origem, por desinteresse do distribuidor. Lançar um filme é uma coisa posterior, para você lançar um filme precisa de uma série de coisas: depende primeiro de o filme ter ficado bom. O fato é que tem muito filme ruim. Não é que eu ou você ache ruim, é que os distribuidores acham ruim, o circuito exibidor acha ruim. Filme na prateleira é um problema no mundo inteiro. Quantos filmes dos EUA vão direto pra DVD ou nem vão pra DVD? Os argentinos em 2010 produziram 130 longas-metragens e não conseguiram lançar isso tudo. Tem muita gente que escreve um livro e não consegue publicar. Vai parar de escrever por causa disso?

As autoridades devem estimular (na medida de suas possibilidades) a exibição, em seus respectivos países, dos filmes realizados no âmbito de cada acordo. Como as autoridades brasileiras têm trabalhado nesse sentido?

No caso da Argentina, o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) tem salas de cinema. No Brasil, a gente não tem salas de cinema. O que a gente fez foi um acordo de codistribuição do Brasil com a Argentina: a ideia era que distribuidores brasileiros recebessem estímulos para distribuir filmes argentinos no Brasil; e distribuidores argentinos recebessem estímulos para distribuir filmes brasileiros na Argentina. Esse acordo durou dois ou três anos. Os distribuidores brasileiros aproveitaram muito bem esse acordo, usaram os recursos e ajudaram a criar uma onda de simpatia pelo cinema argentino. Enquanto no lado argentino, isso não aconteceu. Os distribuidores argentinos enfiaram os pés pelas mãos. Não escolheram bem os filmes brasileiros a serem lançados, fizeram tudo errado e o negócio não deu certo lá. Por isso o acordo acabou morrendo, porque não conseguiu que o acordo funcionasse a contento nos dois mercados. Houve uma vontade dos governos dos dois países de estimular, mas existe um limite. O limite é que você pode gerar medidas de estímulo, mas você não pode obrigar a pessoa a exibir ou o público a assistir.

Sobre a barreira do idioma, há uma saída pra isso?

Eu tenho algumas ideias. Se eu fosse produtor hoje em dia e tivesse produzindo um filme que tivesse possibilidade de viajar pela América Latina, o que eu faria era, na produção ainda, colocar no orçamento o custo de dublagem. Assim, o filme já sairia imediatamente com uma versão dublada em castelhano. Até porque é fácil de fazer, não é

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE**Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE***** entrevista realizada por Flávia Rocha**

muito caro, e a dublagem fica muito boa porque os idiomas são parecidos, tem mais ou menos a mesma prosódia, o tamanho das palavras, das frases, são mais ou menos iguais. E uma das dificuldades de circulação do filme brasileiro na América Latina é que tem embutido um custo de dublagem. Se você já sai com a versão dublada, você sai na frente. Já disse a vários produtores pra fazer isso, mas até agora não vi ninguém fazendo. Pode ser que eu esteja errado, não sou um mago das ideias.

Com relação aos acordos bilaterais, há demandas de reformulações?

A gente praticamente renovou todos os acordos importantes. Com a Alemanha, com a França, a Espanha.

Com relação à Instrução Normativa sobre Coprodução Cinematográfica Internacional que está disponível para consulta pública, qual a importância dela?

Ela vai tornar as regras mais claras para os produtores, para os funcionários da ANCINE entenderem melhor como eles têm que avaliar um projeto e com isso a gente espera agilizar os projetos. Alguns conceitos ficam claramente mais definidos, o conceito de “autorização provisória” para poder captar recursos incentivados, o conceito de “autorização definitiva”; simplifica a documentação necessária. Espero que com essa simplificação estimule as pessoas a fazerem. Uma das principais barreiras poderia ser a dificuldade de entendimento da tramitação burocrática dos processos, dentro do possível, porque tem certas regras de que não tem como fugir.

Nas negociações para fechamento dos contratos de filmes em coprodução internacional, como são as relações de poder? Você acha que há diferenças de**poder entre os produtores brasileiros e de alguns outros países?**

Nunca ouvi nenhum produtor dizer que teve dificuldade de diálogo. As pessoas se entendem. São profissionais. Se não tiver respeito mútuo também não rola a coprodução. É meio que um casamento, é um contrato relativamente longo. Até você conseguir captar os recursos, produzir o filme, finalizar... É uma sociedade, são direitos patrimoniais que duram pra sempre. Então, você tem que escolher bem com quem você vai trabalhar, com quem você tem identidade artística, visão de mundo, objetivos. Às vezes existem problemas durante o andamento da coprodução, os produtores reclamam: ‘a produtora do país tal não cumpriu o contrato’, mas são casos raros, minoria.

Como a ANCINE está pensando essa coprodução cinematográfica?

Está entre as prioridades. Mas é claro que a nossa preocupação número um é a ocupação do mercado interno. A cultura forte do cinema brasileiro nos cinemas, na televisão, na internet, em todos os meios. E o corolário disso é ter uma indústria audiovisual forte, moderna, sólida, consistente. Ter distribuidoras brasileiras. Ter mais salas de exibição. O Brasil é muito grande, e a gente tem um caminho longo a percorrer para chegar, por exemplo, onde chegaram os franceses. A França chega ter o número de ingressos vendidos igual aos números de ingressos de filmes Americanos. Tem uma lei europeia de televisão que obriga 50% do tempo de televisão ser ocupado com produções europeias e francesas. Não dá pra chegarmos de supetão, mas dá pra ter uma indústria audiovisual forte e presente. Não se trata de expulsar ninguém daqui, mas sim do público brasileiro ter cada vez mais acesso ao cinema nacional. Não estamos impondo nada. Está mais do que provado que as

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE**Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE***** entrevista realizada por Flávia Rocha**

As pessoas gostam de ver os filmes brasileiros. Dentro disso, a coprodução é uma coisa que nos preocupa muito, no sentido que não podemos ficar fechados aqui. Todos os países que se viabilizaram, se viabilizaram não só no mercado interno mas exportando os produtos audiovisuais. A gente precisa aprender a trabalhar não só pro mercado interno, a conquistar o mercado interno e trabalhar também para os mercados internacionais.

Nos acordos bilaterais, há a determinação de que representantes dos dois países envolvidos façam uma análise periódica da aplicação do acordo, no caso, uma tarefa de uma Comissão Mista para verificar como está o andamento. Existem Comissões Mistras?

Porque na verdade todos eles preveem Comissões Mistras, mas o que acontece é que a gente não cria formalmente essas comissões mistas. Essas apreciações são feitas informalmente nos encontros com os gestores de cinema dos outros países. Seja nas reuniões da CAACI (Comissão de Autoridades Cinematográficas Ibero-americana), que tem duas reuniões por ano. Nos festivais de cinema, que a gente vai sistematicamente, onde a gente encontra gente do mundo inteiro, é outra ocasião em que a gente se encontra. A gente sempre está avaliando, acompanhando. E é a partir dessas avaliações que a gente decide renovar um acordo, por exemplo. É evidente que a gente também está aberto às opiniões dos produtores. Muito dessas renovações vieram por pressão de produtores.

Sobre os 11 acordos bilaterais de coprodução. Quem iniciou o processo? Cúpulas de gabinetes intergovernamentais ou a demanda aconteceu debaixo pra cima?

As duas coisas acontecem. Às vezes é uma decisão de governo. Por exemplo, não vou negar pra você, no acordo que a gente fez com a Índia, não estava nas nossas prioridades, mas houve um interesse muito grande do Itamaraty de fazer uma série de acordos com a Índia, e uma das coisas que propôs foi que fizéssemos um acordo de coprodução com a Índia. Foi uma missão do Itamaraty, e eu fui junto nessa missão. Nesse caso, não havia nenhuma demanda de produtor brasileiro. Acontece o contrário também. No caso da flexibilização do acordo com a Espanha veio de uma demanda dos produtores. Desse programa com a Argentina também foi uma demanda dos produtores. Então, são as duas coisas: uma coisa prática, de interesse da indústria cinematográfica, e outra mais de fundo político, de interesse do país.

No caso de Israel, nenhum produtor pediu. Eu conversava com os produtores que estava pensando em fechar um acordo com Israel, aí sentia a reação deles, o interesse em coproduzir com Israel. Há um diálogo permanente. E como surgiu a ideia do acordo com Israel? Surgiu do fato de Israel está coproduzindo com muitos outros países, do cinema israelense ter um bom público no Brasil e ser bem recebido no mundo inteiro. No diálogo com dirigentes do fundo de cinema de Israel, descobrimos que poderia ser interessante. E o acordo tem uma vantagem, não custa nada, não te obriga a colocar dinheiro, é uma conversa e você assina um papel. Agora se os filmes vão acontecer ou não, vai depender dos produtores.

Como a ANCINE está pensando uma amarração interministerial para facilitar a realização de coproduções internacionais? Sabemos que há 11 acordos bilaterais de coprodução, com o fim de facilitar e incentivar essas parcerias, mas na prática o realizador enfrenta várias dificuldades, na

Superintendente de Acompanhamento de Mercado da ANCINE

Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

alfândega, impostos para importação e exportação de bens e valores. Está sendo pensada uma amarração interministerial para isentar o produtor desses impostos?

Algumas dificuldades existem, mas relativamente pequenas. Conheço vários filmes que foram feitos no Brasil em coprodução e nunca ouvi dizer que algum teve problema na alfândega. Em geral, o problema da alfândega é por conta de algum erro da parte dos produtores que não tomaram as medidas necessárias e tal. Se segue a regra, a coisa funciona direito. Não há um impedimento à entrada. Já fizemos reuniões interministeriais, numa discussão sobre *film commissions*. Em 2010 houve um grupo de trabalho interministerial por determinação da Casa Civil sob a coordenação do Itamaraty para discutir as questões da *film commission* e as eventuais dificuldades e facilidades para que mais filmes estrangeiros sejam feitos no Brasil. Quanto às coproduções há problemas que a gente não pode escapar. Que tipo de problema a gente identifica? O produtor brasileiro mandar dinheiro pra fora é complicado, porque tem que pagar imposto de renda. Isso não tem como fugir. Países que têm uma moeda conversível, não têm esse tipo de impedimento. Como nossa moeda não é conversível, o governo brasileiro adota essa política. Mas são dificuldades que enfrentam todas as atividades econômicas. Se você trabalha com moda e quer contratar um ateliê europeu, você vai ter que pagar imposto pra saída do dinheiro. Mas os produtores já sabem disso, e as maneiras de contornar isso não é difícil. Quando você faz o orçamento, você faz com que a parte brasileira seja gasta no Brasil, e a parte de fora seja gasta fora, pra evitar circulação de recursos de um país pro outro. Complica um pouquinho, mas tem muita gente que sabe fazer isso.

Como se dá o trabalho da ANCINE junto ao Ministério das Relações Exteriores?

Isso é uma conversa bem longa. Mas há um fato importante que foi a criação de uma Divisão de Promoção do Audiovisual dentro do Departamento Cultural do Itamaraty por decisão do próprio Itamaraty. Não existia até alguns anos atrás. Já ouviu três diplomatas que tocaram essa divisão: Paulo César Vasconcelos, Eliane Zugay e Paula Alves. E a presença de uma figura como a Paula Alves é muito importante, porque ajuda muito a circulação do filme brasileiro. Uma das dificuldades do cinema brasileiro é que a gente não tem representações no mundo. Se acontece algum problema em outro país, a gente tem que pegar um avião daqui pra lá, e agente não pode pegar um avião toda hora, porque é longe, custa caro, é cansativo. Então, o fato de você poder contar com os consulados, as embaixadas, é fundamental. O que mudou com isso, é que o Itamaraty passou a estar aberto o tempo todo. Além disso, essas negociações de acordo, o Itamaraty participa, e isso facilita enormemente. Hoje existe um entrosamento que não existia no passado. Fora as ajudas pontuais. O Itamaraty ajuda pontualmente algumas mostras de cinema, promove mostras de cinema brasileiro em alguns países, ajuda jovens curta-metragistas a irem para festivais com passagens. De uns anos pra cá, passou a ter uma presença muito mais forte do Itamaraty nessa área. E a gente troca muitas ideias. Eles sabem o que está acontecendo nos diferentes países, e nos dão informações. Quando a gente vai a algum país negociar alguma coisa, a embaixada local se põe à disposição. Hoje em dia há uma cooperação que é muito importante. Ela é umas responsáveis por essas ações internacionais estarem aumentando. A gente está longe de ter chegado a um ponto onde a gente quer chegar, mas essas coisas demoram um pouco. Nada se faz da noite pro dia.

A ANCINE tem dados dos filmes brasileiros distribuídos no mercado internacional?

Não temos aqui nada que possa se tornar absolutamente confiável. Gostaria de criar uma base de dados mais sistemática, mas não temos.

[Flaksman continua falando sobre outro problema: a má qualidade do som nas salas brasileiras de cinema]

Quantas pessoas entendem um filme falado em Inglês? Se tem legenda (em Português), entendem tudo. No caso do cinema brasileiro, o som sendo bom, você entende o que falam. O que acontecia, o som dos cinemas era péssimo. O cinema brasileiro foi muito ajudado, ao contrário do que as pessoas imaginam, pelas salas nos shoppings. Alto lá! Cuidado ao criticar os espaços multiplex. Coisas que parecem óbvias não são tão óbvias. O fato de hoje esses cinemas ter uma qualidade de imagem e de som muito melhor ajudou o cinema brasileiro. O que acontece é que as pessoas hoje em dia vão assistir aos filmes brasileiros e não reclamam mais de que não tão entendendo o que os atores estão dizendo. Melhorou a qualidade técnica do som dos filmes? Melhorou. Mas não é só isso. O fato é que a qualidade do som nas salas de cinema melhorou. Os filmes brasileiros não têm legenda pra ajudar. Se o som do cinema for ruim, você não entende. Eu já fui assistir a filmes que o som estava ruim, e as pessoas ficam irritadíssimas com o cinema brasileiro. A questão do som é essencial. Era o som que prejudicava tremendamente o cinema brasileiro, só o cinema brasileiro. E como é que eu sei que era o som do cinema que era ruim e não o som do filme? Pessoalmente na experiência de produzir um filme que era falado em inglês e que fizemos a finalização do som

nos EUA. No caso, era o primeiro filme do Waltinho, "A grande arte". Antes de finalizar nos EUA, pedi ao editor de som Americano que viesse ao Brasil pra ver em que condições esse filme vai ser exibido no Brasil, pra ele entender, se ele fizesse uma finalização que seria excelente pra uma sala nos EUA de qualidade de som média, aqui seria uma frustração. Ele disse: 'ah, eu não acredito!'. Aí eu disse: 'então vem aqui!'. Ele era um especialista de som, engenheiro de som, técnico de som, finalizador de Hollywood. Estava passando um filme Americano que tinha acabado de estrear. Sentamos os dois pra ver um filme Americano no ROXY, um dos melhores cinemas do Rio. Comentário do finalizador Americano: 'não entendi mais da metade do que eles diziam'. Como a legenda estava em português, dançou! Então, o problema não era do som dos filmes brasileiros, era do som das salas de cinema. A gente foi a outro cinema, e ele falou a mesma coisa: "não entendi o que os caras estão falando!". A qualidade do som da sala é fundamental. Não adianta você caprichar no filme e exibir em uma sala que a qualidade do som é péssima. Então, repare quantos probleminhas temos. E é o que acontece com o "Call Girl", o Bruno vai lhe falar, ninguém vai querer passar um filme falado em Português. Essas pessoas acham que o público vai rejeitar. Não sei se vai rejeitar. Às vezes é uma questão cultural que não se confirma. O cinema argentino sempre teve uma certa bronca. Ninguém está afim, o pessoal está afim do cinema Americano. Quando começaram a passar filmes falados em espanhol, viram que tinha público sim. O público brasileiro talvez seja o público mais aberto, mais flexível que existe no mundo. Os Americanos são muito mais fechados. Eles não estão interessados no que se passa fora dos EUA, não quer saber nem o que se passa fora da cidadezinha onde ele moram, muito menos o que se passa fora dos EUA. E na Europa, na França, na Alemanha, na

Alberto Flaksman
Superintendente de Acompanhamento de Mercado da
ANCINE
Ex-chefe da Assessoria Internacional da ANCINE
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Espanha, os filmes são todos dublados. Essa é outra questão da coprodução. Quando se faz uma coprodução com a Europa, tem que se prever uma versão dublada, porque a maior parte desses países não aceita filmes legendados. A gente aqui vê filme legendado numa boa. Existem problemas de diversas ordens pra você estudar nessa área internacional. Sugiro a você que se dedique, porque você ver quantas questões estão envolvidas.

Local: Deli Paris Café – Rua Harmonia, Vila Madalena, São Paulo-SP

Data: 06-08-2011

Hora inicial: 15h

Duração: 1h50



Foto: divulgação

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Os países estão se unindo em blocos econômicos. A Europa está muito bem assentada com os países europeus no setor audiovisual. Por quê? Embora muitas vezes não haja uma proximidade cultural, há uma proximidade geográfica para que esses filmes possam circular, isso não é garantia de público, mas aumenta a possibilidade de se ter um público potencial. A gente sabe que nos países de língua inglesa eles não gostam de ver filmes legendados. Na Inglaterra, dificilmente entra um filme espanhol, ou italiano, ou francês. Mas a questão política está muito bem assentada. No bloco asiático também, a coisa funciona muito bem, e não tem essa questão da exceção cultural que existe na Europa. Porque um filme japonês circula muito bem em Taiwan, em Hong Kong, em países vizinhos que falam outros idiomas, a barreira idiomática não é significativa. Eles reconhecem uma estrela do cinema do país vizinho como se fosse do país deles. Isso é muito interessante! Lá os filmes não são classificados por gênero como no Ocidente. Eles são por estrelas. Porque cada filme é feito para atender uma multiplicidade de

gêneros para atender diferentes perfis dos países vizinhos. Então, essa distinção que é mercadológica de gênero, lá não existe. É uma outra lógica de mercado, tem outros desejos de consumo cultural. Então, a questão da coprodução está muito associada com as políticas, e como é essa resistência cultural. No Mercosul isso não existe. Talvez “O Banheiro do Papa” seja único dessa lista que você falou.

Na Europa funciona, os EUA e Canadá formam bloco também e, também por questões culturais, idiomáticas, Ásia forma outro bloco; África é um caso à parte. Acho que não tem muitos casos de coprodução na África por questões que a gente já conhece, por limitações orçamentárias, lá quase tudo que se produz é em vídeo digital, com baixos orçamentos, a distribuição é absolutamente doméstica, no entanto há sustentabilidade, caso de Nigéria, de Gana. Agora se você for pegar os principais mercados da África: Egito e África do Sul e Marrocos, você não percebe muito intercâmbio entre eles.

Daí acho legal você discutir em bloco mesmo. Não existe um modelo único, existem modelos dentro de blocos econômicos. África é um caso à parte porque não dá pra falar em bloco homogêneo, nem há na Europa. Embora haja uma injeção para que todos os países tenham o mesmo padrão, a gente vê os PIIGS, a Grécia, a Espanha, a Irlanda, que estão numa super crise econômica.

Se você tá falando de uma questão internacional, significa o Brasil se relacionando com o mundo.

Outra dica: no capítulo dos EUA que se chama Global Hollywood, fala como para os EUA foi estratégico pensar o mercado como uma extensão automática do mercado nacional. Em 1902, no início da indústria do cinema, eles já tinham essa preocupação estratégica, para fazerem seus produtos chegarem a diferentes pontos do planeta, claro que isso tem implicação geopolítica também, de poder, de disseminação da cultura, mas foi assim.

Se os EUA dependessem só do mercado interno, as *majors* quebrariam, elas só lucram porque tem um mercado mundial. A gente tá pensando nesse tema de coprodução internacional super tarde, a gente devia ter pensado há 50 anos, começou a se falar seriamente em 1995. Olha o atraso! O Farani (diplomata) fala disso no capítulo dele, porque esse assunto passou a ser importante na gestão do Celso Amorim, que era o antigo ministro das relações exteriores. Ele era da Embrafilme, era muito ligado ao cinema, ele tem um filho que é cineasta. O Amorim entendeu esse setor como segmento estratégico. Não só para exportações de produtos nacionais de diferentes indústrias, mas o cinema como uma ferramenta de diálogo internacional. Foi quando o departamento cultural do MRE foi estruturado.

E o teu trabalho é super importante hoje porque o Brasil está de olho no furacão do mundo. Tem a questão da Copa do Mundo, as Olimpíadas, os investimentos internacionais. Por que não a cultura se apropriar desse movimento, azeitar esses canais onde esses produtos fluem, que são esses acordos formais? Ou a melhoria deles, ou o incremento.

Como você analisa a coprodução cinematográfica feita por produtores brasileiros com outros países?

Acho que a gente for pegar a questão de fundos de financiamento de coprodução para a América Latina, tipo o Ibermedia, se você for pegar esses valores nos filmes brasileiros você vai observar que os orçamentos não foram significativos. Isso você pode verificar vendo o orçamento de cada um deles e vendo a natureza das fontes de recurso, então a importância é a garantia de acesso a outros mercados consumidores, os financiamentos não são a questão mais importante. Isso foi uma pesquisa que eu fiz, até apresentei em um congresso. Dos fundos que existem pra filmes latinos, os montantes

não são significantes, eles são importantes, mas não é a questão mais importante.

Como você percebe essa relação do Brasil com o Ibermedia? Como se dá essa questão de relação de poder?

O Ibermedia foi criado na cúpula de chefes de Estado latino-americanos. Dos 14 países, só dois falam em português (Brasil e Portugal), a grande maioria é de fala hispânica. Você vai perceber que os países de língua hispânica receberam muito mais. É uma questão interessante pra discutir. A Espanha não faz isso de mecenas. Isso foi uma declaração que um próprio executivo do Ibermedia deu pra uma amiga. Eles fazem isso porquê eles tem um dever moral pelos estragos que causaram na América Latina na época da colonização. Então, não deixa de ser uma forma de neocolonialismo, porque eles financiam temas que interessam. E a relação com os países da Ibero América é muito parecida com a relação entre a França e os países francófonos da África, que foram colônias da França, com os países anglófonos que foram colônias da Inglaterra. Ainda hoje esses países investem em produção cinematográfica na África. O que está por trás? O que eles esperam? A questão do Ibermedia é uma questão delicada. Como era o momento histórico que essa cumbre se reuniu? A história mostra. [...].

E como é que se regula? E tem diferentes níveis. Os estados e municípios também podem regular. O secretário Kalil, do município de São Paulo, foi pro Irã e fechou um acordo com o município de Teerã. O que serve um acordo como esses? Convenhamos! Mas é possível também esse tipo de acordo em nível municipal e estadual. Nunca vi nenhum levantamento sobre isso. Funciona ou não funciona? É só decorativo? É só mais um blá-blá-blá da diplomacia cultural? É outro campo de investigação.

Sobre a obrigatoriedade das Comissões Mistas. Eduardo Valente disse que não tem. Como é que se avalia?

Como é que se avalia o programa do André com a APEX? Você perguntou isso pra ele? Ele não vai te responder. A APEX investe alguns milhões pros produtores brasileiros irem pro mercado internacional apresentarem suas obras, roteiros, e não há nenhuma forma de aferição e nenhuma metodologia que está sendo desenvolvida. Eles alegam que “ah, não, quando a gente vai pra uma feira internacional é primeiro um namoro, depois só se estabelece um acordo com quatro ou cinco anos de namoro”, mas e aí: esse acompanhamento está existindo? Em nenhum nível existe, por isso não há dado nenhum para se basear. Quem deveria obrigar os produtores a informar, que vão em missão paga pelo governo? O próprio programa do Sturm! Deveria ser uma exigência da própria APEX. Outra coisa: A ANCINE não sabe quanto o filme Jean Charles, por exemplo, faturou no mundo. Por que ele não sabe? Não sabe porque os produtores não são obrigados a dar essa informação. Dizem que essa informação é confidencial. Se você faz um contrato de compra e venda com uma TV, essa informação você não pode abrir, mas se o governo exigisse eles poderiam flexibilizar na hora de estabelecer o contrato. Devia ser uma informação oficial. Na sala de exibição não é tudo informatizado pra não ter sonegação? Devia ter um sistema assim também para que isso fosse aferido mês a mês, bimestre a bimestre. Sem essa exigência nunca a gente vai ter dado real.

No cenário atual, as coproduções internacionais são vantajosas para o Brasil? Ou Brasil tem saído perdendo em algum momento?

Eu acho que do ponto de vista teórico sempre são vantajosas. Mas ele é o lado fraco dessa corda. No caso do Ibermedia, ele contribui mais do que é beneficiado, do

ponto de vista financeiro. Mas se ele ganha uma modalidade, há um ganho aí que a gente não consegue aferir que é o ganho da disseminação da cultura brasileira em outros países, que pode ser uma disseminação de uma imagem positiva ou negativa, mas há questões que você não consegue aferir do ponto de vista qualitativo.

E se tem saído perdendo? Você tem que relativizar isso.

Sabe quem é a Edna do Santos? É a chefe de economia criativa da UNCTAD... Falam do impacto do audiovisual em cada um dos continentes. Ela conhece muito as realidades nacionais. Ela está há muito tempo morando em Genebra. Ela tem uma péssima imagem do cinema brasileiro que circula pelo mundo, é Carandiru, Cidade de Deus. Dos setores criativos do Brasil, que são 14 ou 16 (Arquitetura, Design, Moda, Música...). Ela não opta pelo setor audiovisual, ela fala como está a moda, a música brasileira. Tem todo um discurso: isso seria filtrar que tipo de cinema o governo brasileiro quer que seja projetado no exterior? Isso é censura. É o tipo de controle de países totalitários, ditatoriais. No Irã isso existe claramente, o governo só aprova se o roteiro que retrate uma realidade positiva do país, da cultura, da religião. Filmes que não atendem a essas exigências, não recebem recursos, não podem passar dentro do país muito menos fora. Em um país com o Irã é super importante a coprodução para eles fazerem filmes que eles não poderiam filmar se não viesse dinheiro de fora. Aí não é uma coprodução, é um iraniano filmando fora do país, com dinheiro francês, ou canadense... É a única forma possível de expressão para eles. E essa é uma das vantagens q talvez não esteja no rol daquela listinha, mas que é a questão da liberdade de expressão. Às vezes ter dinheiro fora do país é a única forma de poder se expressar.

Sobre o Estado intervir ou deixar o mercado se autorregular...

No campo da cultura isso pega muito mal. Talvez na moda caiba falar ou estimular o que os estilistas brasileiros devem fazer para dar um sentido de brasilidade em suas criações para que, de alguma forma, isso seja um diferencial para que essas coleções circulem pelo mundo. Dentro da moda esse discurso cabe, porque é uma área que tem muito mais permeabilidade q o cinema. A gente tem muito essa tradição da cinefilia. No Brasil, a gente não tem essa formação do cineasta produtor, que cria, mas tem essa cabeça da negociação.

No seu texto “A coprodução internacional” no “Cinema sem Fronteiras” (25/10/10) você fala que “acordos de cofinanciamentos com o Brasil foram mais recorrentes do que acordos de coprodução intergovernamentais”. Você pode explicar o porquê disso? Qual a diferença? E como você chegou a essa conclusão? Que fontes?

Fiz um recorte temporal, dentro de um período x, mas... Foi isso. Acordos de cofinanciamentos não têm acordo bilateral ou multilateral.

É legal você cruzar essa informação. Porque vários desses seus entrevistados vão falar dos empecilhos de se filmar com a umbrela de um acordo. Às vezes é muito mais simples negociar fora do acordo.

Mas às vezes ele pode ser considerado só brasileiro no Brasil.

E não enfrentam nenhum problema burocrático depois por ter sonogado informação pra ANCINE?

Acho que isso você tem que discutir com o produtor. Às vezes é mais entrave do que ajuda. Às vezes a opção é não ir por esse caminho.

Vai estudar Plastic City... Ver o que eles ganharam e o que eles perderam!

Acho que você ganharia se conversasse com alguém da área do Direito. Eles entendem

muito desses entraves. Vai falar sobre o ponto de vista jurídico, como poderia funcionar melhor. Se você fizer um capítulo de recomendações, você pode ter recomendações trabalhistas, recomendações tributárias, de relações internacionais, recomendações legais, sob a égide de um ministério, avaliando um conjunto, você pode ir decompondo esse universo pra facilitar o entendimento. E sugerir essa ação interministerial para resolver essa questão específica do audiovisual. Por exemplo, é muito mais recomendável que esses acordos surjam de uma demanda real do que um desejo de gabinete. A gente sabe que isso é mais eficiente do que quando acontece entre empreendedores culturais do que entre diplomatas. Então, como o MRE poderia facilitar esse processo, sem precisar de *lobbys*, de altas articulações políticas, como foi o caso da Índia, que só chegou a acontecer porque a menina conhecia o assessor direto do Lula.

No mesmo texto, você fala que a maioria dos acordos bilaterais foi firmada há muitos anos e carece de atualizações. Em que pontos você percebe essa necessidade?

Na questão tributária, por exemplo. Se você tem um dinheiro levantado por uma agencia internacional, pra esse dinheiro entrar no Brasil, vai ter que pagar muito imposto. A mesma coisa é pra mandar recursos brasileiros pra equipe de produção no exterior. Por exemplo, no filme do Meirelles... E esse dinheiro é tributado. Por exemplo, se você manda um HD, até pouco tempo era película, então você tinha q mandar fisicamente o material captado pro estrangeiro e isso era importação e exportação, e os produtores nenhum colocam essa tributação no seu orçamento, então é o tipo de coisa que tinha q ser isento porque é bem cultural. Então esse tipo de atualização e outras deveriam ser feitas. Por isso é importante você falar com alguém da

Alessandra Meleiro
Pesquisadora e Professora da UFF
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

área do Direito. Pode ser o Cesnik ou Maurício Fitipaldi.

Você pode cruzar essa informação com as dos realizadores.

O pessoal da Conspiração é super legal, da O2... Os Gulannes também são gentis.

Você vai pedir pra abrir o orçamento e o contrato?

Era importante pra você falar sobre o tipo de modelo de contrato que existe no mercado de coprodução.

Pede pelo menos pra saber com quais países. Porque são modelos que vão te servir pra criar categorias. Isso ia ser O diferencial do teu trabalho! Porque ninguém consegue.

Inclui a ABPI-TV em algum item, porque eles estão mais organizados que o Cinema do Brasil

Existe uma política cinematográfica brasileira?

Você leu a Melina, “Cinema, Política e Estado”? Ela fala de políticas. Porque ela está pegando da Embrafilme à ANCINE.

Usa no plural sempre, porque senão você dá uma impressão que ela não muda com o tempo, é claro que ela muda com o tempo. Os gestores mudam, as conjunturas políticas sociais mudam.

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**Local: Café do Cine Odeon Petrobras –
Cinelândia - Rio de Janeiro - RJ

Data: 10/10/2011

Hora inicial: 19h18

Duração: 51'33



Foto: divulgação

Antes de as perguntas, Aluizio Abranches, voluntariamente, começou a falar sobre a sua experiência no cinema.

Eu dirigi e produzi três longas-metragens, todos com sócios diferentes, porque sócio nunca dura mais do que um filme. Aliás, eu tive uma mesma sócia em dois filmes. E tive um sócio estrangeiro em dois filmes. A minha trajetória em coprodução internacional é muito diferente, independente, muito sozinha, por enquanto está funcionando. A minha coprodução que fiz foi o “Copo de Cólera”, que foi vendido para uma distribuidora italiana que abriu a distribuidora para lançar o filme na Itália, mas não foi uma coprodução. Fui a Londres porque fiz toda a finalização dele em Londres. Filmei em Super 16mm e depois eu tinha que ampliar para 35mm. Eu tinha visto o filme “Despedida em Las Vegas” com Nicolas Cage, um filme lindo, que teve toda a finalização com o mesmo formato que o meu. E na época não tinha no Brasil um laboratório que fizesse isso bem. Então fui para Londres, em agosto de 2008. No avião na volta, eu conheci um italiano, e ele acabou vendo o primeiro corte do “Copo de Cólera”. E ele adorou. Aí fui selecionado para o Festival de Berlim. E ele foi ver o filme com o sócio dele, o “Viere”, um

comentarista, crítico de cinema e curador de festivais na Itália. Aí eles resolveram abrir uma distribuidora, que chama “Deodora Filmes”, para distribuir o “Copo de Cólera”, que foi o primeiro filme que eles distribuíram na Itália. E o “Copo de Cólera” ficou em cartaz durante um ano na Itália e foi um sucesso lá. Um lançamento pequeno. Mas foi o filme que levantou essa distribuidora, que é uma distribuidora pequena de filmes independentes muito bem sucedida. Logo depois do meu filme, eles pegaram um filme da Lucrécia Martel, uma diretora argentina, com “O Pântano”, que fez muito sucesso no mundo inteiro. Então, eles viraram meus sócios no filme “Três Marias”, uma coprodução Brasil/Itália, assinaram como coprodutores, investiram cerca de dois mil euros na época, não lembro bem. O filme foi lançado na Itália, se saiu bem, mas não teve o mesmo sucesso que o “Copo de Cólera”. E eu fui com a Júlia Lemmertz para Roma, Milão, Florença e outras cidades para lançar o filme “Três Marias”. E em Roma, a Júlia foi reconhecida várias vezes por causa de “O Copo de Cólera”. Estamos falando da distribuição de um filme pequeno, independente, que ficou um ano em cartaz viajando pela Itália inteira. Aí gostei dessa coisa internacional, do reconhecimento. Porque o festival é legal, mas ele é importante para você vender filme, os festivais são grandes mercados para vendas de filmes, não é só para o ego. Estreei o “Três Marias” no Festival de Berlim. Eu tive o apoio do fundo holandês *Hubert Bals*. Tudo isso você vai somando. A gente fechou um contrato com um vendedor internacional em Berlim. Como era uma coprodução com a Itália, o governo italiano punha anúncios do meu filme na “Screen Internacional”, como se fosse um filme italiano. Aí me rendeu também a distribuição em alguns países, nos EUA, na Inglaterra. No Brasil, só lancei filmes com sete cópias, eu não agüento mais, então agora eu vou passar para um *blockbuster*. No Brasil, o “Copo de Cólera” e o “Três Marias” tiveram sete cópias, venderam uns 100 mil ingressos. Os

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

“Três Marias” foi o pior de bilheteria aqui no Brasil. Como o resultado aqui não foi muito bom, tive que correr atrás do prejuízo no mercado internacional, fiz várias viagens, passei um mês na Inglaterra lançando o filme, isso me dava prestígio, mas não me dava dinheiro. Com isso, de certa maneira, eu queria compensar. Ele se saiu normal aqui, mas recebi críticas maravilhosas lá fora. Nisso, eu investi quase um ano da vida lá fora. Lancei na Inglaterra, Itália, EUA. Mas EUA é muito difícil, porque um filme estrangeiro com legenda para alcançar o mercado Americano é muito complicado. Na Itália, sempre tem que ser dublado, e eles dublam muito bem. A Julia até falou: ‘nossa! Eu prefiro me ver dublada’. Então, tudo isso eu acho legal.

É cara a dublagem?

É cara. Tanto que o DVD do filme “Do Começo ao Fim” foi lançado na Itália, semana passada, e eles não lançaram em cinema porque eles não tinham dinheiro. O DVD é dublado também, mas encarece muito para um filme desse tamanho, com um público mais direcionado, mais restrito, já para um *blockbuster* não faz a menor diferença vinte mil euros, já para um filme independente faz. Custa cerca de 20 mil euros, mas depende do tamanho do filme, de quantas pessoas. No “Copo de Cólera” vão dois atores, então é menos, porque só precisou de dois dubladores. No caso de “Três Marias” foi caro à beça.

(Agora falando do filme “Do Começo ao Fim”)

Esse filme tem coprodução espanhola, que é com o Ibermedia, e tem na Argentina. Por incrível que pareça, os dois países que eu diria mais importante, não estrearam ainda. A Argentina é obrigada a estrear. Meu coprodutor recebeu dinheiro do INCAA. “Do Começo ao Fim” foi o filme que eu mais vendi para o exterior. Teve um lançamento muito bacana na França. Com

duas cópias fez vinte mil espectadores, o que é muito bom para duas cópias. Aí eles me encheram a paciência para eu dar os extras do DVD. Aqui, saíram dois DVDs: um para aluguel e outro pra venda. O para venda está cheio de extra. Esse saiu pela Europa Filmes e esgotou. Fizeram também um *bluray* lindo. Sei que a França me encheu, eles me ligaram quase brigando, dizendo que estava no contrato, e eu fiz uns extras pra eles. Depois, o filme foi convidado para um festival pequeno na França. No dia que eu viajei, recebi o DVD da companhia que lançou na França. No dia seguinte, em Paris, cheguei na FNAC, e começo a procurar o filme em todas as prateleiras. Nem nas prateleiras dos piores filmes do mundo. Aí, pensei: ‘nossa, me encheram tanto e nem está aqui à venda!’. Mas então criei coragem e fui perguntar para o vendedor: ‘tem o *Je me sent au*?’’. E o vendedor respondeu: ‘tem não. Está esgotado!’. Aí foi super legal. Passei mais em dois lugares, e vi que estava vendendo super bem. Numa livraria, conversei com um vendedor, e ele perguntou se eu queria saber sobre os números. Falei: ‘quero!’ Ele disse: ‘está vendendo muito bem. Vendeu 80 em duas semanas.’ Então, o “Do Começo ao Fim” vendeu muito bem para o mundo. Vendi na China, não nas partes comunistas, mas em Hong Kong e Taiwan, vendi na Inglaterra, nos EUA, na Alemanha, na França, na Itália. Foram quase 30 países. Neste ano, lançaram nos EUA, mas não colocaram no cinema. Eles pagaram bem pelo filme. Eles não têm obrigação. Não sou eu que fecho os contratos, então eu não sei, é o vendedor, o *sales agent*. Mas eu achei que esses Americanos me trataram meio mal, quando eu estive lá, foram muito indelicados, pediram para eu ir ao *Oltfest*, que é o maior festival de filmes com temática gay do mundo, em Los Angeles, e passaram um DVD tosco do filme e foi uma vergonha danada. Perderam o filme no meio do caminho e acabaram tendo que passar. Foi uma experiência ruim. E eles não lançaram no cinema, lançaram direto em DVD. Quando lançaram, eu acompanhei

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

durante seis semanas o desempenho de venda dele na internet pelo *Amazon.com*, e ele ficou na lista dos mais vendidos da lista da *Amazon* nos EUA durante seis semanas, passando de filmes como *A Gaiola das Loucas*, etc. Então, deve ter vendido muito. E funciona assim: por exemplo, nos EUA, eles pagaram 40 mil, como se fosse um adiantamento. Depois de tanto de lucro, a gente começa a receber. Mas agora eu quero saber qual foi o meu lucro. É muito complicada essa história.

Especifique o caso do filme “Do Começo ao Fim”. Primeiro: foi feito através do acordo bilateral de coprodução cinematográfica?

Com a Espanha porque ganhou o Ibermedia, então, eu tinha que ter três braços Ibero-americanos. Então, um produtor conhecido meu não ficou envolvido, ele simplesmente “deu” a produtora dele para a gente oficialmente tornar o filme com três produtores Ibero-americanos. A Argentina entrou no filme porque tem cenas filmadas na Argentina, e tem um ator argentino, o Jean Pierre Noher, teve uma coprodutora argentina e cento e poucos mil em dinheiro. Mais ou menos o que a gente gastou para filmar na Argentina, foi dinheiro argentino.

Mas foi feito através de um acordo bilateral?

Não, e nem sei se tem que ter.

E o filme tem recursos públicos diretos ou indiretos?

Tem dinheiro da Lei do Audiovisual.

Como ficou a divisão de direitos patrimoniais do filme?

Na verdade é o seguinte: fizemos um acordo, que a Argentina ficou com os direitos do filme para a Argentina, a Espanha tem todo o direito para a Espanha, e eu tenho para o

Brasil e para o resto do mundo. O Brasil tem a coprodutora majoritária. A Espanha entrou só com o dinheiro do Ibermedia, 140 mil dólares. A parte do produtor espanhol seria de 10%. Ele não investiu dinheiro, mas era legal para ter uma assinatura espanhola, para o Ibermedia. E o Ibermedia sabe disso, não é nada... (nada escondido). Ele assina, mas de fato ele não participou, mas se comprometeu, porque no caso se eu tivesse me ferrado, ele teria se ferrado junto.

Mas o Ibermedia funciona como um empréstimo.

Mas você não precisa pagar, só precisa pagar se tiver lucro. E não teve lucro, todo mundo ganhou, menos eu. Eu não tive mesmo. É a mesma coisa do Fundo Setorial do Audiovisual aqui, você só devolve com o lucro do filme. E eu vou devolver tudo agora. Porque eles têm retenção prioritária, é um acordo diferente do Ibermedia. No caso do Ibermedia, é só lucro do produtor.

Quais foram as fontes de financiamento? Quanto custou? De onde veio o dinheiro?

Custou dois milhões de reais. Um filme super barato pro filme que é. Foi um filme filmado em três idiomas porque eu tive na equipe um diretor de fotografia suíço baseado em Los Angeles e ele trouxe duas pessoas com ele, o maquinista e um câmera. Essa parte da equipe era inglesa, uma parte importante. Havia uma parte Espanhol, com atores espanhóis, e Português. Então, foi um filme trilingue, filmado em dois países, Brasil e Argentina.

E não houve filmagens na Rússia?

Não. Aquilo ali foi falso. Essa cena foi gravada na Argentina.

E as fontes de financiamento, então?

Foram 140 mil dólares do programa Ibermedia, foram 100 mil euros da

Aluizio Abranches

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

coprodução argentina, um milhão e pouco de reais da Lei do Audiovisual. Teve 100 mil reais do artigo 3º da Lei do Audiovisual, que foi a Europa Filmes que quis comprar o DVD antecipado através da Downtown. O resto foi todo artigo 1º e 1º A, sendo mais 1º. Sei que hoje em dia está todo mundo preferindo mais 1ºA porque o artigo 1º é mais caro, a empresa pode pedir mais. Já o 1ºA é quase Lei Rouanet, a empresa não tem que passar pela CVM (Comissão de Valores Mobiliários). O 1ºA é como se fosse uma ação, é um investimento. Tem que ter um intermediário no meio, que é um banco de investimentos ou uma corretora, que cobra 3%. No meu caso, sempre trabalhei com o Banco Destaque, eles me dão um descontozinho, e é um banco que faz isso de forma super bacana. A CVM controla todos os investimentos financeiros. Então, tem que ser aprovado pela CVM. É um contrato de compra e venda de uma ação. Por isso que os produtores estão preferindo o 1ºA, porque é menos 3%. Em um orçamento de R\$ 2 milhões, significa menos R\$ 60 mil.

Porque quando você fecha, você determina quanto você vai dar para a empresa. Até tempo atrás elas(as empresas) não ligavam. Até porque elas investindo em um filme, elas já têm um lucro financeiro. Não só elas não têm ônus nenhum, como elas podem deduzir mais do que elas investiram. É uma coisa legal, mas eu não sei explicar direito. Sou bom na parte financeira, mas nunca fui bom em contabilidade. Mas, então... eles nunca se interessaram em ter o retorno de volta. Ele me diz que vai me dar os R\$ 2 milhões, me dá os R\$ 2 milhões, mas na hora da contabilidade do imposto de renda, ele acaba descontando R\$ 2 milhões e 50 (por exemplo). Entendeu? Mas isso é uma coisa contábil, eu não sei como funciona.

Então ele o valor que ele dá para o produtor não é o mesmo que ele declara para a Receita Federal que deu?

Dá. Dá exatamente.

Porque também há esse problema...

Ah, não. Eu não entro nesse mérito porque eu nunca trabalhei assim. Acho que hoje em dia menos e menos, porque existe um controle muito rígido. Por isso quase que essa lei acabou. Não é assunto mais, é como se não existisse. Se existe, eu desconheço.

Então, entrou artigo 1º, 1ºA, 3º, INCAA, Programa Ibermedia. Teve mais alguma coisa?

Sim, teve o apoio da RioFilme como filme que distribuiu e depois do filme... eles entraram como se fosse produção.

Li em uma entrevista sua, que houve um certo preconceito de patrocinadores. Dois patrocinadores não quiseram ser identificados. Houve isso?

Teve. Me deram dinheiro, então está tudo certo. Um deu R\$ 200 mil, e o outro foi R\$ 80 ou R\$ 90 mil.

Como foram as negociações? Alguma dificuldade? Algum problema?

Não. Não tive nenhuma dificuldade.

Como as produtoras buscam as parcerias internacionais? Quem busca a parceria é o produtor ou o diretor?

No meu caso, eu sou os dois, produtor e diretor. Ainda vou produzir o meu próximo filme. Vou fazer o meu próximo trabalho um filme comercial, não é por oportunismo, é porque quero fazer esse filme, é bastante comercial, é uma comédia romântica. E vou fazer em um modelo diferente, já com o distribuidor entrando antes com dinheiro brasileiro.

Como você teve que lidar com as especificidades burocráticas da Espanha e da Argentina no caso do filme “Do Começo ao Fim”?

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Estou tendo ainda. Até hoje estou tendo que lidar com burocracia. É chato, mas é assim que funciona.

E qual é a diferença entre a Espanha e a Argentina nesse sentido de burocracia?

A Espanha é muito mais organizada. A Argentina é super desorganizada, mas funciona, eles têm um cinema muito bacana, mas muito desorganizado. Por exemplo, na Argentina, há uma forma de subsídio que o INCAA dá dinheiro para determinados filmes.

Vou te falar uma coisa. Já quis escrever sobre isso, mas nunca tive saco. Provo que o dinheiro que recebi de empresas, e isso não foi pra mim, é uma lei que existe, eu tripliquei para o mercado, porque paguei imposto, contrato pessoas, dou emprego, compro material, alugo equipamentos, e essas pessoas pagam impostos. A distribuidora e as exibidoras ganham dinheiro com meu filme. A “pipoca” ganha. O único que não ganha dinheiro com os filmes sou eu. Então, esse R\$ 1 milhão que consegui indo atrás das empresas transformei em R\$ 2 milhões. Fiz essa conta e ela fecha. Se for fazer a conta, eu tripliquei esse dinheiro pro governo. Então, ninguém pode reclamar.

Os realizadores sempre falam isso, que todo mundo recebe, menos eles.

Eu nunca recebi nem salário. Acho que fiz tudo errado nesse ponto. Mas agora não, eu só começo a filmar quando eu tiver o dinheiro e o meu salário garantido. Esse é o meu próximo desafio. Eu já fiz um filme com uma cena de sexo de 15 minutos, que foi “O Copo de Cólera”, já fiz um “Star Pop” completamente maluco. Todos os meus desafios autorais eu já realizei. Agora, meu próximo desafio é fazer uma comédia romântica.

Mas, voltando ao outro assunto, como a burocracia afeta negativamente no desenvolvimento do projeto?

Estou doido para me associar com alguém que possa cuidar de toda essa burocracia. Como faço tudo sozinho... Afeta, é chato, porque são tantos contratos, tanta coisa cruzada, que você pode se perder no meio do caminho se não for muito bem organizado. Mas eu nunca tive nenhum problema, porque sempre fui todo corretíssimo.

E você teve algum problema com relação ao idioma, ao elenco, às locações?

Não. Porque é um lado que eu me safo bem, mas porque sou eu.

Mas no caso do idioma por ser o Português?

Nos EUA, é muito difícil os Americanos assistirem a um filme com legenda. Americano não gosta. Todo mundo fala inglês. Eles não sabem ler legendas.

Então, quais são as principais dificuldades de um produtor brasileiro ao fazer uma coprodução internacional?

Acho que têm algumas. É variado. Eles normalmente gostam de temas específicos, da brasilidade, mas eles acham que ter brasilidade é falar de favelas, de polícia, de violência. E às vezes não é assim, porque eu sempre consegui nos meus filmes uma brasilidade porque eu sou brasileiro, mas não uma brasilidade óbvia, apelativa. Mas eles gostam da coisa exótica. Outra opção é você fazer um filme de qualidade, que eles achem que tem qualidade internacional e que pode interessar o público do país. Em Taiwan, várias garotas e mulheres queriam tirar fotos comigo pegar autógrafa após o filme ter sido lançado comercialmente. Mas eu não sabia por que aquelas meninas tinham gostado tanto do filme. Aí eles me disseram que era porque era uma história de amor feliz, e “a gente adora história de amor

Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

feliz”. Aí no “Do Começo ao Fim” me comuniquei com determinado público, foi um público jovem, entre 18 aos 25 anos de idade, mesmo aqui no Brasil. Já “O Copo de Cólera” fez sucesso entre casais maduros, de 30 a 50 anos. Você tem que ter algo que seja diferente, que interesse lá fora.

Com relação à equipe técnica e artística...

Na Argentina, teve um determinado número de argentinos, tinha que ter um determinado número de profissionais de lá, mas foi tranquilo. Já na Espanha não, porque eu não filmei lá, só se eu filmasse lá.

Qual o maior potencial na coprodução? Você vê mais como possibilidade de:

- a) Ampliação do mercado; (COM CERTEZA É ESSA)
- b) Diminuição da desigualdade de produção audiovisual que existe entre a maioria dos países versus EUA; (“ESSA NÃO. NÃO VAMOS TIRAR O MERCADO DELES”)
- c) Promover a diplomacia audiovisual entre os países; (TAMBÉM)
- d) Desenvolvimento cinematográfico brasileiro;
- e) Ou outra opção?

E quanto aos acordos bilaterais de coprodução? O que você acha?

Eu sei 98% da produção desse filme, mas essa coisa do contrato com a Argentina eu não sei direito, se a gente usou acordo bilateral, talvez tenha sido usado porque foi aprovado pela ANCINE.

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Estão cada vez mais fazendo mais filmes. Recentemente conversei com o diretor do Festival de Berlim, que é meu amigo, e ficamos duas horas conversando. A gente acha que tem uma dificuldade danada

porque tem cada vez mais filme para ele assistir, ele pode selecionar 40 por ano e recebe 4 mil, ou seja, é 1%. E ele disse que dentro desses 4 mil filmes têm uns 300 que poderiam participar do festival. Pra ele, é uma dificuldade danada dá 260 “nãos” que mereciam estar ali. Mas não adianta porque só tem 40 lugares ali. Então, há uma produção enorme que está com falta de espaço. Principalmente aqui no Brasil tem um filme estreando um atrás do outro. Perceber que um filme teve uma média de dois espectadores por sala é horrível. Há muita produção mas com pouca distribuição, em parte por falta de cinemas e obviamente que o cinema Americano domina 90% de todos os cinemas.

E qual a vantagem de se fazer um filme em coprodução internacional em relação a um filme só doméstico?

A vantagem é que a Argentina é obrigada a estrear meu filme lá porque teve dinheiro do INCAA. Na Itália, por exemplo, “O Copo de Cólera” e “As Três Marias” fizeram, sucesso lá porque eu tinha coprodutora italiana. Seu filme tem mais chance de ser visto, tem distribuição garantida naquele país.

Mas dá mais trabalho, é mais burocrático, mesmo assim vale a pena?

Vale a pena.

Mas dá mesmo bem mais trabalho ou não?

Nem tanto. Toda a burocracia de contrato é meio chata, mas isso perto da feitura de um filme é mínimo. Estou doído pra ter um contrato internacional grande com tanta burocracia!

O filme “Do Começo ao Fim” foi vendido para alguma televisão?

No mundo eu não sei. (NÃO ENTENDI A FRASE) Então vai passar em todas as

Aluizio Abranches
Diretor e Produtor do filme “Do Começo ao Fim”
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

televisões. Aqui no Brasil, fechei pré-acordo antes do filme ficar pronto com o Canal Brasil e agora parece que estão vendendo para alguma televisão aberta que ainda não sei.

No Brasil foi distribuído pela Downtown, e no exterior?

No exterior teve um vendedor, que forneceu para diferentes distribuidores para diferentes países, cada país tem a sua distribuidora. Na França, foi a Optmile. Na Inglaterra e nos EUA, foi a TLA.

Quem eu posso procurar para perguntas complementares?

Ninguém vai saber mais do que eu.

Posso lhe cobrar alguma informação exterior posteriormente por email?

Sim.

André Sturm
Presidente do programa Cinema do Brasil
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Local: Museu da Imagem e do Som – São Paulo-SP

Data: 15/07/2011

Duração: 12h às 12h30.



Foto: divulgação

Primeiramente, gostaria que você falasse um pouco do “Cinema do Brasil”. Em que contexto surgiu?

Eu trabalho com distribuição, produção, e como cineasta há muito tempo. Mas meu trabalho no dia a dia é a distribuição. Eu ia para os festivais em Berlim, Cannes e outros e comecei a perceber o crescimento das coproduções internacionais dos filmes europeus, argentinos e de alguns países do Oriente. Muitos deles em coprodução com a França, com a Espanha e com a Alemanha. Não havia filmes brasileiros. A presença do cinema brasileiro era pífia nos festivais internacionais. De vez em quando eu via um produtor brasileiro perdido em festivais tentando fazer umas reuniões. Claro que duas ou três pessoas já estavam conseguindo caminhar nesse mundo, mas se você pensar em uma coisa mais estruturada ou mais significativa não havia.

Então, achei que era importante criar alguma coisa para isso. Eu era presidente do sindicato da indústria aqui de São Paulo e propus à APEX criar esse programa “Cinema no Brasil”. A APEX, que é a agência de promoção de exportações, concordou. Fomos ao Ministério da Cultura, eles também decidiram apoiar, e começamos então o programa há cinco anos.

Como foi esse apoio da APEX e do Ministério da Cultura?

Eles patrocinam o programa. Mais do que patrocinam, apóiam. Disponibilizam recurso mediante um plano de trabalho: uma série de detalhamento anterior de ações que serão realizadas. De lá para cá a gente vem trabalhando com isso.

Embora seja ligado ao Sindicato [da Indústria do Audiovisual] de São Paulo é aberto a qualquer produtora do Brasil. Já têm 130 associados, empresas de vários estados do País.

O que o programa faz: Algumas ações no exterior que é ter stands. Montamos stands em alguns mercados que acontecem simultâneos em festivais. Quando fazemos isso montamos também pacotes que subsidiam a ida dos produtores, o que é importante. Compramos passagens reservamos hotéis e credenciais, e com isso conseguimos fazer com que os produtores começassem a ir regularmente para os mercados. Porque uma coprodução internacional é um processo, é demorado. Faz-se uma parceria que no começo não é concreta, tem que conversar com a pessoa, ambos colocarão dinheiro onde alguém irá coordená-lo, tem que ter confiança. Tem também que ter alguma sintonia artística nesse projeto. É importante que os produtores continuem indo aos mercados encontrando as pessoas e sendo vistos. Aos poucos os agentes internacionais que estão envolvidos nas coproduções começam a ver que aquelas pessoas são pessoas sérias. Afinal, continuam a vê-los repetidamente nos mercados. Percebem que não é um chutador, não é um aventureiro, e que é alguém profissional alguém que está investindo naquilo. Outro motivo o produtor brasileiro encontra um produtor internacional, eles se dão bem e veem que tem um pensamento parecido, mas naquele momento não há um projeto que possa ser uma coprodução entre os dois. Entretanto, pode-se ir investindo nessa relação até que de repente em um ou dois anos surja um projeto que combina com ambos que possa ser uma coprodução. Então, essa frequência

Presidente do programa Cinema do Brasil*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

da presença no mercado internacional é fundamental.

Outra coisa que fazemos, nesses eventos internacionais e às vezes fora dos festivais, é organizar encontros de coprodução. Realizamos encontros entre Brasil-Canadá, Brasil-Espanha, Brasil-Galícia, Brasil-Argentina, MERCOSUL, Alemanha, Itália... Onde juntamos um grupo de coprodutores brasileiros e um grupo do outro país interessados lado a lado, onde as pessoas ficam durante dois dias imersas em reuniões e conversas para descobrir possibilidades de trabalho.

Atividade que realizamos, às vezes, é organizar eventos no Brasil. Trazemos agentes internacionais para conhecer projetos dos brasileiros e conversar.

Também temos a atividade de capacitação há uns três anos: fazemos cursos, seminários, imersões, para que os produtores fiquem melhores, com mais informação, com mais possibilidade de inserção no mercado internacional.

Por fim, criamos uma ação que é o apoio ao lançamento de filmes brasileiros em outros países. É uma ferramenta literalmente para bancar a estreia dos filmes em outros países. Porque um lançamento de um filme é uma estrada de muito risco. O distribuidor tem que correr todo esse risco antes: fazer as cópias, a publicidade, antes de o filme estrear. Se acontecer alguma coisa, ele perde tudo. Não há segunda chance. Não é como na ACAD vídeo, que o cara primeiro lança DVD. A empresa distribuidora faz uma mídia, mas ela sai vendendo, conforme um pedido. Chega ao fim do mês, têm 10 mil pedidos ele faz 10 mil cópias. O risco é muito menor. O que resolvemos: Criar esse programa que um distribuidor de um país que tenha comprado um filme brasileiro. Ele pode ser inscrever (fazemos um edital) dizendo: 'Olha, comprei o filme tal para o meu país, eu vou lançar o filme com tantas cópias, em tantas cidades'. Ele tem que se comprometer a investir US\$ 15 mil no lançamento. Nós selecionamos dez propostas e damos US\$ 25 mil para cada

uma. Com esse dinheiro nós reduzimos enormemente o risco do produtor.

A ideia é estimular um distribuidor que de repente está um pouco na dúvida: 'bom, com esse 25 mil dólares eu posso lançar que dinheiro eu não perco. Se o filme for mau eu me defendo, mas se o filme for bem...' Do outro lado, às vezes, tem também o distribuidor que está querendo lançar, mas não tem muitos recursos. Então esse dinheiro ajuda que o filme vá melhor: ele pode fazer mais cópias, mais publicidade. É uma maneira de estimular o lançamento dos filmes e ajudar o lançamento dos filmes. Tem sido bem legal o resultado disso. Então, isso é o "Cinema do Brasil".

Mas o foco do "Cinema no Brasil" são as coproduções internacionais. Há ajuda para coproduções nacionais?

Não. O nosso objetivo é estimular o cinema brasileiro a se internacionalizar. Apoiar os produtores a conseguir coproduções e apoiar os filmes a circularem pelo mundo. Porque o filme que circula pelo mundo, abre um caminho para o produtor, para o próximo projeto dele. O diretor com um filme que consegue entrar no festival de Cannes terá muito mais facilidade de realizar uma coprodução internacional depois.

Um filme só doméstico, apenas nacional, vocês ajudam na inserção dele no mercado internacional também?

Sim, é isso que eu digo: a gente ajuda a inserção dos filmes brasileiros no mercado internacional e ajudamos os produtores brasileiros a fazer coprodução.

Você já falou dos encontros de coprodução que vocês realizam. Você poderia fazer um balanço do "Cinema do Brasil"? Quantos filmes brasileiros já conseguiram colocar no mercado internacional?

Presidente do programa Cinema do Brasil*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Eu não sei falar de um balanço exato. No ano passado [2010], foram fechadas - que a gente sabe, pois há aqueles que não informam - doze coproduções de longas-metragens internacionais. Do ponto de vista de venda, não temos números. A informação que é importante é a presença dos filmes brasileiros nos festivais internacionais que abrem portas fundamentais. Observa oito anos atrás: quando havia um filme brasileiro nos festivais internacionais era como ganhar na mega-sena. De três ou quatro anos pra cá, não há festival internacional que não tenha filme brasileiro. Isso é resultado do trabalho do "Cinema no Brasil" e do trabalho dos cineastas. É fundamental porque a partir disso os produtores conseguem fechar as suas coproduções internacionais. Agora em Cannes, por exemplo, eu recebi a informação de seis coproduções fechadas. Só em Cannes, fora aquelas coproduções que não fecharam, mas começaram lá e que serão fechadas nos próximos meses.

Falando sobre o Festival de Cannes, como funcionam essas negociações?

No Festival de Cannes, há o festival onde ocorre a competição e mais três mostras oficiais onde o cineasta precisa ser convidado. Abaixo disso, há o mercado, que é onde as pessoas fazem negócios. O principal negócio é comprar filmes prontos, para distribuir em seus países. Durante o festival há trinta cinemas que ficam passando filmes às 9h, 11h, 13h, 15h, 17h, 19h para as pessoas que são inscritas no mercado. O que fazemos: Para filmes que estão prontos, mas que não foram convidados para o festival, compramos algumas sessões nesse mercado, para que os compradores possam eventualmente se interessar pelos filmes.

E quanto se paga?

A gente paga o preço que eles cobram, não é um valor alto, nem baixo, por volta de

oitocentos Euros uma sessão, depende da sala e do horário.

Como você avalia a coprodução em termos mundiais?

Eu acho que coprodução é algo muito importante, mas não é para todos os filmes. Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. Se eu precisar fazer um filme que é uma história de amor de um casal paulista, que está discutindo a relação, não tem muita vocação para ser uma coprodução internacional: é um filme paulista. Para ser uma coprodução de verdade, o filme tem que ter uma interação artística. Haverá técnicos ou atores, ou há um assunto que interessa aos dois países onde consegue se justificar uma coprodução internacional. Então, nesses casos, a coprodução internacional tem dois benefícios principais. O primeiro é que se consegue um dinheiro de fora, além do dinheiro que você está se esforçando para catar no seu país, você tem uma injeção adicional de recursos de fora. Segundo e o mais importante, eu acho, quando você vai fazer uma coprodução internacional é que o seu filme nasce com duas nacionalidades. Então, no mínimo ele será explorado em dois países. E ao ser explorado em dois países as chances de ele ser explorado em mais países são maiores. A chance, por ter dois países, de ele estar em festivais internacionais aumenta, pois são duas empresas, ou duas forças se movendo para colocar aquele filme em um festival, e você entrar em um festival significa o seu filme ser vendido em mais países, então é um círculo virtuoso. Que eu acho que a coprodução proporciona para os filmes.

Essa potencial vantagem é bem clara. Mas o caso de Portugal, que seria recordista em coproduções com o Brasil, contraria essa percepção. Filmes como "Call Girl", por exemplo, mesmo tendo o mesmo idioma e sendo uma coprodução entre os dois países, não foi lançado no Brasil.

Nesse caso de Portugal, infelizmente, o que acontece: existe um edital de coprodução

**Presidente do programa Cinema do Brasil
* entrevista realizada por Flávia Rocha**

Brasil-Portugal, em que o Brasil coloca xis mil reais e Portugal xis mil Euros na coprodução de dois ou quatro filmes por ano. Na verdade, na prática, infelizmente, ao invés das pessoas fazerem coproduções de verdade, elas fazem coproduções para ganhar o edital. Então eles arranjam um sócio “laranja” em Portugal ou no Brasil, entram no edital, e como poucas pessoas entram no edital, eles acabam ganhando. Elas não são coproduções de verdade, são coproduções de papel. Por isso lhe falei que para uma coprodução ser verdadeira ela tem que ter interesses culturais, tem que ter elenco. Porque senão vira uma coprodução de mentira, entendeu?

Mas o que caracteriza exatamente essa coprodução de papel?

De papel pelo seguinte: tem um produtor português com um projeto português para fazer. Ele quer entrar no edital para ganhar xis mil euros que a agência portuguesa de cinema investe. Ele arranja uma produtora brasileira que topa dizer que está investindo xis no filme e que tem tal participação no filme, mas é tudo de fantasia. Não existe, infelizmente. Então, quando você olha as coproduções de Brasil-Portugal líder, mas na verdade, é que boa parte daqueles projetos não são coproduções de verdade. São coproduções de papel. Não é que elas são mentirosas, mas são apenas no papel.

Com relação a problemas. Já houve problemas entre as partes de uma coprodução internacional até chegar ao ponto judicial?

Não conheço muitos casos. Conheço casos que houve problemas. É normal. Quando se faz um filme aqui no Brasil e você tem um problema com o seu produtor. Mas a quantidade não é significativa.

Quais são os problemas mais comuns?

São poucos problemas que não dá para falar de um problema comum. Eu já ouvi de um dos produtores tomar o filme só para si. O outro produtor ficar meio sem informação. De questões quanto ao faturamento em um lugar ou em outro. Não haver clareza na informação. Mas sinceramente eu nunca ouvi grandes problemas.

Ouve-se falar que, em geral, os produtores brasileiros não estão preparados para projetos internacionais. Você percebe isso?

Qualquer generalização é perigosa. Há vários produtores brasileiros bem capacitados para o mercado internacional. Há vários produtores que não estão. Isso é por falta de experiência, conhecimento. Nós buscamos capacitá-los. Criar condições para que eles possam ir para o mercado, sabendo onde eles estão entrando.

Quais são as características de um projeto para chegar a um mercado internacional e conseguir uma boa parceria com outro país? O que esse projeto tem que ter?

É difícil dizer. É como dizer por que um filme faz sucesso e outro não. Cinema é uma atividade que tem um imponderável que o faz bacana. Se tivesse fórmula, já tinha acabado. Só tinha cinema americano (pois com o dinheiro que eles tem já tinham dominado o mundo).

Eu acho que um projeto, para ter chance em um mercado internacional, tem que ter vocação para ser um projeto internacional. Como falei, um casal em crise brigando na Vila Madalena pode ser um grande filme, mas não é um projeto internacional. Um exemplo ridículo: uma história de um descendente de alemães que mora em uma cidade de descendentes de alemães no Brasil, no Rio Grande do Sul, que descobre que o pai tinha sido soldado nazista. Esse é um filme que tem um grande potencial de coprodução com a Alemanha. Então, se você consegue, a partir desse argumento pífio que

Presidente do programa Cinema do Brasil*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

falei, desenvolver um roteiro bacana, acho que é um projeto que tem boas chances conseguir uma coprodução internacional. Então, a primeira questão é o projeto, sua natureza, sua ideia, a pegada. A segunda é o produtor mostrar que tem capacidade de levantar recursos em seu próprio país. 'Eu tenho uma ideia', você já tem algum parceiro? 'Não. Estou pensando'. Aí fica difícil. Se você já tem uma distribuidora junto de você, um canal de televisão você já tem recursos de leis de incentivo, seja lá o que for. Você chega com mais possibilidades no mercado internacional.

Em palestra de Steve Solot, ele fala que um dos problemas, uma das dificuldades dos projetos para fecharem parcerias, é que muitos produtores brasileiros não falam um segundo idioma, Inglês principalmente. Existe isso na prática?

Deve ter meia dúzia de pessoas que não falam inglês. A maior parte das pessoas fala. Agora tem gente que já foi participar de um festival promovido por um evento, comprou o nosso pacote para ir para Berlim e não falava nenhuma língua. Não acreditei. Essa pessoa quer o que? Que todo mundo fale português? Acontece. Mas isso é exceção.

De 2006 pra cá como você analisa a coprodução cinematográfica feita entre Brasil e esses outros países?

Está crescendo, aumentando o interesse. Há vários produtores de vários países que tem procurado os produtores brasileiros. Temos sido vistos no festival de Berlim, nosso *stand* fica cheio. As pessoas vêm nos procurar. Então, o Brasil passou a ser um parceiro para coproduções internacionais.

E sobre as questões burocráticas e legislativas: como influenciam nas questões de escolha das locações, do elenco, da equipe técnica, e do idioma? Como é que têm acontecido essas negociações?

Cada negociação é específica. Depende se o filme é majoritariamente espanhol ou brasileiro, por exemplo.

Quais são as principais dificuldades encontradas para fechar essas parcerias?

O Brasil tem esse problema de ser um país muito burocrático. De ter muito papel. Às vezes é uma questão que atrapalha muito na hora de transferir recursos. Manda-se um dinheiro para lá, manda-se um dinheiro para cá. Têm taxas, coisas. Precisava ter uma simplificação dos processos. Por exemplo, equipamento de filmagem que chega ou que sai. Fica preso na alfândega. Até explicar a situação. Devia ter uma simplificação, uma normatização para coproduções internacionais. É um benefício para o País. Que venha gente de fora gastar dinheiro aqui. Filmes daqui que vão aparecer no mundo inteiro. É estratégico. Devia ter uma normatização que simplificasse isso.

Qual é a sua avaliação sobre os vários acordos que existem?

Os acordos são muito bons. O acordo com a Itália, com a Alemanha, com a França, Argentina. Acordos que foram revisados há pouco tempo, são muito bons.

E os antigos?

São interessantes, não há acordos ruins. Há acordos melhores, os mais recentes são mais flexíveis estão mais interessantes.

Existe um país melhor para coprodução?

Há países que tem tradição de coprodução maior. Tem o Canadá, a França e a Espanha principalmente. Acho que são os países que têm uma tradição maior de coprodução internacional. Tem o hábito, os produtores são acostumados.

Ouvi a secretária da SAV falar que também a Rússia e a China são países estratégicos para parcerias no cinema.

**Presidente do programa Cinema do Brasil
* entrevista realizada por Flávia Rocha**

Isso é uma confusão. Há alguns anos se criou essa expressão que são os BRIC's, as baleias, que são o Brasil, Rússia, Índia e a China. São países muito grandes, de populações grandes e que estão em desenvolvimento econômico forte. Então, seria um grupo de países. Isso é verdade, agora acaba aí. Nem do ponto de vista político são parecidos nem do econômico, de distribuição de renda e do cultural. Não há o que uma esses países. Brasil é um país multiétnico. Agora indiano, não tem no Brasil. Chinês tem um pouco, Russo tem um pouco. Qual é a relação cultural do Brasil com a Índia? Nenhuma, com a China? Pífia! Os chineses são absolutamente fechados em si mesmos. Eu não vejo nenhuma perspectiva. Claro, algum filme que de repente acontece, pode acontecer. Teve até um filme chamado *Bollywood*, a história de uma atriz. Foram à Índia e fizeram o filme. É uma mosca branca, que não abre para outras.

Quando não existe um acordo bilateral entre o Brasil e outro país, é bem mais difícil fechar um contrato ou não?

É mais difícil, mas não é impossível. O acordo de coprodução facilita algumas questões. Mas se você quiser fazer uma coprodução com outro país não existe uma dificuldade.

Uma coprodução com outro país você pode fazer, ponto. A questão do acordo de coprodução facilita para que o filme tenha dupla nacionalidade. Eu posso fazer um acordo com a Finlândia, e fazemos um filme. Depois que o filme ficar pronto, eu posso não conseguir registrar o filme como brasileiro ou não conseguir registrar o filme como finlandês. Porque para ser filme brasileiro há regras. Para ser finlandês, deve ter as regras deles. O que o acordo de coprodução faz: ele abre uma exceção nas exigências para o filme ser brasileiro. Então, por exemplo, um filme feito em baixo de um guarda-chuva de um acordo de coprodução pode não ser falado em português (para um

filme ser brasileiro ele tem que ser falado em português). Agora, coprodução Brasil-França, se ele for falado em francês ele pode ser brasileiro. Para um filme ser brasileiro, tem que ter uma porcentagem dos artistas e técnicos brasileiros, em um acordo de coprodução esse número diminui. Se eu consegui fazer um filme com a Finlândia e atendia as exigências da ANCINE para ser um filme brasileiro esse filme é brasileiro, se eu consegui atender ele também é finlandês. Isso para o cumprimento dos benefícios que a ANCINE dá para os filmes brasileiros. Então é isso: você pode fazer uma coprodução tranquilamente sem nenhum acordo.

E quando são mais que dois países: três, quatro, cinco países envolvidos, e, por exemplo, três têm acordos bilaterais e os outros não. Como vocês lidam com essas normas todas?

Aí é um quebra-cabeça, é bem difícil.

Aí vocês recorrem à ANCINE?

Nós, "Cinema do Brasil", não fazemos as coproduções. Não fazemos negócios, o que a gente faz é criar condições para os produtores fazerem negócios. Então, abrimos as possibilidades, fazemos encontros, a gente faz a capacitação, cria as condições, mas quem faz os negócios são os produtores.

Com relação às leis de incentivos fiscais: tem ajudado? Tem que ser melhorado?

No caso do artigo terceiro, é super importante porque é um dinheiro que você consegue, caso você tenha uma distribuidora, é um dinheiro rápido de conseguir. Quando você perguntou o que facilita uma coprodução internacional eu falei: ter um distribuidor. Porque se você tem um distribuidor você tem um dinheiro. O que eu acho que precisava ter no Brasil, no ponto de vista de recursos, é: existe o

André Sturm
Presidente do programa Cinema do Brasil
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Fundo Setorial do Audiovisual, o fundo setorial deveria, na minha maneira de ver, ter uma calha, uma linha de financiamento para coproduções internacionais, ou seja, não ser um edital que tem que se inscrever e esperar nove meses. Tem que ter um recurso disponibilizado, que se o produtor chegar, com um contrato de coprodução, assinado e registrado na embaixada, ou seja, firme, ele tem direito a um valor. Claro, não pode ser o dinheiro que ele quiser, mas é uma linha: são um ou dois milhões de reais, é um recurso que automaticamente casa, porque não é possível que alguém que consegue fechar um negócio internacional que tem o dinheiro internacional, não consegue casar. “Casar” é completar o dinheiro aqui. Tem que entrar no edital da Petrobras, no edital de não sei da onde. Então, leva dois anos para captar o dinheiro e perde a coprodução. Eu acho que o fundo setorial que é um dinheiro que pode ser feito dessa maneira devia ter uma calha, devia ter um recurso carimbado para isso.

Local: Kubitshek Plaza Hotel (durante o 44º Festival de Brasília)

Data: 30/09/2011

Duração: 26'24



Foto: site Pelotas13horas.com

Gostaria, primeiramente, que você falasse como será a sua participação na Reunião de Autoridades Cinematográficas do MERCOSUL (RECAM).

A RECAM está pensando a sua estratégia para os próximos anos das suas políticas, que estimule a cooperação e o desenvolvimento das produções audiovisuais dos países membros, e para isso ela contratou uma consultoria que está buscando a cooperação de colaboradores nos países membros, no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Paraguai, e sou uma dessas pessoas. E minha ideia é fazer algumas entrevistas, passar alguns questionários, recolhendo dados para poder encaminhar sugestões do ponto de vista brasileiro, para a melhoria das políticas, pensando na coprodução, na distribuição, na produção de conteúdos para televisão, enfim, a circulação dos produtos audiovisuais entre os países membros do MERCOSUL.

Na sua palestra [durante o Seminário Novas Perspectivas para o Cinema Brasileiro no 44º FestBrasília], você falou que o Brasil tem pequena participação no Programa Ibermedia, apesar de que ele é o segundo maior investidor, aportando 600 mil dólares anuais no fundo. Por que seria essa pouca participação do Brasil?

Acho que isso é uma questão cultural, diferentemente dos países de origem hispânica que tem essa relação histórica com a Espanha. Quando surge o Programa Ibermedia, o cinema espanhol está em alta, não só na ocupação do seu mercado interno, mas também na ocupação do mercado internacional, e a Espanha entra como principal inversor, e obviamente busca a criatividade dos realizadores latino-americanos como mais uma oportunidade para aumentar o seu processo de ocupação no mercado, então eles passam a investir muito na coprodução de filmes com a Argentina, que já tinha alguns diretores que tinham entrada no mercado espanhol, mesmo antes da existência do Ibermedia. Então, eles investem nos filmes desses diretores, e eles dão um bom resultado no mercado espanhol, e isso estimula novos investimentos. O Brasil, nesse momento, é um país que está muito isolado, pelo seu idioma, pela falta de tradição histórica no investimento de coproduções. No período da Embrafilme, no período posterior quando o cinema brasileiro começa a se recuperar a partir de 1993, não tem como uma de suas prioridades o investimento na política de coprodução, apesar da gente ter vários acordos bilaterais. Muitos de outros países, pela possibilidade de se buscar recursos, apostam nas coproduções. Então, tem um pouco da nossa cultura audiovisual, de não ter priorizado a política de coproduções no início da década de 2000 que é quando o Ibermedia se estrutura como mecanismo importante de fomento. Tem outro aspecto que é o aspecto dramático. Não é fácil coproduzir um filme se a tua história não tem vocação para isso, se ela não se desenvolve em territórios de mais de um país, se ela não tem personagens com nacionalidades diferentes dialogando entre si. Então não adianta pegar uma história urbana que se passa dentro de um apartamento em São Paulo e achar que com isso vai encontrar um coprodutor na Argentina, no Uruguai, no Paraguai, no Chile... Um filme com uma temática

totalmente brasileira, com uma identidade extremamente localista, então um elemento importante na estruturação das coproduções é também elas terem uma história orgânica, que exija presença de personagens e locações em países diferenciados. Isso estimula a coprodução também. Mas a maior parte dos roteiros brasileiros não se volta pra isso. Mas isso aos poucos está crescendo e vai se consolidar com o tempo.

E não existe um edital de coprodução ou de distribuição com o Chile, como o Brasil já fez com a Argentina uma edital de codistribuição que durou três anos: 2005, 2006 e 2007. E agora também inaugura um edital de coprodução com a Argentina, e tem também com o Uruguai, mas com o Chile ainda não tem. A única maneira de se relacionar com o Chile, as únicas coproduções do Chile com o Brasil até agora se suportaram através do Ibermedia.

Segundo dados da ANCINE, o Chile é o segundo país que mais coproduz com o Brasil. O primeiro é Portugal. No caso, você está falando de fomento direto.

Sim. No caso um edital que estimule as produtoras de ambos os países a se agruparem.

Durante a sua palestra você falou: “não adianta a ANCINE falar demagogicamente em coprodução”. Gostaria que você falasse mais sobre essa sua frase.

O que quero dizer é que não basta manifestar que existe um estímulo, um empenho, um investimento, durante as reuniões das autoridades audiovisuais, se por trás disso a política de cooperação ainda enfrenta certas barreiras, como, por exemplo, a barreira alfandegária. O que adianta dizer ‘agora foram aprovados dois projetos’. E quando tiver que rodar nos outros países, quando os técnicos dos outros países vierem pra cá e os daqui forem pra lá? Como é que vai ser o trânsito de equipe, das pessoas, de recursos e

de equipamentos? Se a tua equipe vai para a Argentina, e tu vais pagar serviços lá, vai pagar hotel, transportes, salários, tu tens que enviar esse dinheiro através do Banco Central e isso significa pagar uma taxa de 25%. Eu acho que se nós temos um acordo bilateral de coprodução e esse acordo está apoiado num acordo global de cooperação, o MERCOSUL, etc., deveria ser muito diferente do que tu enviar, por exemplo, mil dólares para Tailândia, aí é natural que haja cobrança de 25%. Agora, para a Argentina, para a produção de um filme em cooperação, não deveria ter esse tipo de taxação. Tem que haver um aprofundamento, uma cooperação interna no governo brasileiro.

Gostaria de saber como funciona o Grupo de Trabalho de vocês. Como e quem está se organizando para discutir a Coprodução Internacional?

Acho que há três desafios para esse grupo de trabalho. O primeiro deles eu já falei: que a política de cooperação transcenda essa esfera dos organismos culturais, ou seja, essa articulação não está entre os Ministérios de Fazenda. Tem que haver uma cooperação entre a nossa Receita Federal com a Receita Federal da Argentina para a isenção de taxas para o transporte de equipamentos e obras audiovisuais. O segundo desafio são as coproduções em si, criar laboratórios, criar *pitchings*, criar eventos onde os produtores desses países sejam estimulados a se encontrar. Nos festivais de ambos os países, criar fóruns específicos para reunir os produtores do MERCOSUL, como já houve duas vezes, numa ótima iniciativa da ANCINE e do MinC, que foi a reunião de coprodutores do MERCOSUL, foram dois encontros no ano de 2008 e de lá pra cá nenhum mais. Qual é a explicação pra isso? Algumas coproduções surgiram nesses dois encontros, que foi em maio de 2008, em Buenos Aires, e em setembro e outubro de 2008 no Rio de Janeiro. Por que não houve continuidade? Qual é a explicação de investir, de dar um elemento de fomento que

é um encontro, e depois ele desaparece, se desmaterializa. E o terceiro elemento é a cooperação no segmento da distribuição. Um coprodução Brasil-Argentina não estreia nos dois países, tem que haver junto ao estímulo à coprodução o estímulo à distribuição. Tem que ter uma garantia que eles cheguem aos mercados e que eles também possam ocupar as microtelas das televisões.

E como vocês estão se reunindo?

A ideia é se reunir através da internet. E nos momentos que o Congresso Brasileiro se encontrar a gente ter uma proposta elaborada.

Com relação ao Ibermedia. O recurso emprestado às produtoras geralmente não é reembolsável. Como funciona isso?

A maioria esmagadora não é reembolsável. Alguns percentuais têm voltado para o Ibermedia, mas também porque boa parte dos filmes não consegue ocupar o mercado. Conseqüentemente, eles não têm um retorno financeiro que permita que uma parte dos recursos seja recuperada pelo Ibermedia.

Existe o Convênio Ibero-americano, na prática ele é utilizado pelos produtores?

Não. Ele permite seguir certas regras, como, por exemplo, os países membros tem como aceder a certos fundos. Também deveriam criar alguns privilégios de relacionamento. Na hora de eu ultrapassar as barreiras daquele país, os produtores deveriam ter um suporte das autoridades governamentais, isso é o que se pensa quando se faz um acordo de cooperação. Não quer dizer que botem dinheiro na produção, mas que facilite a vida lá.

Faça um panorama, segundo o seu ponto de vista, sobre a coprodução cinematográfica internacional em termos globais.

A gente pode enumerar as vantagens da coprodução. Não vejo nenhuma desvantagem em uma coprodução, desde que ela seja uma coprodução orgânica, ou seja, que a história peça a coprodução, essa é a coprodução orgânica, natural. E tu só tens a ganhar com ela, porque há a potencialização dos recursos financeiros para financiar a obra, abre-se o leque das fontes de financiamento, assim tu divides melhor os riscos de realização, porque as produções audiovisuais são arriscadas e o retorno é demorado, lento, e às vezes muito inferior ao investimento, e se tu divides isso com vários coprodutores tu diminuis o teu risco. O segundo elemento é que tu abres as portas para a distribuição. É mais fácil chegar ao mercado argentino do que um filme puramente brasileiro que não tem coprodutor argentino. A outra vantagem é a colaboração criativa, na narrativa, na estética, na medida em que tu passa a dialogar com realizadores de outra origem, com outro estilo, esse estranhamento pode ser muito positivo para o desenvolvimento da história.

Na sua opinião, é mais vantajoso fazer um filme em coprodução internacional ou um filme doméstico? Dá pra fazer essa comparação?

Dá sim. É mais trabalhoso o processo de coprodução, porque tem que aplainar as tuas diferenças, diferenças culturais, econômicas, estéticas, às vezes com outra escola cinematográfica. Mas pode ser mais facilitador por dar acesso a outras fontes de financiamento.

É dada como vantagem o aumento da possibilidade de se exibir em pelo menos mais um país, mas na prática muitos filmes brasileiros feitos em coprodução não conseguiram exibir no país parceiro.

Acontece, mas acontece muito menos do que os filmes de “puro-sangue”, aqueles que têm uma só nacionalidade. A não ser que seja um filme exclusivamente brasileiro mas que foi

premiado nos principais festivais internacionais, como no caso de “Cidade de Deus”. Esse filme, então, vai ter mais possibilidade de chegar ao mercado argentino, chileno, uruguaio, por exemplo, do que um filme coproduzido, mas que não teve um reconhecimento internacional. Então, isso é relativo à repercussão que o filme teve junto à crítica e aos festivais.

Qual (quais) país(es) tem investido mais nessa prática de coprodução internacional, em termos mundiais?

Eu não tenho esses dados. Mas um dos países europeus que mais vinha investindo fortemente em coprodução era a Espanha, por uma razão cultural lógica, a Espanha teve muitos países colonizados por ela nas Américas e que mantiveram o idioma espanhol. De todas as nações colonizadoras é a com mais diversidade de países com produção cinematográfica falando o seu idioma. Praticamente, todos os países da América do Sul e da América Central e parte da América do Norte, contando uns 20 milhões de descendentes hispânicos nos EUA. Então, a Espanha tinha um mercado enorme. Ao passo que a França conta com poucos países de fala francês. A Inglaterra que coproduz muito com os EUA, mas que está numa esfera acima da esfera da coprodução, está numa esfera do mundo dos negócios comercial-global. Mas em termos de coprodução estritamente falando, a Espanha é um dos países que mais investiram em coprodução.

Uma crítica que se faz é que não adianta fechar acordo com país que esteja geográfica e culturalmente muito distantes do Brasil, como é o caso da Rússia e da China que (segundo a secretária Ana Paula Santana) são países com os quais já há uma negociação. Então, pergunto: como você percebe isso? Não... Hoje há um processo de expansão do cinema russo e chinês que estão com uma produção muito grande e reocupando os mercados internacionais. E o Brasil, como

mercado emergente, com uma população de 190 milhões de pessoas, com um mercado em crescimento, interessa aos investidores chineses e russos, que estão buscando coproduções com o Brasil. A Índia, o chamado cinema de Bollywood, um cinema comercial muito forte e de repercussão internacional, também está interessada em coproduzir com o Brasil. Aí as distâncias culturais e geográficas estão abaixo dos interesses dos potenciais econômicos.

As autoridades de ambos os países devem estimular (na medida de suas possibilidades) a exibição, em seus respectivos países, dos filmes realizados no âmbito de cada acordo. Como as autoridades brasileiras têm trabalhado nesse sentido?

Exatamente! Pra mim, existe uma coerência lógica nisso. O Brasil está hoje crescentemente apostando nas coproduções internacionais, e tem que pensar também estrategicamente onde esses filmes vão parar, como é que eles vão ocupar os mercados, pensar conjuntamente a política de coprodução e a política de codistribuição.

Local: Pavilhão do Festival do Rio

Data: 11/10/2012

Tempo: 10'39"

Ele é italiano, está no Brasil há 40 anos e assinou pelo Brasil a coprodução minoritária brasileira "Call Girl", há o acordo Brasil-Portugal onde dois filmes brasileiros por ano são escolhidos.

Por que "Call Girl" não foi lançado no Brasil?

A questão de ser lançado aqui não depende do produtor nem do coprodutor. Depende do distribuidor. Eu apresentei o filme aos distribuidores e eles não consideravam viável o negócio. Então, eles falavam: 'se você tiver dinheiro para lançar o filme, a gente lança pra vocês, se vocês não tiverem dinheiro a gente não vai lançar'. Então, você pode fingir que lança: bota uma cópia no cinema, só para cumprir a burocracia, mas não resolve o problema.

Mas vocês tiveram um problema com relação ao idioma, um preconceito contra o Português de Portugal?

Não. A questão é que todo filme português tem que ser dublado. E alguns filmes brasileiros são dublados também lá em Portugal. O meu coprodutor de "Call Girl", Tino Navarro, que está lançando daqui a pouco o nosso filme "Capitães de Areia" lá, em Portugal, que será dublado, porque tem um monte de meninos da Bahia que fala meio "baianês", e ele falou que lá não vão entender. Então, a questão é essa: tem que ser dublado. Não tem preconceito, não tem nada, é porque não se entende mesmo. Têm atores que se entende bem, e outros não. Aliás, tem que legendar, não tem que dublar.

Além de "Call Girl", quais outras coproduções você já trabalhou?

Com Portugal, fiz [...]. Trabalhei com outros países também, fiz filmes Americanos, fiz

"Anaconda", mas não foi uma coprodução, fiz como produtor contratado aqui. Fiz o clipe do Michael Jackson, fiz ainda coprodução com a França, com a Itália (Anita Garibaldi), entre outros.

Como você está vendo a coprodução cinematográfica internacional de forma geral, em termos globais?

Acho que o problema do Brasil é a língua. E para coproduzir com a França existe essa dificuldade, eles não estão muito interessados em filmes com a língua portuguesa, a não ser que seja apenas uma pequena participação do ator, mas aí fica difícil, aliás, aí fica fácil, porque aí ele filma em Português, e depois lá eles dublam ou legendam. Mas quando há uma participação alta de um país, eles não vão botar aqui, por exemplo, um milhão de dólares ou quinhentos mil para você depois entregar um filme em Português. Ou seja, você tem que entregar um filme na língua deles. E aí, como é que você vai fazer com as leis brasileiras? Porque as leis brasileiras não permitem você fazer um filme em outra língua, mesmo que você seja minoritário. Se você quiser captar dinheiro das leis de incentivo, você não pode fazer um filme em francês. Então, a questão é que é difícil fazer coproduções, com 30-70, 40-60, se você tem que filmar em Português.

No caso de "Call Girl", qual é a divisão de direitos patrimoniais do filme?

Sempre tem que se investir 20%. No caso desse acordo, o país majoritário é Portugal. Eu fiquei com os direitos do Brasil, e ele (Tino Navarro) ficou com o resto do mundo inteiro. No caso de "O Xangô de Baker Street", que fizemos juntos também, eu fiquei com o mundo inteiro e ele ficou com Portugal. Então, quem é minoritário fica com o próprio país.

Há alguma possibilidade, alguma expectativa de "Call Girl" ainda ser lançado no Brasil?

Sim, porque um filme que não é datado pode ser lançado no Brasil. O fato é que de repente em uma mostra, em uma série de filmes brasileiros, mas não posso garantir porque depende de distribuidor, porque o distribuidor precisa comparar.

Como coprodutor, quais as principais dificuldades para coproduzir um filme no Brasil?

É isso que acabei de te falar.

Mas além do idioma?

É só o idioma. Ninguém vai pôr dinheiro em um filme falado em Português. Podem botar alguma coisinha, mas para você fazer um filme grande, pesado, que depois tem que ser legendado no país que te dá a grana, é difícil.

Qual foi a participação brasileira no filme, em termos de locação, equipe artística e técnica?

Tem uma atriz brasileira que eu esqueci o nome, tem na ficha técnica.

Se tiver alguma outra questão, eu te respondo por email. Estou com pressa porque tenho que ir pra uma reunião.

"Call Girl" contou com que tipo de financiamento? Teve apoio do Programa Ibermedia, recebeu recursos da Lei do Audiovisual brasileira?

Não sei. Quando um filme é majoritário português, fica tudo de responsabilidade do coprodutor de lá. Aqui, o que a gente faz é que a ANCINE nos passa 150 mil dólares, e a gente passa esse dinheiro pra eles, ou você gasta pagando uma atriz daqui. Quer dizer que você não capta dinheiro. Se o seu projeto é selecionado pelo edital de coprodução Brasil-Portugal, você recebe esses 150 mil dólares e vira coprodutor do filme com esses 150 mil dólares.

Local: Espaço Unibanco, Av. Paulista, São Paulo-SP

Data: sábado, 16 de julho de 2011.

Hora inicial: 18h

Duração: 1 hora



Foto: divulgação

Faça um panorama, segundo o seu ponto de vista, sobre a coprodução cinematográfica internacional.

Acho que primeiro tem o lado mais óbvio das coisas que é uma relação mesmo entre a grande economia mundial no sentido da Globalização e a atual aplicação disso no cinema. Por um lado as coproduções tentam atender a fins culturais no sentido de ampliar o intercâmbio, ampliar a troca de experiências, pessoas diferentes, culturas diferentes, mas existe um lado bem pragmático mesmo que a questão dessa globalização econômica que leva por um lado necessidades do ponto de vista econômico mesmo, é mais fácil em algumas condições de filmes serem financiados por fontes diversas de países diferentes e por outro lado, que também é pragmático, que os filmes tendo várias nacionalidades se permitem determinadas vantagens nesses países por serem tratadas como produto local, isso permite terem vantagens tanto na parte da produção como na parte de lançamentos, já nascer com presença garantida em alguns mercados, seja no cinema, DVD ou televisão. Então, acho que a coprodução funciona um pouco dessas maneiras. Não é uma novidade, é uma coisa que sempre existiu, mas acho que vem se

ampliando nos últimos 10, 15 anos muito com foco nessa possibilidade, porque o cinema se estruturou a partir de uma grande cinematografia que é a Americana, que também trabalha com outras, seja usando locações, ou talentos locais mais baratos eventualmente mas sempre mantendo domínio quase total da produção, e as outras cinematografias vem sempre tentando nos seus próprios mercados enfrentar essa produção dominante, hegemônica, e uma das maneiras encontradas foi essa de se unir, juntar esforços, trabalhar em conjunto para ter uma presença maior. Acho que hoje a coprodução tenta atender esses caminhos e necessidades de ser uma resposta boa pra isso.

Qual país tem investido mais na prática de coprodução internacional?

Existe uma questão histórica... A Europa até pelas circunstâncias da União Europeia, a coprodução entre os países europeus se tornou uma coisa muito corrente, até pelas circunstâncias de uma pessoa francesa, alemã... pode circular entre os países sem precisar de passaporte por ser a União Europeia, a mesma coisa vale para os filmes, o dinheiro da produção. Ali dentro você tem um nível de troca constante já bastante antigo. A rede de TV francesa [...] uma é alemã e outra é francesa. Todas as produções dessa rede já são franco-alemãs de saída, é um canal em cada país, mas tem o mesmo dono. A França por uma questão histórica é o país que mais trabalha com todo mundo, inclusive tem um fundo de investimento francês específico do chamado Sul que são a África, a América Latina, algumas regiões do Oriente. Existe fundo de investimento da França há muito tempo com todos esses países, que é uma forma que a França encontrou de manter relações muito fortes com determinados países onde a entrada básica era do cinema Americano. Então, acho que sem dúvida a França é o grande modelo, incentivador, praticante, desse

modelo de coprodução. Agora, a partir daí você tem vários outros modelos, várias outras situações que funcionam. O Japão trabalha muito em coprodução com a Coreia, com os países asiáticos mais próximos. Agora temos o Brasil querendo cada vez mais trabalhar com seus colegas latinos, alguns trabalhos constantes com França, com Alemanha, então esses são os focos onde a coprodução funciona com mais frequência.

Esse “cada vez mais” é a partir de quando?

Acho que principalmente, ao contrário do que as lendas e as anedotas dizem, acho que nada se criou no governo Lula, mas também certamente intensificou muito esse processo... Mas tem um lado industrial enquanto arte, óbvio. Por isso, acho que ele acompanha os trajetos que a economia maior do país está seguindo. Assim como o governo Lula com interesses em ações cada vez mais pra reforçar o seu papel de centralidade, de importância, de liderança e de troca com a América Latina em muitos lugares, até tentando de certa forma ocupar um espaço dessa metrópole Americana de que todos os países eram muito dependentes. Ter uma relação mais de frente, obviamente, que a partir desse momento, Por meio da ANCINE, tem se incentivado cada vez mais (a troca entre os países). É uma coisa que já existia antes, não foi criada nesse governo, mas tem se intensificando muito desde o governo Lula, que coincide cronologicamente com a criação da ANCINE, que foi criada no final do governo FHC, mas a sua implantação de fato, seu fortalecimento, se deu ao longo do governo Lula. Então, esses dois eixos tanto da política externa do governo como da ANCINE se fortaleceram nesses últimos anos.

O país que mais tem coproduções com o Brasil é Portugal, depois vem o Chile, mas

quase não ouvimos falar de coproduções do Brasil com Portugal...

É porque existem diferentes tipos de coprodução. A coprodução é estabelecida por métodos mensuráveis, de quantidade de dinheiro vindo de cada país, na porcentagem de financiamento do filme, então você pode ter um sistema bem simples de definir, mas na verdade é mais complexo do que isso. Existem coproduções que o país entra com o dinheiro mas não entra necessariamente com presenças artísticas importantes. Existem umas que você efetivamente filma em dois ou três países, com técnicos e atores de países diferentes, então são efetivamente trocas culturais intensas, e existe a coprodução mais na questão financeira. A ANCINE tem feito um esforço de fortalecimento de presença da produção do Brasil com a CPLP (Comunidade de Língua Portuguesa) como um todo. É claro que a presença dos países de língua portuguesa, de Macau, é muito residual porque são países com muita dificuldade, não produzem cinema constantemente. Quando a gente fala em CPLP é eminentemente de uma troca entre Brasil e Portugal. E o Brasil tem produzido muito porque esse protocolo luso-brasileiro, um programa de fomento, é o que existe faz mais tempo em funcionamento, tem sido renovado a cada ano. Todo ano o Brasil e Portugal produzem quatro ou cinco filmes em conjunto, por iniciativa de seus governos, ou seja, independente dos produtores quererem ou terem ideias, os governos incentivam. Se você fizer uma conta do tempo que existe esse protocolo e somar (*multiplicar*) quatro filmes por ano, é uma quantidade muito grande. Mas tudo que é incentivado pelo governo é um desejo que algo possa a vir a acontecer, que algo seja fomentado para que venha existir. Então, vários desses filmes aproveitaram desse modelo, mas trocaram muito pouco. Então não diria que se tornou um caminho muito tradicional que os produtores tem seguido independente desse protocolo, acho que só tem seguido através desse protocolo. Mas

não diria que estaria tendo uma troca artística como se gostaria que acontecesse, porque é mais difícil. É claro que temos raízes em comum, mas essa distância oceânica que existe entre Brasil e Portugal impede um pouco que essas trocas sejam mais constantes, naturais, que os cineastas tenham vontade de trabalhar juntos. Acho que os filmes tem ficado mais na questão financeira, com o mínimo de participação artística que é necessária até pelo próprio acordo.

Fala-se também que há muito acordo de papel, só pra se conseguir dinheiro. O que a ANCINE tem feito pra fiscalizar esse tipo de coisa?

Como tudo que tem a ver com a arte, o cinema também... Mas acho que o papel da ANCINE não é criar regras de situações tão difíceis que realmente impeça que as coisas aconteçam, às vezes os acordos de papel é o que é preciso para começar, e esses incentivos são importantes para se criar um interesse e isso leva tempo. A ANCINE está completando agora dez anos. Alguns são anteriores e outros foram renovados depois da ANCINE. Esses programas de fomento são todos muito novos, acho que é difícil de julgar. Acho que a ANCINE tem tido uma atenção. Todos os projetos que precisam de orçamento têm sido estudados muito minimamente. Mas também tem que ter um lado que você não tente sufocar a produção ao ponto de que ela não se efetive. Talvez agora alguns filmes aconteçam com trocas menos ricas, menos artísticas, mas acho que há uma tendência das pessoas irem trocando, trabalhando juntas. Também tem havido um esforço muito grande do Itamaraty como um todo, o Instituto Cervantes espanhol, o próprio ICAA português, que é o de levar filmes de um lugar para o outro, permitir uma troca, uma curiosidade pelo outro, então não é só uma questão de fomentar os trabalhos, mas também onde se fomente curiosidade. O pessoal latino é um exemplo,

você tem uma quantidade grande de produtores e cineastas latinos que vem ao Brasil e conhecem pessoas em mesas, laboratórios de desenvolvimento de projeto, tudo isso leva a coisas, mas as coisas levam tempo. A arte não pode funcionar como uma indústria somente. Tem que dar tempo para os processos serem naturais, para as trocas existirem de verdade.

Como você avalia as coproduções feitas por produtores brasileiros? Quais as dificuldades enfrentadas?

Tem uma dificuldade básica que é a dificuldade da língua. O Brasil é um país único que tem peculiaridades estranhas, é um país do tamanho que ele é, com uma unidade política, e lógico que eu não estou levando em consideração a questão indígena, de uma maneira geral, com uma unidade de língua. É claro que isso cria uma dificuldade aí, porque é muito mais fácil até na troca de atores, você vê uma série de coproduções europeias onde naturalmente os franceses falam espanhol, alemães falam francês, suíços têm três línguas no próprio país. Então, você tem trocas aí que são muito mais fáceis. Aqui a gente fica um pouco isolado pelo Português, num certo sentido. Outra dificuldade que eu sinto é o fato do modelo de financiamento brasileiro ser hoje bastante forte, estabelecido, e isso levam alguns países como a França, a Holanda, que tem fundos de apoio no terceiro mundo não enxerguem no Brasil um destino tão potencial de ajuda. Eles têm uma visão contrária, 'ah, não, o Brasil tem o sistema deles, está funcionando. A gente tem que jogar essa força para o cinema africano, do leste europeu, de alguns países asiáticos com pouca produção, latinos de países menores'. Então, os produtores veem no Brasil como um pólo de produção grande, o que tem certo sentido, mas não é de todo funcional. E também não sentem muita necessidade dos laços... porque também muito desses laços é onde o produtor francês entra e faz tudo, e

por isso ele tem muito poder sobre o filme. Num filme brasileiro, o produtor francês, pelos forçamentos que a gente tem aqui, sempre vai entrar com a parte menor, então ele quer ser dono do filme no qual ele numa coprodução internacional. E no Brasil, isso não acontece com tanta facilidade. Acho que tem uma série de probleminhas aí que vão se estruturando de outras maneiras. Mas isso tem mudado, temos visto exemplos, principalmente com o Fernando Meirelles, o “Ensaio sobre a Cegueira”, o Andrucha Waddington, com Lope, uma série de filmes onde a presença de um diretor forte brasileiro não impediu que inclusive eles trabalhassem em outras línguas, como foi em Inglês no caso do Ensaio Sobre a Cegueira, em espanhol no Lope. São filmes que são efetivamente coproduções. É diferente quando o Walter Salles filmou o Água Negra, nos EUA, não era uma coprodução, era um diretor brasileiro contratado para fazer um filme Americano. No caso do Ensaio Sobre a Cegueira e Lope é diferente, são realmente coproduções, a quantidade de atores brasileiros, dinheiro brasileiro, mas são coproduções que colocam o Brasil numa posição de destaque, na comissão de frente, no meio desse espaço. O cinema só reflete condições que são maiores do que ele a cada tempo, sejam econômicas, políticas, sociais. O Brasil vive hoje um momento de transição no aspecto dos BRICS, G20, etc. É uma potencia muito reconhecida como em crescimento, uma economia que fortalece, que mostra potencialidades novas que há 20 anos não mostrava, enquanto países, principalmente da Europa, entrando em crise. Por outro lado, o Brasil não está nesse lugar plenamente. Ele não tem essa cultura introjetada, que trabalha de igual pra igual. Ele ainda vem de uma condição de um país de Terceiro Mundo muito recente. O Brasil está num momento de transição. Então, o papel dele no cenário internacional está em alteração e não vai ser diferente no cinema.

Já que você falou nas BRICS, a secretária Ana Paula Santana comentou sobre a negociação de acordos de coprodução com a Rússia e a China. Como estão essas negociações?

São regimes complexos. São níveis diferentes, regimes políticos e econômicos muito complexos, em todos os sentidos, de legitimidade de interlocutores, são países que “sofrem” de problemas parecidos com os do Brasil de um tamanho continental, realidades muito distintas dentro do próprio país. E o problema mais básico: culturas muito distantes. A gente já teve exemplos, a Lucélia Santos fez recentemente um filme chamado Destino que passou no Festival de Paulínia, que era pra ser uma minissérie de televisão e um filme, mas não sei o que aconteceu com a minissérie. Um cineasta chinês filmou há pouco tempo um filme em São Paulo (*Plastic City*), uma coprodução efetiva com os Gulanes. Uma coprodução não depende de acordo. O acordo facilita, busca facilitar que aconteçam mais coproduções com determinados critérios. A gente tem filme com a China. Com a Rússia que eu saiba não.

Os acordos estão sendo negociados. Embora os acordos sejam específicos do cinema, eles são atos internacionais, tratados entre os ministérios de relações exteriores, entre governos, então, a tramitação é bem complexa e longa. Inclusive dentro do Brasil. Depois que são assinados pelos dois países tem que passar pelo Congresso Brasileiro, ratificação em uma série de ministérios, então, entre ser gerido e funcionar vai um tempo.

No caso desses dois países, não se trata apenas de uma distância geográfica, mas uma distância cultural. Como lidar com isso? Na prática, vai acontecer?

Acho que tem que existir interesse. Acho que os governos não podem forçar as pessoas a fazer nada, eles ó podem criar um

ambiente aonde as pessoas se sintam estimuladas e queiram fazer. Isso vai depender também dos produtores, dos cineastas, dos artistas. Cito como exemplo o *Bollywood Dream*. De fato foi uma coprodução entre Brasil e Índia que nasce basicamente do fascínio de uma cineasta brasileira. Se não houvesse um interesse dela pela cultura indiana, não haveria governo que forçasse alguém a se encontrar.

Mas existe um acordo com a Índia em tramitação...

Existe, mas o filme da Beatriz não seguiu o acordo, foi por fora. Inclusive, só é preciso seguir um acordo pra se conseguir recursos incentivados. O filme dela foi feito sem recursos incentivados. Ela correu atrás dos contatos pessoalmente, seguiu outro caminho.

No caso do Ensaio sobre a Cegueira, como se deu a atuação da ANCINE?

Na verdade é anterior à minha entrada na ANCINE, mas pelo pouco que eu acompanhei sei que principalmente o Canadá, que é o país principal, é um país que tem um acordo de coprodução muito interessante e uma troca muito constante de encontro entre produtores, de trocas. Sei que o Canadá não é um país difícil de lidar. Agora sei que o Ensaio é meio que um *case*, único, diferente, o trabalho que eles fizeram lá é bem específico. Mas sei que é um caso muito interessante, à frente do seu tempo, e sei que enfrentaram muitas dificuldades, até por não saberem mesmo onde dava pra ir, o que dava pra fazer. Acho um caso bem sucedido de troca entre países.

Como as políticas públicas brasileiras de apoio à coprodução cinematográfica estão atuando para a inserção do cinema brasileiro no mercado global?

Tem duas coisas quando se fala em mercado global: a coprodução vai até certo ponto nisso, mas acho que o maior interesse dela não necessariamente é esse. Acho que tem a ver com trocas culturais, intercâmbio de conhecimentos, intercâmbio de tudo que está relacionado a duas realidades distintas. E tem outro lado que é a inserção do produto brasileiro, independente de ser coproduzido ou não, a inserção desse produto brasileiro nos mercados internacionais. Acho que são dois assuntos que se tocam mais não necessariamente. Incentivar a coprodução sozinha não necessariamente vai fomentar, incentivar a presença de mercado, porque a coprodução se dá muitas vezes em um filme com potencial de comercialização menor, de filmes de autor, então não necessariamente vai ganhar mais mercado só porque está fazendo uma coprodução internacional. Pra alguns sim, porque tem algumas preocupações específicas, como é o caso do Ensaio com a utilização da língua inglesa no filme. Então não são necessariamente as duas coisas, coproduzir e se inserir no mercado.

Há uma política audiovisual brasileira?

Acredito que cada vez mais sim. A partir do surgimento da ANCINE sem dúvida nenhuma. Mas essa política é múltipla porque existem vários tipos de cinema, você tem o cinema de *blockbuster*, que busca resultados comerciais, um público muito grande, a cada ano fortalecendo; você tem a política do cinema de autor, cinema de arte para a inserção internacional desse cinema; você tem a política pra incentivar outras telas da cadeia que não só a produção, mas distribuição, a exibição, a televisão, cada vez mais cinema não existe sem a televisão, e as televisões e todos os seus derivados hoje em dia: televisão a cabo, internet, inclusive nessa perspectiva de inclusão de todas essas coisas, então acho que sim. Existe uma política, mas essa política não é uma política unívoca, uma diretriz que firma para todos

os produtores, não é isso. O que chamo de ter uma política é ter uma instituição como a ANCINE, que é hoje onde se pensa e se busca a cada ano repensar, perceber as ausências, os espaços onde faltam incentivos, regulação, fomento e trabalhar a cada ano renovando o que é essa política, acho que essa política a ANCINE tem feito com muita regularidade até.

Existe a Lei do Audiovisual, existem os acordos bilaterais, os multilaterais, enfim, mas o que existe hoje na ANCINE? Como ela está pensando essa coprodução? Está pensando em investir mais, incentivar mais? Há alguma política voltada para isso? Está trabalhando ainda? Como é que está?

A ANCINE tem dois papéis: um de fomento em todos os sentidos e um papel de incentivo, pra não falar de fiscalização e regulação que é outro assunto. Existe onde a ANCINE investe sim e existe um lado onde a ANCINE não investe, mas cria, ajuda a criar um ambiente favorável para que as coisas aconteçam. Quero dizer que existe um incentivo cada vez maior inclusive financeiro através desses editais de fomento, como tem o luso-brasileiro há alguns anos, tem o argentino, que vai ter resultado daqui a pouco, foi lançado um agora com o Uruguai. Ano que vem estão previstos programas com uma série de outros países alguns com os quais nunca houve, tivemos por dois anos com a Galícia, com a Espanha, então esses são projetos de incentivo direto, de vontade de incentivar essa troca e essa partilha de trabalho entre dois países e existe o outro lado que é o de criar o ambiente, que significa renovar esses acordos, criar novos acordos que permitam facilitar a coprodução, diminuir as necessidades financeiras, e existe a coisa que a ANCINE tem feito bastante que é fomentar encontros entre os produtores. Para as coisas acontecerem é preciso se conhecer, tanta as realidades alheias como se conhecer

pessoalmente. E a ANCINE tem incentivado uma série de encontros de coprodução, entre brasileiros e alemães, brasileiros e franceses, brasileiros e argentinos, brasileiros e espanhóis, brasileiros e toda uma série de países com os quais a gente tem trocado mais constantemente, brasileiros e portugueses, para que eles se conheçam, saibam os projetos uns dos outros, quais são, como são... É notável e vai aumentar cada vez mais com a televisão tendo mais espaço nisso.

Vendo a cadeia do cinema como um todo, aonde a ANCINE vai mais investir a partir de agora?

Acho que não dá pra escolher um alvo de cada vez. É um sistema muito complexo. Não dá pra focar mais em um e esquecer os outros porque eles são todos muito interligados. Todo ele (o sistema) precisa ser interligado ao mesmo tempo. Não adianta produzir mais filmes se no Brasil não tiver mais salas de exibição de cinema. Não adianta fazer mais filmes, criar mais salas se não tiver empresas de distribuição que façam a distribuição do cinema brasileiro; não adianta fazer filme pro cinema que é uma arte, uma indústria que ainda hoje movimenta uma quantidade da população brasileira que é muito menor que o todo, então você tem que trabalhar com a televisão que tem essa fermentação no Brasil inteiro. Então, a ANCINE tem essa visão que não adianta focar em um só dessas coisas. Se não a roda não gira.

Há demandas de reformulação dos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica? Em quais pontos? E em quais países?

A gente tem algumas dificuldades. Falando dessa coisa da televisão, existem países que não incluem a produção de televisão nesses acordos. Caso por exemplo do acordo do Brasil com a França, do Brasil com a Itália,

isso é uma coisa que as produtoras sentem falta, mas não é possível se levar a diante porque não é do interesse, inclusive, das jurisprudências locais na França e na Itália. Então, onde existem as demandas, acho que no geral não existem por acaso. A gente tem recebido propostas de reformulação, mas é menos tentativa de mexer nos acordos e mais tentativas de pensar como determinados produtos conseguem se inserir nos acordos que existem. Não é apontar que o acordo tem problema, mas apontar como seus determinados produtos podem ou não usufruir desses acordos. Os acordos são de tramitações muito complexas. Muito mais fácil do que remexer o acordo é repensar o seu projeto de uma maneira que ele se adéque àquele acordo. E é isso que a gente tem visto muito.

Minha pesquisa se divide em dois momentos: FHC (1995-2002) e Lula (2002-2010). Que mudanças ocorreram nesses períodos? E antes e depois da retomada do cinema brasileiro?

A principal diferença é que a ANCINE começa a existir. A ANCINE foi criada no final do governo FHC, mas em setembro de 2001 ela começa efetivamente a trabalhar, a se estruturar, no governo Lula. Então, tudo que acontecia antes da ANCINE existir dependia absolutamente do interesse pessoal dos produtores. Tinham coproduções, tinham trabalhos em conjunto, mas eles existiam muito aleatoriamente a partir da iniciativa de produtores, e hoje você tem um ambiente criado através da ANCINE, para que seja incentivado, para que esteja se olhando como política pública. Hoje você tem uma infusão que vem do governo para que esses processos aconteçam. Antes tinham, mas acontecia por iniciativa de um determinado produtor, como foi agora no governo Lula já, no *Bollywood Dreams*. Hoje temos um arcabouço legal, institucional, prático, de investimentos, de incentivos, que às vezes a pessoa nem tinha

um projeto pessoal, mas ao perceber que o governo está incentivando, começam a criar projetos só pra pensar nisso. Acho que a grande diferença é essa.

Como você avalia o programa Ibermedia? A sede é na Espanha. Tem algum problema pro Brasil nisso?

Como a gente falou, toda a questão da língua. No caso de um acordo Ibero-americano, o Brasil não tem a mesma capilaridade de troca que você tem entre uma Espanha e uma Argentina, entre uma Espanha e uma Venezuela, entre um Uruguai e uma Argentina. O problema não é por estar na Espanha, o problema é pela nacionalidade dos processos históricos. A gente tem como exemplo forte o Lope, recente. Os espanhóis e outros países estão cada vez mais se apercebendo da importância que o Brasil tem nesse cenário audiovisual Ibero-americano. Inclusive, o Manoel Rangel foi eleito agora há duas semanas o secretário executivo da CAACI (Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero América) que é quem gere o fundo Ibermedia e do DOC TV Ibero América. Agora está sob gestão da ANCINE através do Manoel do Brasil. Acho que isso é o reconhecimento do papel que o Brasil tem hoje, que é essencial nessa troca. A gente não pode sonegar o fato de a Espanha estar passando por uma séria crise financeira e o Brasil estar no momento de crescimento. Então é natural que para os espanhóis o Brasil pareça interessante. O Brasil é um dos parceiros maiores junto com a Espanha no Ibermedia.

Nos acordos bilaterais, há a determinação de que representantes dos dois países envolvidos façam uma análise periódica da aplicação do acordo, no caso, uma tarefa de uma Comissão Mista para verificar como está o andamento. Existem Comissões Mistas?

No geral não são feitas para além. O que são feitas em regime de Comissões Mistas são, por exemplo, esses programas de fomento direto. Por exemplo, Brasil e Uruguai agora a gente vai ter projetos majoritários brasileiros e minoritários uruguaios e vice versa a serem escolhidos pelos dois institutos de cinema dos dois países, e a comissão de seleção final desses projetos é igualmente brasileiro e uruguaio. Para a manutenção do trabalho dos filmes o que acontece é uma troca constante de informação entre os institutos de cinema de cada país. O que acontece é que a gente está em contato constante com o ICA da Espanha, o Incaa Argentino, com o CNC francês, assim a gente gera no dia a dia os problemas que surgem no dia a dia das coproduções.

Não existe comissão mista específica para verificar, por exemplo, as coproduções entre Brasil e Argentina?

Não. Existe a Comissão Mista para a análise dos projetos do protocolo de fomento direto, que é lançado anualmente, que premia dois projetos de cada país.

Mas dos acordos bilaterais não?

Não. O que existe é uma gestão mista de troca. A gente está sempre em contato com todos os institutos de cinema com os quais a gente trabalha comumente, com os quais a gente tem coprodução em andamento e que tem alguma demanda. Qualquer dificuldade que está surgindo internamente ou no país do outro a gente conversa e discute.

As autoridades de ambos os países devem estimular (na medida de suas possibilidades) a exibição, em seus respectivos países, dos filmes realizados no âmbito de cada acordo. Como as autoridades brasileiras têm trabalhado nesse sentido?

Acho muito difícil porque estimular a exibição tem vários sentidos diferentes, você pode estimular a participação em festivais de cinema onde os filmes de determinado país sejam exibidos, você pode estimular. Mas não adianta se esse produto não interessar o público. Então, num primeiro momento se fez esses programas de incentivo direto, de investimento de dinheiro do governo para que distribuidores lançassem filmes brasileiros na Argentina e os da Argentina no Brasil e deu muito pouco resultado. Não interessa quanto dinheiro você coloca no filme, se ele não interessar o público, o público não vê. Então, que retorno isso dá de verdade? É isso que tem sido pensado e repensado, onde você insere essa coisa. A gente tem hoje uma sessão, não é um incentivo direto da ANCINE, mas é o que ANCINE incentivou. Tem um fomento direto de um filme argentino toda semana no Canal Brasil, tem festival latino Americano, o FAM em Florianópolis, porque não adianta você forçar uma coisa. Foi uma coisa que a gente aprendeu há muitos anos: que você não pode forçar uma pessoa a ver um filme que ela não queira ver. Não é assim que você vai conseguir presença. Mas sim trabalhando estrategicamente analisando dentro desse mercado onde há demanda, de que tipo de filme. Isso é uma questão complexa, difícil, não é uma questão que se resolve se regando dinheiro. Você pode conseguir uma estatística de que os filmes X X X passaram, mas ninguém foi ver. O que adianta? Não adianta o filme só passar se ele não é visto? Não está criando intercâmbio nenhum com a sala vazia. É uma questão complexa. Não por acaso é difícil para o cinema argentino ser exibido dentro da Argentina e o cinema brasileiro ainda ser visto dentro do Brasil e dirá os de um nos países do outro.

Uma das potenciais vantagens de se fazer um filme em coprodução é a possibilidade de se exibir o filme em pelo menos mais um território. Porém, por exemplo, "Call

Girl", um dos filmes que estou analisando, que é uma coprodução do Brasil com Portugal, nem chegou a ser exibido no Brasil. "Federal", que é um filme Brasil-Colômbia e não saiu do Brasil.

É como estava te falando ainda há pouco. Os filmes em coprodução conseguem uma série de coisas diferentes, mas o que eles nunca vão conseguir é causar um interesse que não existe pelo produto em determinado país. Acho também que há interesses culturais que estão em jogo que são maiores do que os comerciais. Então mesmo que você tenha um filme em coprodução não garante que o público tenha interesse. Existem vários outros filmes que foram lançados por conta do acordo mas se você for pesquisar nas fontes de mercado tiveram 500 espectadores. Isso é muito diferente de não ser lançado? Não! Num país de 180 milhões de habitantes... Ser lançado às vezes é o menor dos problemas, é quase residual. Muitas vezes você fala 'ah, foi lançado!', mas e daí? É uma questão muito complexa de mercados ocupados pelo cinema Americano.

Onde posso encontrar mais dados? Quantos e quais filmes brasileiros foram distribuídos no mercado internacional? Para quais países? Para quais plataformas (salas, DVD, TVs)?

No geral você vai ter que contar com muita sorte. No geral nossos dados com relação a isso são muito fracos. É uma questão interna. A gente está querendo fazer esse estudo há algum tempo, mas são estudos caros, falta inclusive verba direta em orçamento direto para contratar esses estudos. Na ANCINE, o que a gente tem sobre isso é muito pouco. No geral, você vai conseguir com as próprias produtoras, principalmente com os agentes de vendas internacionais e distribuidores, mesmo isso é difícil, porque tem relações muito delicadas entre produtores e agentes de venda, onde

produtores acham que os agentes não dão os dados certos pra eles e vice versa. Então, é um terreno bastante pantanoso do cinema mundial, mas particularmente o brasileiro. No geral, a gente vai ficar te devendo com a qualidade que você necessitaria e gostaria.

E de participação em festivais?

A gente tem pelo programa que a gente gere de apoio à participação em festivais, mas não dá conta de todos os festivais do mundo. O programa hoje apóia a participação de filmes brasileiros em 75 festivais no mundo, tem milhares de festivais de cinema no mundo. A gente vai poder te dar uma visão parcial, mas não é uma visão total. Isso é uma coisa que a gente está tentando melhorar, mas o que acontece é o seguinte: a obtenção desses dados depende enormemente do interesse que os produtores têm de fornecer esses dados. A ANCINE não tem como, e não minha opinião particular, não deve ter, porque não é pra uma agencia forçar nada, ela não tem como exigir que os produtores informem cada vez que um filme dela passe no festival, cada vez que o filme é vendido no exterior. Ela depende de incentivar que dar essas informações seja positivo para os produtores de alguma maneira, é nisso que a gente está trabalhando, como fazer com que o ambiente seja positivo, incentivador, para que essa informação sejam passadas, até hoje não são, ou então muito mal.

Ver alguns países e pesquisar junto aos institutos de cinema desses países. Eles sabem quantos filmes brasileiros foram lançados na França. Assim como o Brasil sabe quantos filmes argentinos ou colombianos foram lançados no Brasil, mas os brasileiros fora não. É uma falha, mas é uma falha compreensível, que a gente está gastando inteligência para pensar como suprir sem que a agência ultrapasse o que são as suas obrigações e possibilidades. Ela não pode se tornar uma agência de inteligência KGBista onde as pessoas são

obrigadas a dar todas as suas informações e abrir todas as suas contas obrigatoriamente porque a gente quer saber.

Cidade de Deus, por exemplo, Fernando Meirelles diz por aí abertamente que ele nunca recebeu um centavo das vendas no exterior porque não era dele, era feito por outras pessoas. Elas diziam que não tinham dinheiro nenhum pra passar pra ele e ele tinha que acreditar. Ele vai te dar os dados do Cidade de Deus que ele tem mas que não necessariamente são os reais. São os que foram passados pra eles pelos vendedores dos filmes no exterior.

O INCAA, no seu departamento de estatística, de acompanhamento de mercado vai saber falar sobre filme brasileiro na Argentina. O CNC francês vai saber falar sobre a França. O ICA espanhol vai saber falar sobre a Espanha.

Local: SHIS QI 27 Conj. 13 Casa 16 Lago Sul

Data: 04 /07 /2011

Hora inicial: 15h

Duração: 1h30

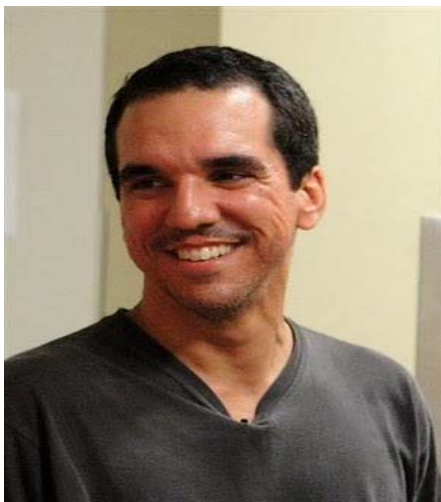


Foto: Hugo Santarém / Divulgação

Além de “Federal”, você já trabalhou em outro filme feito em coprodução internacional?

Não. É o primeiro. Meus outros filmes foram “Senta Pua” e “A Cobra Fumou” (coprodução Brasília - Rio de Janeiro).

Especifique o caso do filme “Federal”. Primeiro, foi feito através do acordo bilateral de coprodução cinematográfica entre Brasil e Colômbia?

Foi uma Coprodução com a Colômbia e houve um pré-acordo de distribuição internacional com a França. O pessoal do Luc Besson acenou com um acordo de coprodução que acabou não ocorrendo, que posso entrar com detalhes que muita gente não sabe. Já com a Colômbia entramos através do Ibermedia, que é um programa de fomento para países Ibero-americanos. Uma coprodução com a empresa do Matthias Ehrenberg, que se chama *Trebol Comunicaciones*. É um produtor mexicano que fez “Sexo, Pudor y Lágrimas”, ele estava interessado no Brasil, e o “Federal” entrou em coprodução com a empresa dele.

Era pra ter sido uma coprodução Brasil/França/Colômbia, mais forte até com a França do que com a Colômbia, mas depois como as negociações com os franceses não caminharam para a coprodução, permaneceu somente uma coprodução Brasil/Colômbia.

Como ficou a divisão de direitos patrimoniais do filme?

O Brasil ficou sendo majoritário. Houve o suporte do programa Ibermedia, que dá um apoio e você tem que apresentar umas contrapartidas depois, mas as fatias do filme em si foram mais pros investidores brasileiros mesmo, por exemplo o fundo Funcine da Rio Bravo, que tem participação no filme, a própria distribuidora e coprodutora Europa filmes, a Labocine que é coprodutora. O que ocorre é que nos territórios de língua espanhola, principalmente a América Latina, os direitos ficaram com a *Trebol Comunicaciones*. Eventualmente o filme chegando a cinemas nessas praças, o filme tem que chegar pelo menos a um cinema na Colômbia, de acordo com as regras do Ibermedia, e ele sendo comercializado em DVD e na televisão nesses países, os direitos estão com a *Trebol Comunicaciones*.

Mas como fica essa divisão patrimonial? O Brasil é majoritário?

Na realidade é dividido em territórios pelo mundo. Os territórios de língua espanhola estão com a *Trebol*: México, Colômbia, etc. E o Brasil está com a Europa Filmes e BSB Cinema. E dentro do Brasil a parte da BSB tem que ser rateada com esses outros investidores. Teoricamente, a EuropaCorp (francesa) pagou 100 mil dólares para adquirir o pré-direito de vendas nos EUA e Europa, que são os principais territórios do mundo. É o caso deles exercerem ou não o direito dessa compra. Metade desse dinheiro foi para pagar o salário do ator americano Michael Medson, foi a EuropaCorp que

pagou, é o “*first look deal*”, o direito de ver o filme pela primeira vez, pra exercer ou não a opção de comprar definitivamente para EUA e Europa. Se eles não exercerem essa opção, então EUA e Europa ficam com a Rio Bravo Investimentos, que é do Funcine.

No caso de festivais internacionais como é que fica? Aparece como um filme brasileiro?

Brasileiro. No meu entendimento é um filme brasileiro, porque é um filme de profissionais brasileiros, filmado no Brasil, em Português. A Colômbia entrou através de um acordo com o Ibermedia, que tem suas contrapartidas, que têm que ser apresentadas. No caso de festivais, ele entra como filme Brasil-Colômbia, mas majoritariamente como filme brasileiro. [...]

Quais foram as fontes de financiamento? Você poderia detalhar?

A RioFilme é coprodutora, a Petrobras investiu através de Lei de Incentivo, o BNDES, ganhamos editais tanto da Petrobras e do BNDES, como do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC local): tanto FAC pra produção como para distribuição. Além desses, teve a Rio Bravo Investimentos como coprodutor, daí eles ficam com alguns territórios no mundo e com a possibilidade de EUA e Europa, se a EuropaCorp não comprar. Teve também a entrada do Ibermedia, da EuropaCorp e BSB Cinema, que é a minha produtora.

O filme foi realizado em coprodução entre Labocine, Quanta, Grupo Trebol, Limite Produções, Europa Filmes e Prefeitura do Rio. Como foi a participação de cada um?

Quanta e Labocine entraram com equipamentos e serviços de laboratório, respectivamente. No caso, eles têm direito de receber em cima do resultado do filme na bilheteria. E a Limite entrou como coprodutora na finalização, pois houve uma

verba que foi viabilizada pela Oi Futuro, verba essa que entrou pelo Rio de Janeiro. Então, tinha que ter uma coprodutora no Rio de Janeiro, pois o processo se deu através de uma lei de incentivo fiscal do Rio de Janeiro (ICMS municipal).

Nos créditos do filme diz que foi realizado em coprodução entre Labocine, Quanta, Grupo Trebol, Limite Produções, Europa Filmes e Prefeitura do Rio. O. Todos são considerados coprodutores?

Todos eles são coprodutores e têm direito de receber parte da bilheteria. “Federal” é um filme que já teria dinheiro a receber da bilheteria, mas ainda não recebeu.

Mas por quê? Como funciona isso?

O problema é que neste momento a Europa Filmes está passando por uma reformulação. Tem alguns filmes dela do final do ano passado (2010) para o início deste (2011) que ainda não receberam a porcentagem de bilheteria a que tem direito; a gente está no aguardo disso. “Federal” já chegou às locadoras, com a venda de DVDs e *blu-rays*, e em julho (2011) ele chega para o público.

Como “Federal” conseguiu o maior volume de investimento (R\$ 1,02 milhão) do Funcine Fundo Rio Bravo Cinema I entre os 11 projetos de filmes que receberam investimento até março de 2009?

A questão básica é a seguinte: meu irmão Christian era do mercado financeiro e já meu sócio na produtora. Quando eu o chamei para ficar efetivamente na sociedade, falei pra ele: há outras formas de se financiar cinema que você poderia pesquisar e descobrir. Nos EUA, quando eu estudava lá, falava-se muito da *Completion Bond*, que é um banco, ele entra como parceiro do filme e ele garante o complemento do dinheiro no caso de faltar, mas também assume o filme - como qualquer relação com banco. Christian

foi pesquisar e logo constatou que o Presidente Fernando Henrique Cardoso havia sancionado uma lei do Funcine, só que nenhuma instituição financeira tinha pegado pra fazer funcionar. Meu irmão vinha do mercado e se juntou com um amigo da Rio Bravo Investimentos, eles foram fazer o Funcine funcionar, apresentaram para a Rio Bravo Investimentos, apresentaram também o “Federal” como um projeto. Estávamos tentando ver novas formas de investir. E é o que eu disse pra ele: tanto pra viabilizar filmes meus como mais formas de financiar o cinema em geral brasileiro.

A Rio Bravo gostou muito da proposta que eles apresentaram. Deu sinal verde pra eles desenvolverem, meu irmão como consultor e esse amigo dele como efetivo do fundo. Aí eles criaram o Funcine Rio Bravo, onde o “Federal” acabou sendo um dos filmes contemplados, até porque foi o *case* apresentado pra eles. E antes do “Federal” receber teve aquele filme do Cacá Diegues com o José Wilker, eu não lembro o nome agora. Teve também “O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias”, que recebeu do Funcine Rio Bravo, daí teve o “Federal”. Depois o meu irmão montou uma distribuidora chamada Vereda Filmes, depois ele foi pra Rio Filme. Na Rio Filme ele criou o Funcine da Rio Filme. Ele também participou do funcine do Banco Fator. Então, dos quatro ou cinco funcines que tem funcionando no Brasil, o meu irmão participou da formatação de quase todos. Ele passou a ser requisitado para formatar, ele passou a ser um dos maiores conhecedores de funcines no Brasil.

Através de uma conversa comigo que eu disse pra ele “pesquisa que tem!”, a ponta do novelo do Funcine no Brasil foi puxada pela BSB Cinema, a partir de uma reflexão minha com ele. Então, era natural, como ele criou o negócio, que o “Federal”... que era essa a ideia, da gente criar a forma de um filme independente, fora do eixo Rio-São Paulo, primeiro longa de ficção meu, de um diretor fora do eixo Rio-SP, da gente criar formas

alternativas, pra conseguir se viabilizar também, foi isso.

No caso da RioFilme, eles financiam filmes de todo o Brasil? Como funciona isso?

A relação com a Rio Filme começou com o “Senta a Pua!”, meu primeiro documentário, que eles viram aqui no Festival de Brasília e acabaram por distribuir nos cinemas do Brasil. A exibição no Festival de Brasília, gerou interesse também da televisão. Antes de chegar ao cinema comercial, ele começou a ser exibido nas emissoras de televisão, GNT, History Chanel, entre outros. A Rio Filme começou a trabalhar como parceira do filme nos outros festivais, enquanto trabalhava para lançá-lo nos cinemas. Quando o roteiro do “Federal” começou a chamar atenção, a Rio Filme, que já tinha distribuído meu primeiro longa, se interessou também - particularmente o José Wilker. Tinha mudado a diretoria, da época do “Senta a Pua!” para a diretoria do José Wilker, o ator.

A RioFilme acabou entrando como coprodutora, poderia ser também codistribuidora, mas acabou não sendo, ficou apenas na coprodução. Parece que agora, com a nova diretoria, mudou mesmo, parece que eles [Rio Filme] só estão pegando filmes do Rio, mas na época do “Federal” e “Senta a Pua!” eles ainda pegavam filmes de fora.

Como as produtoras buscam as parcerias internacionais? Quem busca a parceria é o produtor ou o diretor? Como lidam com as especificidades burocráticas e legais de cada país? A burocracia afeta negativamente o desenvolvimento do projeto?

Se for um diretor que se produz, tipo um Antônio Carlos Fontoura, do “Somos Tão Jovens”, levanta. No caso do meu irmão, eu sempre pensei em chamar um produtor. No curso que eu fiz em Los Angeles eles falam

muito isso. O Woody Allen encontrou o produtor dele muito cedo, o Almodóvar tem o produtor que casualmente é o irmão dele, que dão uma tranquilidade pro cara trabalhar. Meu irmão era meio distante disso, morava em São Paulo e tudo, mas despertou nele um interesse de sair do banco onde trabalhava. Aí eu falei com ele, você é o meu sócio, estou finalizando o meu primeiro longa, o “Senta a Pua!”, e ele já entrou como produtor junto, depois produziu comigo a “Cobra Fumou”. Foi pegando o jeito pra coisa, eu dei essa linha pra ele de descobrir outras formas de financiamento, ele destrinchou o Funcine. Aí ele fez a opção de sair de São Paulo e ir pro Rio, começou a fazer contatos com o roteiro na mão. Acabou que a Rio Filme tinha distribuído o “Senta Pua”, o roteiro tinha chegado a eles, ao Zé Wilker, através do meu irmão. Como o “Senta Pua” estava percorrendo festivais, alguns festivais lá fora que eu não ia, ele ia, como no mercado de Cannes, lá ele fez alguns contatos.

O roteiro do “Federal” já tinha entrado no Laboratório de Sundance... Foi aí que ele conseguiu contato com a *Trebol*. Eles leram o roteiro e gostaram, e começou um papo sobre o Ibermedia, que se concretizou, e também surgiu o interesse da Europacorp, através do roteiro. No caso da Europacorp, foi através de um executivo chamado François da Silva, que hoje não está mais lá. Aliás, nem o sócio do Luc Besson na época, Pierre LePogam, está mais lá. O Luc Besson mandou um cara aqui, um executivo, que já havia participado da organização da quinzena dos realizadores em Cannes, o François da Silva. Ele veio para o Brasil com o boom do cinema brasileiro, latino-americano, ele veio para a América Latina, começando pelo Brasil buscando projetos. Ele recebeu vários roteiros aqui no Brasil, inclusive esteve na Lumière, na Rio Filme, e o “Federal” estava no bolo da Lumière e da Rio Filme...

Daí, ele escolheu um roteiro. Eles declararam que eles recebem quase mil roteiros por ano, então do Brasil eles

levaram alguns e escolheram um, que foi o “Federal”. Isso foi no final de 2003 e início de 2004. Após isso, começou a conversa com eles, começamos a ter contato. No Festival de Cannes de 2004 eu fui com o meu irmão. Havia um *buzz* lá que haveria alguma coisa pro projeto. O próprio Matthias Ehremberg, da Colômbia, chegou em Cannes dizendo que havia dois projetos muito falados que estavam no papel ainda, e um deles era o “Federal”.

E não deu outra: a gente soube que dois grupos estavam interessados, a EuropaCorp do Luc Besson e a TF One. Aí a EuropaCorp fez um movimento antes e começou a conversar com a gente. Depois de Cannes tivemos outra conversa em Paris.

Depois eles foram no Rio anunciar que eles iam coproduzir um projeto brasileiro e iam botar um milhão de dólares. Só que esse um milhão de dólares virou cem mil. Cinquenta mil pelo Michael Medson e cinquenta mil pela opção de compra. Ao longo do tempo de coprodução virou *First Look Deal*, o direito de olhar pela primeira vez pra optar por comprar ou não. Aí (se decidissem pela compra) eles teriam que pagar mais além dos 100 mil.

Mas por que de um milhão foi pra cem mil? Porque à medida que as negociações iam avançando, eles colocaram coisas que não colocaram no início, como, por exemplo, procurar membros europeus na equipe. Se você for em Paulínia tem que procurar mesclar, usar os estúdios de Paulínia, se for Brasília também, isso é normal, mas começou a ir pra um lado, por exemplo: o roteiro, que é meu, do Érico Beduschi, que tem descendência italiana, e do Heber, que como eu também não tem descendência europeia.

Eles colocaram assim: quem na equipe tiver descendência europeia é bom. O Riccelli tinha passaporte europeu, o César Moraes que é o fotógrafo poderia correr atrás de cidadania portuguesa e conseguiu. Então, são elementos que ajudavam nessa pontuação. Quanto mais gente com cidadania europeia, mais fácil seria para eles

levantarem o dinheiro. Tem uma questão de pontuação, o diretor e os protagonistas são os que valem mais pontos. Roteiro vale muito ponto. É uma pontuação da legislação francesa e europeia. Quanto mais profissionais peças-chave tiverem cidadania francesa ou europeia, mais eles têm possibilidade de levantar mais dinheiro. Eles fecharam em um milhão e depois foram colocando essas questões.

Partimos então pra equipe pra ver quem poderia conseguir, e poderia eventualmente haver alguma substituição. O terceiro encontro ocorreu no Rio. Entre maio e outubro teve uma reunião no meio que foi a de Paris que eles colocaram essa questão da pontuação, mas nada que se colocasse como fator impeditivo. “Assim não faz o filme”, isso eles nunca falaram.

E era a nossa primeira negociação internacional. Eles então anunciaram no Rio que colocariam um milhão de dólares, e botaram isso pra imprensa, até aí tudo caminhando. Mas em outros contatos depois desse do Rio, eles colocaram a questão de que pra conseguirem a pontuação necessária pra conseguir um milhão a gente precisaria no roteiro ter uma pontuação completa: “Como você e o Heber não têm cidadania europeia a gente quer tirar vocês do roteiro e colocar um francês. Ele assina”.

Aí eu parei, aí não, isso aí eu não faço. Foi quando um milhão de dólares passou a ficar zero praticamente. ‘Mas por que se você já é o diretor? É vaidade?’ Não acho certo isso, só isso. O roteiro foi trabalhado, é uma história que está comigo há muito tempo. Sou diretor? Sou, mas também sou roteirista. A gente tinha passado pelo laboratório de roteiros de *Sundance*, onde o Jorge Duran, roteirista de “Pixote, foi um dos consultores nossos, ele me falou: “você não é um roteirista até ter o teu nome lá na tela.” Isso foi um ensinamento que bateu forte. E independente disso, não é como eu me formei, como eu aprendi. A faculdade de Los Angeles, onde eu me formei, como todas as outras, talvez peque um pouco em não preparar o aluno para o que pode

enfrentar. Eu completei minha formação com livros pós-faculdade, dois livros do Peter Biskind, que é um autor americano, um é *Easy Riders, Raging Bulls*, que é a época do Scorsese, como estava ele lidava com os grandes estúdios, bem desses conflitos e tal, e o outro livro dele que é sobre a criação da Miramax, essa geração do Tarantino, do Steven Soderbergh, *Down and Dirty Pictures*, onde ele destrincha essas relações...

Então, aquele foi um momento tenso da negociação. E pouco tempo depois eles falam, já que é assim, pra tornar o filme viável é preciso fazer tudo em inglês, mudar elenco e fazer no exterior, fazer uma versão estrangeira do filme. Eu sempre achei que o “Federal” possuía um roteiro que tinha um potencial pra se passar em qualquer cidade do mundo, é policial, é universal, foi um dos pontos que o Matthias gostou.

Mas também eu não estava preparado, com o filme já estruturado aqui no Brasil, eles procurando um filme brasileiro, uma coprodução com o Brasil, como eles mandaram um executivo aqui pra fomentar uma cinegrafia fora da França, pra depois eles mudarem, tirem dois nomes do roteiro gratuitamente e botar outro?

Se eles tivessem dito que “pra viabilizar o filme era preciso um autor francês nosso pra dar uma olhada, pra trabalhar até as filmagens com vocês”, teria sido ótimo. Bom, seria mais um pra colaborar com a gente, bota o nome dele e isso gera mais dinheiro, aí tudo bem, mas extorquir totalmente, tirar, foi um negócio que foi automático, não foi aceito.

Então eles disseram que tinha que filmar em inglês e mudar o elenco. Sem entrar em muitos detalhes eu falei também que não. Aí o pessoal do estúdio me perguntou: “mas por que não, você tem medo de dirigir atores estrangeiros?”. Eu falei: “não, não se trata disso. Até vai ter um ator americano no filme. Vocês foram para o Brasil buscar um projeto brasileiro, trouxeram o roteiro pra cá e agora vocês querem transformar. Vocês viram o ‘Cidade de Deus’? O ‘Pixote’? São

filmes brasileiros. Então eu também gostaria que ‘Federal’ se passasse no Brasil”. Aí eles disseram: “ah, então vai ficar difícil assim. Em Português é um risco muito alto”. Então a coisa parou ali e logo depois voltamos pro Brasil. As conversas continuaram, mas eles desconfiados com o projeto. Mesmo assim pagaram os cem mil dólares, pagaram metade do salário do Michael, desses cem mil.

Hoje a relação com eles está caminhando para um litígio internacional. Essa é uma informação que não tem na imprensa. Isso porque quando o filme ficou pronto, eles falaram: “quando tiver um corte manda pra gente”. Eu mandei, não obtive resposta deles, o sócio do Besson marcou alguns contatos por telefone, que não ocorreram. Uma pessoa intermediou (pra saber o que estava acontecendo) e ele falou que não tinha muito o que falar, que o filme não estava do jeito deles.

Aí pouco tempo depois (do filme já estar pronto, mas sem ter sido lançado ainda) chegou uma correspondência deles dizendo que queriam sair do projeto, entrando numa questão financeira, como se a gente tivesse uma responsabilidade financeira com eles, tivesse que devolver dinheiro. Inclusive o meu irmão não é mais meu sócio, mas tem alguns assuntos do “Federal” que ele ainda está finalizando, e um deles é esse.

O que acontece: a Rio Bravo Investimentos, que através do Funcine garantiu a execução do filme, uma das razões que ela entrou forte foi o seguinte: eles tinham viabilizado uma verba e depois conseguiram viabilizar mais uma verba por conta desse acordo com a EuropaCorp, mas a EuropaCorp começou a agir de uma forma conosco que não foi legal. E quando o filme ficou pronto, eles olharam e nem deram muita bola. Não exerceram a opção de compra. O filme está travado para a Europa e pros EUA, por enquanto.

Depois disso já recebi dois comunicados, até uma pessoa que me ligou dos EUA querendo distribuir o filme nos EUA, dizendo que tem mercado pra ele lá e tudo, mas o filme está

travado. Também, entre o sócio do Luc Besson ver o filme, e não querer, e chegar essa carta, o Luc Besson esteve no Brasil lançando “Minimoys” e quis me conhecer. Fui até ele, levei um DVD do filme, o mesmo que eu havia mandado pro sócio dele, quem estava negociando mais com a gente. O Besson disse que ia ver e dizer o que achava. Porque rolou um papo assim: “Sempre que eu chegava lá na EuropaCorp o teu pessoal não deixava eu chegar em você”. “Não, que é isso? Chegando lá era só bater na minha porta. Na próxima vez que você for lá bate na minha porta e tal”.

Quando eu ia falando alguma coisa sobre o filme, ele disse: “não, deixa que eu vejo o filme”. Mas aí eu disse: “mas agora que você está falando que o contato vai ficar mais fácil, me dá seu e-mail, me dá um contato”. Ele disse: “não, não, eu te acho!” Até hoje eu não tive contato. Eu não achei uma postura correta de cineasta, de um cara que começou fazendo filmes, como todos nós começamos, de forma independente, e o cara chegar e não dar satisfação. Ora, liga, manda um e-mail, dizendo “olha Eric, eu não gostei do filme” ou então “olha, você tem o seu jeito de fazer, mas pro mercado que estou fazendo, não rola”. Inicialmente, quando fui lá de forma aberta conversar com eles, uma coisa que me dava uma certa desconfiança, é o estilo das produções do Luc Besson, principalmente de ação, de uns anos pra cá, que eu particularmente não aprecio. Você conhece o “Carga Explosiva 1, 2, 3”? Filmes assim, de ação que têm esses cortes modernos, tiros, música, batida forte. Os filmes que eu gosto são “Os Imperdoáveis”, “Exterminador do Futuro”, “Blade Runner”. São filmes que tratam da violência com uma reflexão. E não essa coisa martelada de ação, com cortes, com música. E “Federal” nunca foi isso, mas o roteiro poderia virar isso. Como eu filmei muito decupado, eu filmei aquilo mesmo que ia pra montagem final. Então essa forma que eles me trataram, dizendo que vão entrar em contato e depois só mandando uma carta cobrando grana... É um negócio

meio frio, né?! E que eu não acho compatível, independente do cara gostar ou não do trabalho, porque cada um faz de um jeito mesmo. Como um colega cineasta não te dá um posicionamento claro e mais delicado, mais *humano* mesmo?... Bem, o “Federal” está no meio desse imbróglio. Agora, para o Brasil está liberado. Tanto que ele ficou entre os 13 mais vistos em 2010. Dos filmes independentes que passam dos 100 mil espectadores ele foi o filme mais bem sucedido.

Quanto tempo levou entre o roteiro e o filme nas telas? A burocracia atrapalhou?

A ideia foi em 87, e em 99 eu juntei tudo que tinha escrito, ideia, argumento, personagens, e passei para o Erico Beduschi, que é um amigo meu da adolescência, escritor nato, formado em Literatura. Eu o trouxe para o roteiro a partir do “Federal”, hoje ele é roteirista na Itália, depois que ele conseguiu a cidadania italiana por conta do “Federal”. Ele começou a organizar o material, até que chegamos a uma versão juntos do roteiro, que foi o que foi inscrito no laboratório de *Sundance*, que foi o que a gente entrou. Isso foi em 2001 e o filme foi rodado em 2006. Poderia ter sido rodado em 2004, em 2005, se tivesse sido rodado com elenco internacional, e lançado internacionalmente. Mas teria sido no estilo Europacorp, da maneira deles, que não é a minha. Porque em um determinado momento, em uma conversa, eles me perguntaram se nas cenas dramáticas – você viu o “Federal”? – Naquela cena do policial barbudo com a mulher, que ela chega, eles trocam olhares... eles perguntaram: “vem cá, as cenas mais especiais do Lua com a mulher dele, como é que você vai filmar?” Aí eles já foram dando uma linha: “é assim, com a câmera mais agitada, ‘*jump cut*’, porque ele tá na arma e corta da arma”. Uma coisa mais moderna, mas eu disse: “não, não vai ser assim!” (*educadamente*). “Pensa como Coppola filmou o ‘Poderoso Chefão’, pensa os ‘Os Imperdoáveis’ do Clint

Eastwood.” Aí eles disseram: “ah, sim, sim, sim!” Parece que eles tinham comprado a ideia, mas na medida que as coisas foram caminhando, hoje, vejo que se tivesse sido feito nessa coisa internacional, teria sido feito mais nessa linha de produtor do Luc Besson, nessa levada moderninha, com cortes rápidos, câmera agitada, trilha sonora... Eu particularmente não consigo ver esses filmes assim... Carga Explosiva.

Então, a burocracia atrapalhou?

Sim, porque se tivesse sido fechado com a EuropaCorp, teria sido rodado em 2005. Cinema é assim: se você tem alguém que te apóia 100% você vai, se no meio do caminho tem essas questões, você coloca; se os caras não concordam, porque pra mim não era uma questão de briga, era uma questão de ponto de vista, atrasa.

A média de tempo de um filme doméstico do roteiro até o filme nas telas é de quanto tempo?

São uns seis anos mesmo. Aí depois tivemos dificuldade de finalização porque em 2006 não teve edital da ANCINE pra finalização. Em 2007 teve, mas os filmes de 2006 não foram privilegiados. Em 2008 nós entramos no edital da Oi e conseguimos. A cópia ficou pronta em 2009. E a Europa Filmes começou a ver de lançar em 2010.

Você já falou bastante da França, e as especificidades burocráticas da Colômbia como foram?

Como tinha a estrutura do Matthias Ehrenberg por trás, eles que viabilizaram tudo da documentação, pra coisa caminhar. Eu não tomei contato diretamente com isso, mas foi algo bem tranquilo.

E com relação às exigências de elenco, equipe, idioma?

Sim, aí teve. Tanto que se fosse uma coprodução

com a França, a personagem da diplomata, que é a Carolina Gomes, teria sido uma atriz europeia. Cheguei a conversar com algumas atrizes europeias quando estava em contato com os franceses. Talvez aí até se abria mão do Ibermedia. No caso do Ibermedia, tinha que ter ator e atriz de língua espanhola, daí veio a Carolina, que é colombiana, fazendo papel de uma venezuelana no filme. Também teve uma participação rápida, como policial, de Roberto Cano, que foi uma exigência do Ibermedia, é o que está no primeiro tiroteio em uma casa, no Lago Sul, e está dirigindo um carro, e sai de ré (o Lua está do lado dele). E na maquiagem tinha e no figurino. Foram as exigências do Ibermedia. Isso aí é normal. O que não foi normal, é que, hoje, eu pensando... Se no início, a EuropaCorp tivesse colocado as normas, teríamos o direito de pensar e chegar a um ponto, o que não ia mudar muito, acho eu. Aí ainda temos que hoje estar nessa questão do imbróglio internacional, mas cada um pensa de um jeito, né? Vamos ver o que vai acontecer!

E a porcentagem do pessoal de cada país?

Da França acabou não tendo ninguém. Da Colômbia, teve uma atriz, um ator, uma maquiadora e o figurino pra atriz. Foram quatro pessoas da equipe. Uma coisa importante pra se saber para os profissionais brasileiros é que se tem possibilidade de pegar passaporte, cidadania no exterior, corram atrás, porque se há uma coprodução brasileira com outro país eles se destacam no mercado. Porque às vezes é mais barato pegar um profissional brasileiro que tem cidadania do que trazer um profissional de lá. Ou mesmo pra filmar lá. É um campo que se abre. Tanto que eu tinha profissionais experientes, que não sabiam disso. Como foi o caso do fotógrafo César Moraes, que hoje é cidadão Português. E como cidadão português - ele estava me contando outro dia - agora ele entra nos EUA sem visto. Porque

Portugal e EUA não têm essa relação de visto.

Quais as vantagens desse processo comparando com a realização de um filme doméstico, só brasileiro? Quais as facilidades?

Mesmo com o “Senta Pua!”, nos primeiros editais que participamos, o “Federal” não ganhava os editais, a gente achava que ia porque já vinha numa trajetória. Só quando a EuropaCorp anunciou no Festival do Rio... A gente teve esse problema com a EuropaCorp, mas foi o anúncio deles que viabilizou o filme no Brasil, porque daí a gente começou a receber os editais, o pessoal daqui começou a sentir mais firmeza no projeto. Então, foi fundamental pro filme se viabilizar. E foi o que viabilizou a participação de um ator estrangeiro. E abriu portas até pra financiamentos no Brasil. No caso dos efeitos especiais, que foi uma empresa de Hollywood que fez, fomos nós mesmos que conseguimos os contatos, eles gostaram muito do roteiro e quiseram fazer.

Quais as maiores dificuldades encontradas? Você já falou de algumas, mas teriam outras? Como você enumeraria as maiores dificuldades encontradas?

Foram essas que te falei. Se for fazer uma coprodução internacional, é chegar no início e colocar: “qual é a proposta de vocês, o que vocês querem?” Colocar claramente, o que não foi feito nessa negociação com a EuropaCorp, nem da parte deles nem da nossa, talvez por inexperiência nossa. Ao meu entender o que aconteceu foi que, apesar de terem um estúdio estruturado, muitas coisas eles foram descobrindo de acordo como as coisas iam caminhando. Agora a gente já sabe, se for fazer uma coprodução internacional com qualquer país, é saber o que precisa, precisa adaptar a história, elenco, língua? Porque às vezes

Você não sabe o que motivou alguém a ir atrás do seu projeto.

O Luc Besson quando esteve aqui, disse que dos mil roteiros que recebem por ano haviam escolhido o do “Federal”, que o diretor é bom, porque meu curta “Razão pra Crer” foi mandado pra eles, receberam o documentário “Senta a Pua!”, e receberam o *story board* do filme, então, eles tinham todos os elementos. No cinema, se entra em uma relação em que não há confiança, em qualquer nível, é melhor não se trabalhar. A relação deles era confiando, mas não confiando. Em determinados momentos, passavam essas dúvidas. Hoje pra mim é bem claro, era só eles dizerem: “olha, a gente não confia totalmente no projeto de vocês,” então libera, né? Aí a gente ia tocar e fazer o filme do mesmo jeito. Eles pecaram muito nisso, passavam uma insegurança, uma desconfiança, no momento que já tinham passado por todas as fases de avaliação e não cabia mais isso. Faltou um certo profissionalismo aí, mas é do lado específico deles, desse pessoal. Do nosso, uma certa falta de experiência.

E onde foram as locações?

Todas em Brasília, pelas ruas, apartamentos, quadras, casas, etc. Só uma cena de estúdio no pólo de cinema, em Sobradinho, no estúdio lá, e uma outra externa também na área externa do pólo, no mato.

Qual o maior potencial na coprodução? Você vê mais como possibilidade de:

- a) ampliação do mercado; – 1º
- b) de diminuição da desigualdade de produção audiovisual que existe entre a maioria dos países versus EUA; - *Hollywood sempre foi a ponta de lança e sempre vai ser.*
- c) de promover a diplomacia audiovisual entre os países; - 3º
- d) de desenvolvimento cinematográfico brasileiro; - 2º
- e) ou outra opção?

Com relação à pergunta anterior: o que é mais forte na prática? O que tem pesado mais? Por que tentar fazer coproduções? Quem ganha com elas?

Acho que antes de tudo eles pensam na ampliação do mercado. E também em um intercambio cultural. Mas hoje o que se vê muito é essa visão de mercado.

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Cada vez mais você vê no jornal filmes que são de várias nacionalidades. Está cada vez mais forte isso, o que é bom.

Como você analisa a coprodução cinematográfica feita por produtores brasileiros com outros países?

Há vários filmes, certo? Consta na época que o “Federal” estava sendo feito que ele seria um dos primeiros filmes brasileiros na história a ter sido pego no roteiro por uma coprodução internacional, porque “Central do Brasil” e “Cidade de Deus”, por exemplo, teriam gerado interesse internacional depois de prontos, o que não sei se é verdade. “Federal”, de qualquer forma, era uma negociação pioneira. Depois vi várias coproduções surgindo.

No cenário atual, as coproduções internacionais são vantajosas para o Brasil?

São. No caso desse cara que me ligou interessado no ‘Federal’, é um produtor internacional, tem uma distribuidora. São caminhos que se abrem. São contatos muito rápidos e o pessoal produz com o mundo inteiro. É superpositivo.

O que você acha das leis de incentivo fiscal no que se refere à coprodução?

Isso é bom, porque a Paramount, a Fox começaram a entrar. Isso tudo tem ajudado a fomentar. Acho que sempre dá pra se ajustar, mas não é algo que a gente escute tanta reclamação. O que se ouve é a questão das cotas, que é como a televisão Americana, televisão europeia trabalham. Multishow, Canal Brasil são alguns canais que já estão fazendo isso no Brasil, mas são poucos. Tem muito espaço onde se poderia fomentar uma produção independente, que poderia dar mais emprego aqui, pro pessoal do audiovisual no Brasil. É uma questão que se encontra no Congresso, essa lei que obrigaria uma cota na televisão de produção independente brasileira.

Você acha que o Estado deve interferir no cinema ou o cinema deve ser deixado à critério das forças do mercado? E por quê?

O Brasil ainda não tem uma indústria autossustentável. O cinema tem cem anos, mas no Brasil começou a se profissionalizar não tem tanto tempo assim. O cinema nos EUA e parte do cinema europeu se consolidaram bastante, mas tem vários países que ainda estão se consolidando. Então, é natural ter esse incentivo. O próprio cinema Americano tem incentivo. Principalmente para os produtores menores que não tem muito espaço na TV do seu próprio país. Caso removessem esse incentivo aqui, prejudicaria muito. O governo está junto porque o mercado ainda não é maduro.

Se sim, como o Estado brasileiro poderia melhorar a política de apoio à coprodução de filmes com outros países?

Eu vejo na ANCINE historicamente uma preocupação com isso. A ANCINE está empenhada em fomentar isso.

Na hora do fechamento dos contratos com produtores de outros países, os produtores locais recorrem aos acordos

bilaterais para atender as exigências? Como funciona isso?

Não sei te responder. “Federal” foi feito numa época em que a coisa estava ressurgindo. O próprio “Senta a Pua!”, quando chegou ao cinema como documentário, o cinema estava ressurgindo, e o documentário chegando ao cinema pela primeira vez. E o “Federal”, quando foi feito dentro desse pioneirismo dele nessa coprodução com a França, eu particularmente não tinha conhecimento, não ouvia falar de acordos com países específicos, a gente foi meio que desbravando aquele caminho. Hoje a coisa amadureceu, mas eu ainda não tenho todo o conhecimento a respeito, confesso. Até porque estou envolvido com outros produtores que talvez até saibam, e minha especialização é mais como diretor e roteirista. É como eu te falei, são funções muito específicas, e uma coisa que eu aprendi lá em Los Angeles é que não se deve tentar fazer tudo. Eu tenho noção, eu entendo questões de produção, mas detalhes financeiros e de projeto não. Esse documentário eu estou me produzindo, que comecei a fazer logo depois do “Federal”, pra completar a trilogia da guerra, tem o “Senta a Pua”, “A Cobra Fumou”, e agora é “O Brasil na Batalha do Atlântico”, que estou dirigindo de novo. Como estou trabalhando nesse documentário, estou ligado nas leis daqui, a Lei Rouanet, pra captar pra esse documentário.

Qual foi a arrecadação e a bilheteria no Brasil?

114 mil espectadores e quase 1 milhão de reais na bilheteria.

“Federal” foi vendido para alguma televisão? Qual ou quais?

A Europa Filmes disse que está vendido pro Canal Brasil.

Foi lançado em DVD? Se sim, quantos foram vendidos?

DVD e *Blu-ray* pra vendas em julho (2011)

Qual foi a arrecadação em mídias não tradicionais?

Teve a pirataria - que está sendo vendido no Brasil inteiro - ironicamente eu estava fazendo um cálculo: se venderam cinco mil a dez reais um, já vendaram R\$ 50 mil limpo. E o “Federal” estava sendo muito bem vendido na pirataria. E a gente até agora não recebeu pelos meios normais, legais. Daí a discrepância danada no Brasil, e uma injustiça, é uma produção independente que até hoje não viu o retorno do dinheiro, e a pirataria que é ilegal já tá ganhando com o filme.

No Brasil a distribuição do filme foi pela Europa Filmes e pela Rio Filme, e internacionalmente pela EuropaCorp e Vereda Filmes, não é isso? Como foram as negociações com as distribuidoras? Ser uma coprodução internacional facilitou de alguma maneira ou não? Por quê?

No Brasil a distribuição do filme foi pela Europa Filmes. A Rio Filme é coprodutora. A relação com a EuropaCorp está nesta disputa que te mencionei. E a Vereda Filmes é a Rio Bravo que está por trás. O filme ainda não foi pra mercado nenhum, fora o Brasil. Da produtora colombiana, pelo Ibermedia, ele ainda não foi também.

Quem fez a produção executiva?

Christian.

Sobre a sua formação...

Com 12 anos eu quis fazer cinema, quando vi “Guerra nas Estrelas” na televisão, aí começou esse foco. Tinha uma escola inglesa chamada *London International Film School*. Eu comprava sempre a *American Cinematographer*, uma revista que é

publicada até hoje sobre direção de fotografia, da ASC, e cresci com aquela referência da *London International*. Então, quando terminei o segundo grau, fiz vestibular pra UnB e pro Ceub, sem vontade, porque sabia que os cursos que tinham lá não eram tão bons na época. O do Ceub não ia passar nem perto, e o de cinema da UnB não tava tão bom, eu sempre tive esse foco de estudar cinema fora, foi um curso de dois anos e meio, chama-se “UnderGraduate”. Eu fiz uma pesquisa em universidades fora do Brasil, a *London* era uma das que eu poderia ter ido, e a *Los Angeles City College*, ambas tinham um preço acessível, acabei optando por Los angeles. E deixei de lado a escola que sempre na minha adolescência eu vislumbrava em fazer. Foi uma boa escolha, porque na época o cinema inglês estava meio parado, e Hollywood e Los Angeles sempre fomentado. Lá você é abordado a fazer um complemento de mais um ano e meio, que é a graduate, mas eu optei por não fazer, porque eu via que um curso desse de 2 anos e meio era suficiente para eu partir para fazer meus filmes, lá você aprende toda a técnica. Acho que cinema não é pra intelectualizar muito. Porque não necessariamente temos que estar numa escola, num mestrado, doutorado. Era uma forma também de me manter independente, buscando meus livros, minhas referências de filmes. O único curso que fiz depois foi em San Antonio de Los Baños, em Cuba, de direção de atores, para o “Federal”, porque eu não uso preparador de elenco nem é algo que eu pretenda usar. Acho que a relação com o ator é direta com o diretor. Então, o resto é livro. Agora mesmo eu estou lendo “A Narrativa Visual”, do Bruce Block, fiz a revisão agora do livro “Por Dentro do Roteiro”, que é do meu professor Tom Stempel. O que gera umas questões. Fui chamado pra coordenar o curso do IESB, mas o Brasil, o MEC, não aceita o curso lá de fora. Eu acho particularmente um absurdo do país, hoje. O curso de cinema da UnB, se fosse assim, não teria sido criado. O Woody Allen também nunca estudou cinema. O

Erik de Castro
Diretor, Roteirista e Produtor de “Federal”
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Spielberg fez uma *college* dessas que eu fiz em um ano.

O que a EuropaCorp disse na carta, qual a justificativa para o pedido de ressarcimento?

Eu não lembro. Lemos, e meu irmão levou para análise da Rio Bravo.

Via e-mail no dia 08/08/2011.

Gostaria que você falasse sobre a experiência em coproduzir *Jean Charles*, um filme entre Brasil e Inglaterra. Já sabemos que houve alguns entraves nos trâmites financeiros. Que entraves foram esses?

Como sempre acontece em coproduções internacionais, o grande desafio é sincronizar regulamentos e leis de países diferentes que as vezes são incompatíveis - no caso de Jean Charles isso foi agravado porque não existe um acordo de coprodução entre o Brasil e o Reino Unido.

Na sua opinião, qual é o problema: por que ainda não há um Acordo Bilateral entre Brasil e Reino Unido?

Não sei porque não existe ainda esse acordo. A pergunta teria que ser feita a ANCINE e ao British Film Institute. É difícil também conciliar o que as diferentes partes têm para oferecer e o que elas querem em troca. São vários aspectos:

Exemplifique mais. O que as partes queriam em troca?

O distribuidor brasileiro, que entra com a grana do artigo terceiro só visa o mercado nacional, os investidores fora do Brasil só pensam no mercado internacional, o UK Film Council exigiu que o filme tivesse um seguro que garantisse que o filme seria realizado, o que custa muito dinheiro e traz a interferência da companhia de seguro, que fica querendo saber de tudo. Como filmamos quatro semanas no Reino Unido, os gastos maiores ocorreram aqui, mas boa parte da grana estava no Brasil. Tivemos que fazer mil acrobacias para conseguir pagar as despesas britânicas com grana brasileira. A ANCINE é muito vigilante nesse sentido e os impostos para exportar dinheiro para fora do Brasil são altíssimos. Dou um exemplo: o UK Film Council só permite o acesso a verba quando

o produtor comprovar que 100% do orçamento está garantido.

Na prática, como vocês conseguiram comprovar isso?

Foi um contrato longuíssimo que parecia uma Bíblia. Mesmo considerando que a pós-produção foi um investimento da Teleimage em forma de serviços, eles tiveram que colocar o equivalente em dinheiro em uma conta congelada.

Especifique o caso do filme Jean Charles. Primeiro: não foi feito através do acordo bilateral de coprodução cinematográfica?

Não.

Como ficou a divisão de direitos patrimoniais do filme?

Mais ou menos: UK Film Council / Paulínia/ Teleimage/ produtores ficaram com os territórios fora da América Latina e a distribuidora Imagem ficou com 100% dos direitos para a América Latina. Sendo que o Brasil: 53% e a Inglaterra: 47%.

A UK Film Council é também distribuidora?

Não, só financiadora.

E o que aconteceu que o Jean Charles só foi distribuído no Brasil?

Não sei, pergunte ao agente de vendas internacional Tristan Whalley.

Quais foram as fontes de financiamento? Quanto custou? De onde veio o dinheiro?

UK Film Council
Imagem - artigo terceiro
Teleimage - pós-produção
Paulínia.

Você poderia especificar os valores?

Henrique Goldman
Diretor de "Jean Charles"
 * entrevista realizada por Flávia Rocha

Não me lembro.

Como foram as negociações?

Chatas, difíceis demais.

O que, por exemplo? Você poderia fazer uma espécie de "diário das chatices"?

Desculpas, não tenho muito tempo. Foram meses de negociação. Esse filme só foi feito graças ao apoio direto do presidente da ANCINE e do seu equivalente no UK Film Council.

O filme foi realizado em coprodução entre Brasil e Inglaterra. Como foi a participação de cada um?

Filmamos quatro semanas na Inglaterra. A produtora britânica foi a Mango Filmes. Filmamos uma semana em Paulínia e fizemos a pós-produção na Teleimage - produtora Já Filmes.

Como as produtoras buscam as parcerias internacionais? No caso de Jean Charles, quem buscou a parceria foi o produtor ou o diretor?

Fui produtor, diretor e roteirista do filme. Foi um pouco em cada um destes papéis que nos associamos a Já Filmes.

Como lidam com as especificidades burocráticas e legais de cada país?

Em um dado momento resolvemos parar para contar quantos advogados estavam envolvidos nas negociações e tomei um susto: eram onze!

Por que tantos advogados? O que acontece?

Um advogado para cada produtor, advogado da família do Jean Charles, advogado da ANCINE, advogado da Imagem, advogado da Teleimage, advogado do Sales Agent,

advogado do UK Film Council, advogado do cara que adiantou a grana do Tax Credit Britânico, etc.

A burocracia afeta negativamente o desenvolvimento do projeto? Como, no caso de Jean Charles?

Sempre. Mas não é só a burocracia brasileira. No Reino-Unido o sistema é menos burocratizado, mas por outro lado ele é mais controlador e paranoico.

Quanto tempo levou entre o roteiro e o filme nas telas?

Dois anos.

Como as determinações burocráticas, legislativas e de produção direcionaram (e influenciaram) as formas de construção da narrativa e até da escolha das locações, dos atores e da equipe técnica?

Não determinaram nada.

Com relação à língua?

Também não foi um problema. Sempre quis que o filme fosse em português. E o UK Film Council deu muito apoio para que eu fizesse o filme com enorme autonomia.

Às locações?

Foi perfeito filmar em Paulínia. As locações da cidade eram perfeitas.

À escolha do elenco.

Nenhum problema.

Qual a porcentagem da equipe é do Brasil, é da Inglaterra e de outro(s) país(es)?

Eu, o corroteirista, a figurinista e tantos outros membros tinham bi-nacionalidade UK-Brasil.

Quais as vantagens desse processo comparando com a realização de um filme doméstico, só brasileiro? Quais as facilidades?

Nenhuma vantagem no processo em si. Só desvantagens porque é mais complicado.

Dizem como vantagens potenciais, "recursos financeiros diversificados"; "acesso a subsídios e incentivos governamentais no exterior"; "acesso ao mercado do parceiro", etc. Essas vantagens não contam tanto assim?

Contam se o volume de grana justificar o enorme trabalho. No cinema - assim como na vida - Às vezes é melhor ter menos dinheiro e menos complicação.

Quais as maiores dificuldades encontradas?

Burocracia, burocracia e burocracia.

Por exemplos?

Acho que já exemplifiquei o bastante.

Qual o maior potencial na coprodução? Você vê mais como possibilidade de:

- a) ampliação do mercado; xxxxx
- b) de diminuição da desigualdade de produção audiovisual que existe entre a maioria dos países versus EUA;
- c) de promover a diplomacia audiovisual entre os países;
- d) de desenvolvimento cinematográfico brasileiro;
- e) ou outra opção?

Com relação à pergunta anterior: o que é mais forte na prática? O que tem pesado mais? Por que tentar fazer coproduções? Quem setor mais ganha com elas: Economia, Cultura, Política Internacional?

A coprodução para mim só faz sentido quando a história do filme se presta a isso.

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Como um mal necessário.

Qual país (países) seria(m) mais fácil coproduzir? Onde a política cinematográfica e o mercado são mais favoráveis, você saberia?

Na Europa, estas coproduções são mais comuns. Mas também são muito complicadas. Botar italiano pra trabalhar com alemão ou francês não é fácil.

Como você analisa a coprodução cinematográfica feita por produtores brasileiros com outros países?

Não tenho conhecimento do assunto.

No cenário atual, as coproduções internacionais são vantajosas para o Brasil?

Não tenho conhecimento do assunto.

O que você acha das leis de incentivo fiscal no que se refere à coprodução? No caso, os artigos 1º e 3º da Lei do Audiovisual?

Não tenho conhecimento do assunto.

E quanto aos acordos bilaterais de coprodução que há entre o Brasil e mais 10 países? O que você acha?

Não tenho conhecimento do assunto.

Que amarração interministeriais deveria haver para as coproduções internacionais enfrentarem menos problemas?

Não tenho conhecimento do assunto.

Henrique Goldman

Diretor de “Jean Charles”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Se sim, como o Estado brasileiro poderia melhorar a política de apoio à coprodução de filmes com outros países?

Não tenho conhecimento do assunto.

Em que(quais) país(es) *Jean Charles* foi exibido? Qual foi a arrecadação e a bilheteria no Brasil? E em outros países?

Jean Charles até agora só foi exibido no Brasil onde o público pagante foi cerca de 400 mil.

***Jean Charles* foi vendido para alguma televisão? Qual ou quais?**

Ainda não.

Foi lançado em DVD? Se sim, quantos foram vendidos?

Não sei. Consulte a distribuidora Imagem.

Qual foi a arrecadação em mídias não tradicionais?

Não sei. Consulte a distribuidora Imagem.

No Brasil a distribuição do filme foi pela *Imagem*, e internacionalmente pela *Goalpost*? Como foram as negociações com as distribuidoras? Ser uma coprodução internacional facilitou de alguma maneira ou não? Por quê?

A negociação foi boa. O fato de estarmos coproduzindo sempre complica tudo.

Além de “Jean Charles”, você já trabalhou em outro filme feito em coprodução internacional? Se sim, qual (is)?

Sim, “Princesa”.

Uma coprodução Brasil-Itália. Foi realizado através do acordo bilateral Brasil-Itália?

Não, leia minha resposta abaixo.

Quem fez a produção executiva? Carlos Neder? Você pode me passar um contato dele?

Não, foi a produtora britânica Rebecca O'brien. O filme foi uma coprodução da Itália, Reino Unido e Alemanha.

Desculpa... Eu ainda estava falando do Jean Charles. Na realidade, quis perguntar quem fez a produção executiva do Jean Charles...

Eu e o Carlos Nader da Já Filmes.

Local: Kubitshek Plaza Hotel
 Data: 29/09/11
 Hora inicial: 18h
 Duração: 28'

Na Recomendação do item 2.3 *Benefícios Fiscais* da Carta de Porto Alegre do 8º Congresso Brasileiro de Cinema, diz “que o 8º CBC officie ao Mim pedido de encaminhamento ao CONFAZ, a solicitação para que sejam isentos de ICMS em operações de importação de insumos e bens de capital para a indústria audiovisual em todo território nacional”. Gostaria que você comentasse sobre isso.

O problema é o seguinte: a política do ICMS. É por isso que a reforma tributária é tão complicada no Brasil. Você só mexe em políticas estaduais de ICMS no macro, se você passar isso no CONFAZ. E o que é o CONFAZ? É um conselho que reúne todos os secretários de fazenda de todos os estados brasileiros. E as resoluções do CONFAZ só podem ser tomadas por unanimidade e por consenso. Se qualquer estado não concordar, caiu a resolução. Então, é uma solicitação para que o CONFAZ entenda, crie uma política nacional que possibilite a isenção da importação de insumos básicos que não são fabricados no Brasil e que são fundamentais para a indústria audiovisual.

E com relação às exportações de valores?

Aí o problema é mais da burocracia mesmo. Toda a lógica de importação e exportação, como, aliás, toda a lógica de tributação no Brasil, é a lógica mais maluca do mundo: tem “300” portarias, “400” normas indicativas, e cada dia criam mais uma. O que se quer é uma simplificação. Aliás, não é um pedido do setor audiovisual, é um pedido da economia brasileira. Tem que desonerar a cadeia produtiva brasileira dos produtos produzidos para ter uma mínima condição de pé de igualdade no mercado externo. Como é que o calçado brasileiro vai competir com o calçado chinês, se o calçado

da China sai de lá sem imposto nenhum? Isso é um problema de todas as cadeias produtivas. No caso do audiovisual, mais ainda. Se você for pensar que o produto Americano sai praticamente pago e zerado e que o produto Americano tem uma penetração mundial, eles podem vender isso a preço de banana no Brasil, porque para eles tudo aqui é lucro. Se eu fizer aqui a R\$ 10, eles vão oferecer a R\$ 7, por exemplo, o que vai criar uma concorrência desleal, é óbvio.

Nos EUA, há um mecanismo chamado de *Tax Shelter* para incentivar a internacionalização das empresas estadunidenses.

Fora isso, as próprias cidades Americanas oferecem subsídio para fazer filme na cidade. Resumo a ópera assim: nos EUA, o audiovisual é tratado como questão de Estado, como questão de soberania nacional. Quem cuida disso é a secretaria de estado Americana. Eu fico pensando, por exemplo, sobre aquele filme *Ases Indomáveis*. Quanto custaria para qualquer produtora Americana alugar dez aviões daqueles? Não é alugado isso. Não tem dinheiro do mundo que vá pagar isso. Isso é uma ação do pentágono, que decide colocar à disposição do cinema norte-americano. Toda a infraestrutura bélica Americana para vender essa imagem para o mundo inteiro. E você vai competir com isso como? No pentágono, não tem possibilidade de aluguel, o que tem é o entendimento do governo Americano que é preciso fazer filmes com essa linguagem para dizer pro mundo: “olha o poderio bélico que temos aqui. Vocês querem brincar de guerra com a gente?” É isso que eles fazem muito bem. Já o governo brasileiro agora é que começa timidamente a entender qual é a importância estratégica do audiovisual, principalmente no século XXI, que é o século do audiovisual. Então, por exemplo, quando me perguntam qual é a importância do PLC 116 ter sido aprovado, pra mim não são as três horas e meia de produção, a cota

Presidente do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

de tela, não é nada disso, a importância é que pela primeira vez na história nós conseguimos legislar sobre conteúdo, e pela primeira vez podemos ter a esperança de que a classe política possa entender a importância do audiovisual em todos os sentidos, pela questão da soberania nacional, para vender o Brasil no exterior, economicamente, culturalmente. É um lampejo de os políticos não ter cedido às pressões do lobby Americano, que as *majors* fizeram logicamente para que o projeto não fosse aprovado. E nós conseguimos romper essa barreira.

O item 2.7 da Carta de Porto Alegre do 8º Congresso Brasileiro de Cinema trata sobre os Artigos 39 e 3ªA, onde diz: “propor e defender junto à ANCINE a criação de mecanismos legais que garantam contrapartida das empresas de TV (radiodifusão e programadoras), que façam uso de mecanismos de incentivos fiscais (a exemplo do art. 39 e 3A) que disponibilizem mídia promocional para difusão de outros produtos independentes, quer seja de sua coprodução ou não”. Quereria que você falasse sobre essa proposta.

Era aquilo que o Paulo Mendonça estava falando [no seminário durante o 44º FestBrasília], com o uso do 39 e do 3ªA, as *majors* acabam tendo um benefício fiscal, um dinheiro público brasileiro, e isso não retorna em nada, porque eles escolhem os filmes, eles dominam a cadeia produtiva toda e não sobra nenhum dinheiro para aplicar nos outros filmes que não estão sendo feitos por eles. Quer dizer: é uma roda, uma ciranda, onde o dinheiro fica com eles o tempo inteiro. Assim eles dominam a distribuição, a produção e agora a exibição também. É uma concorrência desleal.

O item 2.12 da Carta de Porto Alegre do 8º Congresso Brasileiro de Cinema aborda sobre coprodução internacional. A primeira resolução é “propor a ANCINE

a revisão e flexibilização dos critérios e percentuais de participação brasileira nos projetos de coprodução realizados com países com os quais mantemos acordos bilaterais de coprodução”. Que revisão e flexibilização seriam?

Foi montado um Grupo de Trabalho com a Assunção Hernandez e o Beto Rodrigues. Não tenho conhecimento profundo sobre a questão, mas sei que há uma demanda do setor pela revisão desses acordos, porque me parece que em vários acordos a nossa produção sai desfavorecida. Na ANCINE eles criaram um grupo de trabalho para desburocratização. O Congresso Brasileiro de Cinema funciona muito com grupos de trabalho, que as pessoas trazem as soluções, e a presidência encaminha as lutas. Eu sou jornalista, cineclubista, nunca fiz um filme na vida, pra você ter noção. Então, eu não tenho domínio de tudo. Aliás, eu duvido que alguém tenha domínio de todos os meandros da cadeia produtiva.

E você saberia dizer sobre a resolução de “propor a ANCINE uma maior flexibilidade na questão do Direito Patrimonial mínimo de 40% em todos os formatos e todos os territórios”?

Isso tem a ver com a Lei de Direito Autoral que está sendo revisada também. O Direito Autoral é dividido em dois direitos: um é o Direito Moral do autor, que é alienável; o outro é o direito patrimonial, que geralmente não é do autor, é do produtor, é da distribuidora, ou de alguém que financiou o filme ou que comprou os direitos patrimoniais, de comercialização do filme. O direito é do autor, mas para viabilizar a obra ele arranja um produtor para o filme dele. Então, ele faz um contrato com esse produtor, onde são fixadas as cláusulas discriminando quanto fica pra cada um com o resultado da venda do filme. Não é um contrato fixo, é uma negociação entre partes. Pode ser 1% pra um lado e 99% pro outro. E o Brasil é o único país do mundo no qual é

permitido que o autor venda 100% dos direitos patrimoniais para o produtor. Daí é uma coisa de força. É obvio que os produtores têm muito mais força que os realizadores. É um jogo desleal. Então, tem que ter na lei uma garantia que não permita isso, que fixe um percentual básico do qual o autor não pode abrir mão. Daí a negociação entre as partes vai começar desse patamar. Vamos dizer que se fixe que 20% é alienável. Daí depois desses 20% tem o espaço de negociação. Mas, do jeito que está, o espaço de negociação é de 100%. Mas depois você checa todas as informações que estou dando, porque realmente eu não sou um grande especialista nesses termos.

Faça um panorama, segundo o seu ponto de vista, sobre a coprodução cinematográfica internacional.

O Brasil nos últimos tempos tem feito vários esforços para ampliar o espaço de coprodução, principalmente através do Ibermedia, do DOCTV Ibero-americano, dos acordos com o Canadá, com a França, tem uma série de países que o Brasil mantém acordos bilaterais de coprodução. Uma das reclamações dos países dos quais mantemos acordos é a burocracia brasileira. Aí empaca tudo. Porque nos outros países não há uma burocracia tão grande, de liberação de dinheiro, os procedimentos são mais simplificados. Como é que você aplica uma 8666 numa coprodução? Na França, não tem 8666. Só que na hora que você vai fazer um filme coproduzido e é no Brasil, esse capital que vem de fora tem que se submeter à mesma lógica.

Mas a França também é conhecida por ser tão burocrática quanto o Brasil.

Dei a França como um exemplo. Mas não adianta: o Brasil é o país da burocracia. As pessoas criam dificuldades para vender facilidades. A verdade é essa.

Você está há quanto tempo à frente do CBC?

Há cinco meses. Sou novinho nessa história. Eu era diretor de comunicação e articulação do CBC antes. Estou na diretoria do CBC há cinco anos, mas na presidência desde maio de 2011.

O país que mais coproduz com o Brasil é Portugal, mas muitos não chegam a ser lançados no Brasil. Gostaria que você falasse sobre isso.

Porque nem os filmes brasileiros chegam nas telas brasileiras, imagina os filmes de coprodução. O grande problema do cinema brasileiro é que temos um mercado de exibição ocupado 90% pela produção Americana. No cálculo que faço, nós devemos ter hoje na prateleira uns 80 ou 90 longas-metragens brasileiros, feitos, inclusive, com dinheiro público, que nunca vão chegar a uma tela de cinema, porque não tem sala, e as salas que têm estão ocupadas pelos filmes norte-americanos. Então, é uma guerra de força de escudo.

Você tem percebido uma vontade dos produtores brasileiros de fazer coproduções internacionais?

Eu sinto que sim. A possibilidade de aparecer aporte nacional e internacional desperta interesse dos produtores.

E sobre as dificuldades. O que você mais houve falar?

A dificuldade está sempre na burocracia. É o que ouço muito a Assunção (Hernandez) e o Beto Rodrigues falarem, quem se dedica muito à coprodução, principalmente com os países do MERCOSUL.

Uma crítica que se faz é que não adianta fechar acordo com país que esteja geográfica e culturalmente muito distantes do Brasil, como é o caso da Rússia e da China, que (segundo a secretária Ana Paula Santana) são países com os quais já há uma negociação.

Então, pergunto: como o senhor percebe isso?

Nós temos acordo bilateral com a Índia, por exemplo. E daí? O mercado indiano é ocupado. Aí é o contrário, é um dos poucos países onde os norte-americanos não tomaram o mercado, porque o mercado é deles. É a mesma coisa que se fazer acordo com o Irã. Tudo bem, é legal, mas existem dificuldades imensas de compreensão e de aproximação cultural. Imagina: o brasileiro sempre tem uma sacanagemzinha no meio da história, e lá não passa não, tem que lembrar que eles são mulçumanos. Não é que não adianta, adiantaria desde que a gente tivesse disposto a fazer um esforço de aproximação cultural entre os países, mas isso é um esforço de mão dupla.

Como o Estado brasileiro poderia melhorar a política de apoio à coprodução de filmes com outros países?

Acho que a primeira coisa que deveria ser feita era começar pela América Latina e pela Ibero América e melhorar o ambiente. Existem entraves inclusive alfandegários, tem problema até para você pegar a cópia do filme no outro país. Porque, assim, a integração econômica do MERCOSUL não está concluída, ela tem que se consolidar. É como na Zona do Euro, para funcionar eles fizeram um grande esforço: construíram uma moeda única; tiveram que fazer um nivelamento de procedimentos tributários, administrativos e alfandegários entre os países; romperam as fronteiras; promoveram a livre circulação entre as pessoas. São muitos procedimentos que precisam ser aprimorados. A lógica manda dizer que a gente devia começar pelo MERCOSUL e pela Ibero América, que são os países que nos fazem fronteiras e são os países que mantemos tradicionalmente uma relação mais aproximada.

Já que você está falando de Ibero América, como você avalia a atuação do

Programa

Ibermedia?

Eu não posso avaliar porque eu estaria sendo leviano, e eu não acompanho o Programa Ibermedia, sei que está melhor que o DOCTV, porque pelo menos está acontecendo.

Os acordos garantem o acesso à distribuição no país com o qual firmou acordo. Por que na prática isso não funciona?

Porque os problemas de distribuição e exibição não são no Brasil, são no mundo inteiro. Os norte-americanos dominam o mercado mundial. Tem países que têm política protecionista maior, com cota de tela maior, cria-se dificuldade maior para a entrada de produtos estrangeiros. No nosso caso, é praticamente escancarado.

As autoridades de ambos os países devem estimular (na medida de suas possibilidades) a exibição, em seus respectivos países, dos filmes realizados no âmbito de cada acordo.

Vamos voltar na mesma história. Como é que se faz isso se a gente não consegue estimular nem a produção nacional? A Argentina está melhorando muito, está se protegendo mais que a gente e está com um cinema muito melhor que a gente, inclusive. E não dá para cobrar dos argentinos aquilo que a gente não cumpre com eles.

Karim Ainouz

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Local: via skype (eu em Brasília, Brasil, e Karim em Berlim, Alemanha)

Data: 09-11-11

Hora inicial: 13h50 (Brasília); 16h50 (Berlim) Duração: 43'



Foto: divulgação

Além de “O Céu de Suely”, você já trabalhou em outro(s) filme(s) feito em coprodução internacional? Se sim, qual(is)?

Várias, por muitos anos. Por muitos anos trabalhei nos EUA e depois trabalhei no Brasil, com o “Abril Despedaçado”, do Waltinho (Salles), que eu assino o roteiro junto com ele e com o Sérgio (Machado), que foi uma coprodução com a Suíça (e com a França), depois trabalhei o “Madame Satã”, que é uma coprodução com o Canal Plus e outras instituições financeiras. Depois fui corroteirista do Cidade Baixa, uma coprodução com o Canal Plus. Depois fiz “O Céu de Suely”, que foi minha segunda experiência como diretor em uma coprodução.

Especifique o caso do filme “O Céu de Suely”. Foram utilizados os acordos bilaterais de coprodução cinematográfica que tem do Brasil com os outros três países envolvidos: Alemanha, França e Portugal?

Eu acho que sim. Fica difícil falar de “O Céu de Suely” sem falar de “Madame Satã”, então, você me desculpe se eu entrar um pouco nesse assunto. O “Madame Satã” começa com um produtor francês, o Felipe Brusky, que faleceu logo depois do filme ficar pronto. Tentamos pra “caramba” dinheiro na França e na Inglaterra e não conseguimos nada. Tentamos no Brasil, e também não conseguimos nada. Tínhamos na França só um produtor pequeno, que era o “Produce Happy”, uma instituição que faz desenvolvimento de projetos de roteiro. O Felipe trouxe o Waltinho pro filme. E o Waltinho trouxe o Canal Plus através da *WaltBand*, que é uma empresa de vendas, um *sales agent* francês. Então o filme começou como uma coprodução internacional na França, acho que 60% do orçamento do Madame Satã veio da França, e só então os brasileiros quiseram entrar, porque até então ninguém queria tocar no filme, todo mundo dizia que o roteiro era maluquice. Não conseguimos Petrobras, e só conseguimos o Artigo 1º depois que os franceses entraram. Depois do Madame Satã, ganhei uma bolsa para ficar em Paris de uma instituição que é do Festival de Cannes, a CinéFondation, que é uma instituição que lhe dá um lugar pra morar por quatro meses, nesse período você fica escrevendo. Nessa época, como eu tinha feito o Madame Satã como o *WaltBand*, eu queria muito experimentar um outro agente de vendas, porque, no final, a nossa relação ficou um pouco esquisita. Depois, a gente até se acertou, mas na época eu fiz um *casting* de produtores, porque eu queria muito fazer o segundo filme com um coprodutor internacional. E ele (“O Céu de Suely”) é muito diferente do “Madame Satã” porque ele começa a ser desenvolvido em 1998 e a gente filma em 2001. Os organismos e os instrumentos de financiamento do Brasil eram muito “no começo” ainda. Apesar da gente ter, com o sucesso do “Madame Satã”, alguns aportes brasileiros, diferente do Satã que o primeiro aporte foi internacional, queria muito ter um

Karim Ainouz

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

coprodutor internacional para “O Céu de Suely” porque eu queria que o filme começasse já com visibilidade internacional. Então, algumas oportunidades surgiram na França quando eu estava lá pela *Cinéfondation*, e eu escolhi ir pela Celluloid, que era um agente de vendas que na época tinha acesso a dinheiro de produção, o que hoje não existe mais, aliás, raramente se consegue isso. Então, a Celluloid entrou como produtora do filme. Eu não me lembro exatamente dos números, mas foi com aporte significativo de dinheiro de produção, acho que de *equaty money* mesmo. E a Hengameh (Panahi), diretora da Celluloid, ela trouxe x/2 euros da França, de um aporte da Celluloid mesmo e trouxe um investidor alemão, uma empresa que se chamava *Shotgun Picture*, e eles entraram com x/2. Então, a gente entrou com parte do financiamento da Alemanha diretamente através de um acordo de coprodução com a Alemanha, outra parte do financiamento veio da França – e eu não tenho certeza se a gente usou o acordo de coprodução com a França, mas creio que sim – e Portugal entrou depois, através do acordo de coprodução Luso-brasileiro (edital fomento direto). Lembrando sempre que o aporte da França era ligado a um *sales agent*, negociado parte como *minimum garanty* de compras do direito e parte como coprodução.

Como ficou a divisão de direitos patrimoniais do filme?

Não sei direito. Tudo foi através da Videofilmes. Sei dos acordos, mas não sei dos valores nem das porcentagens.

Quem fez a produção executiva do filme?

Foi o Maurício de Andrade Ramos, da Videofilmes. Era muito importante você falar com ele, pra tudo, porque ele foi o cara que mais fez coproduções internacionais, em função de estar na Videofilmes, em função das relações que o Waltinho tinha

principalmente com a França. Ele vai poder te dar esses detalhes. Acho que ele não é um cara de muito fácil acesso. Ele é o cara que sabe mais sobre essas questões dos números, mas vamos falando comigo.

Quais foram as fontes de financiamento?

Acho que da Europa tivemos 500 mil dólares, que foram 200 da França, 200 da Alemanha e 100 de Portugal. Mas eu não assino embaixo porque não tenho certeza.

Teve Ibermedia?

Não teve. Como parte do filme era da Celluloid, em alguns territórios a Celluloid não queria ter coprodução porque ela perderia o território na hora de vender o filme. E tinha uma repartição global: acho que Brasil e América Latina era 100% da Videofilmes; América do Norte tinha uma repartição x e y; e o resto do mundo era da Videofilmes – e a Videofilmes meio que subvendeu a parte dela com Portugal – e o resto era da Celluloid. Como a Celluloid é um agente de vendas, então tinha interesse em todos os territórios, era como se não valesse a pena fazer um acordo com o Ibermedia, quando se tinha uma projeção de vendas para aquele território que era maior que o Ibermedia conseguiria entrar. Esqueci de te dizer que no Madame Satã tivemos o aporte tanto *Hubert Bals*, que foi o primeiro dinheiro que entrou, da Holanda, e depois teve *Fonds Sud*, que em “O Céu de Suely” a gente não quis ter, porque exatamente a Hengameh queria resguardar o território francês porque ela sabia que ela tinha uma projeção de vendas boas, então ela não queria ceder os direitos do território francês por 80 mil euros, que era o máximo que poderíamos conseguir com o *Fonds Sud*.

Como as determinações burocráticas, legislativas e de produção direcionaram (e influenciaram) as formas de construção da narrativa (mise-en-scène) e até da escolha das locações, dos atores e da

equipe técnica? As locações foram só no Ceará, não foi isso?

Foi sim. Bom, depende tanto da tua relação com o coprodutor. Estou filmando agora uma coprodução, filmada parte no Brasil e parte aqui (na Alemanha). Mas vamos falar de “O Céu de Suely”: tem um negócio que é muito bacana, que você tem que se fazer entender em qualquer território. Então é muito bacana estar escrevendo um roteiro e ter que estar traduzindo o tempo inteiro, é um exercício constante de tradução, no sentido tanto literal como metafórico, onde você tem que estar se fazendo entender o tempo inteiro para os seus coprodutores. Por exemplo: como é que se explica que Iguatu não é um vilarejo perdido no meio do mato? Porque Iguatu é uma cidade que tem 150 mil habitantes, é um lugar urbano apesar de ter uma ligação com o rural muito forte. Ou seja, estou exemplificando, só pra você entender que numa coprodução você tem que estar explicando o tempo inteiro para o não brasileiro o contexto do filme, quais são as escolhas, como se explica elenco. Tinha uma coisa muito bacana, por isso eu adoro fazer coprodução, porque você tem um outro olhar a partir dos teus coprodutores. Por exemplo, na hora de escolher a Mila. Lembro que a Hengameh me escreveu um email dizendo que tinha gostado muito da Hermila pelo jeito como ela se relacionava com a luz. Aí falei: ‘puta que pariu! Que negócio de se relacionar com a luz é esse? O que ela quer dizer com isso?’ Aí fui entender depois, que ela tinha uma relação mesmo de estrela com a luz, que a luz batia bem no rosto dela, que ela tinha algo que se chama de fotogenia. E quando eu estava fazendo o elenco, eu achava que a Hermila era bonita demais para o papel. Então, esse diálogo que você tem com o estrangeiro, com o não local, é sempre muito produtivo pro filme. Claro que você se resguarda tecnicamente porque produção é produção, ninguém aqui nasceu ontem, que você tem direito a corte final, a autonomia na decisão do elenco, etc. Isso eu sempre me resguardo. Por isso eu

não filmo com Americano, porque jamais vou dar corte final meu pra produtor nenhum, porque não me interessa, não é exatamente o que eu quero pra minha vida. Com os europeus é muito bacana porque você tem o tempo inteiro uma relação de muito respeito. Outra coisa que acho bacana é que a gente fica o tempo inteiro discutindo o filme no contexto de outros filmes que estão sendo feitos no mundo. Não é só uma relação com o que está sendo feito no Brasil, é uma relação com o que está sendo feito no mundo. A gente pensava sobre quais eram os filmes feitos nos últimos cinco anos no mundo que tinha alguma relação com “O Céu de Suely”. E tem uma discussão que eu acho bacana também que é a perspectiva de venda do filme. Como vai ser vendido em tal território? Se tiver uma cena assim não vende. A questão da própria rifa: como a gente explica a rifa? Porque nem no Brasil a rifa faz muito sentido, imagina isso na França, na Inglaterra. Nesses dias estive na Inglaterra e um cara me falou: “não é possível que essa história da rifa seja verdade”. E eu disse: “amigo, nem só é verdade, como tenho aqui matéria de jornal, foi publicado isso, é um fato verídico que aconteceu”. Como ele também não sabia que na própria Inglaterra uma menina rifou a virgindade dela pela internet. Então, são coisas que parecem estar muito distantes, que são coisas exóticas brasileiras, mas que aconteceu também ali do lado dele e ele não sabia. Então, você tem o tempo inteiro uma discussão no sentido artístico que pra mim é muito produtiva. Por exemplo, tivemos que fazer uma cena no começo do filme que ficou muito clara, que ela está vendendo a rifa de whisky e depois ela vai vender a rifa de outra coisa, pra dizer que a rifa é algo importante dentro daquele contexto. Então é muito importante quando você tem colaboradores que não estou dentro de um contexto, que é o contexto do Brasil, por exemplo, porque é tornar o filme legível a diferentes culturas. Acho que teve uma participação muito importante da Hengameh e da produtora da França, a Celluloid

Karim Ainouz

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

(Dreams), com relação ao corte final, foram muito bacanas as sugestões que eles deram, com relação à organização da montagem. A outra coisa que é muito bacana é que como essas empresas têm uma máquina de divulgação, de comunicação, muito azeitada, eles conseguem promover o filme com muita maestria. Eles sabem escolher qual é *still* correto; como a sinopse do filme tem que ser colocada; discute com você quais as estratégias de divulgação do filme dentro de uma assessoria de imprensa global. É obvio que quando você tem uma relação com um coprodutor é uma relação aberta, direta e franca. Pode ser um desastre também.

No caso da coprodução com a Celluloid, quais foram as exigências francesas?

Nenhuma exigência que eu me lembre.

Nenhuma exigência de locação ou elenco?

Não. É o que geralmente acontece quando se faz coproduções, que o elenco tem que ser escolhido em comum acordo.

E quanto à equipe técnica?

Foi uma equipe técnica brasileira porque a gente tinha um privilégio nesse filme em particular de não precisar usar uma equipe estrangeira. No “Madame Satã”, por exemplo, por conta do *Found Sud*, tínhamos que usar técnicos franceses para chegar a uma cota do valor que você ia gastar na França. A única equipe técnica que não foi brasileira em “O Céu de Suely” foi em Portugal. O mixador foi um cara que inclusive nem é português, mas que mora em Lisboa há muito tempo, porque a gente tinha que gastar o dinheiro de Portugal em Portugal. Então, o único momento que a gente viu que seria possível seria na mixagem. A única exigência foi com Portugal. Na França, usamos uma montadora, que nem era francesa, era libanesa, mas era francesa tecnicamente. Foi isso: o montador e o mixador.

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Eu não faço nenhum filme sem mais, nem que o cara coloque mil euros, eu tenho que ter um coprodutor internacional. Porque acho que a gente vive uma situação muito insular. Tem uma coisa engraçada na Argentina, por exemplo, você vê o cinema contemporâneo argentino que não é exuberante, mas é um cinema super sofisticado, que tem uma presença forte no mundo, e os caras precisam ter coprodução internacional se não eles não fazem os filmes porque eles não têm dinheiro suficiente. Em geral, é mais de um coprodutor, é com Espanha, Portugal, França, Inglaterra. E acho que isso faz um bem muito grande ao cinema argentino, porque é um cinema cosmopolita, um cinema que dialoga melhor com o mundo. Por isso que eu digo que não trabalho mais sem coprodução internacional. O importante é ter interlocutores diversos. Eu nunca fiz coprodução com a China, mas deve ser curioso. É sempre uma colaboração muito produtiva no sentido artístico. Estou falando aqui com uma certa autonomia, eu jamais faria uma coprodução que quisessem o corte final. Estou falando de uma coprodução internacional dentro de um espectro. Foi te dar um exemplo bem concreto: *Hubert Ball Founds*, no Madame Satã, entrou com dez mil euros no roteiro, quando ninguém queria tocar aquele roteiro. Não é nada não é nada, os caras ficaram a tete ao filme, atrelados ao filme, eles tinham que prestar contas daqueles dez mil euros. O que acontece: no momento que eles estão atrelados ao filme, eles fazem parte do filme. Eu me lembro que o *Hubert Bals* tem um newsletter e está ligado ao fundo de cinema da Holanda. Então, o fundo da Holanda, que seria a nossa ANCINE, quando o filme vai para um festival onde o fundo holandês está presente tem lá um monte de filmes que eles financiaram. Então, mesmo que

Karim Ainouz

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

colateralmente, eles estão promovendo o filme. Além do valor que o coprodutor do filme entra, ele está sempre fazendo pelo teu filme além do que você poderia fazer. E uma coisa interessante para estudar é: como é que são os *posters* do Madame Satã no mundo, ou do próprio O Céu de Suely. Eles vão mudando de território para território. Na Europa, ele chama “Suely the Sky”; na França, chama “Le Ciel de Suely”; na América chama “Lover Sales”. Então, o cara que é tão coprodutor ou teu distribuidor, ele vai sempre tentando entender como funciona aquele contexto e como o filme pode ser otimizado naquele contexto. Também não acredito numa coprodução internacional quando ela não é uma relação a longo prazo, porque sempre pode dar merda, mas quando você constrói uma relação a longo prazo com diferentes produtores em diferentes territórios, e uma relação de respeito, com colaboração, acho que ela é sempre boa pro filme.

Você falou do caso da Argentina. E no caso do Brasil, como você analisa a coprodução cinematográfica feita por produtores brasileiros com outros países?

Acho que está começando. São produtores com pouca experiência. Quando você pensa, hoje em dia, quem é que está trabalhando com coprodução, você tem a Gullane, a VideoFilmes, a O2 – mas que trabalha mais com a América do que com a Europa, que é bem diferente, tem a Sara na 19 que está trabalhando bastante também com coprodução, ela não faz mais filme com um agente de venda atrelado. E realmente não dá pra fazer um filme sem um agente de vendas atrás se não o filme não existe no mundo. Agora me preocupa um pouco uma coisa que está acontecendo no Brasil, que é o contrário da Argentina: está com dinheiro pra caramba pra fazer cinema, que acho maravilhoso, estamos num momento muito fértil, mas acho que a gente está muito autossuficiente. Ai podem dizer: ‘ah, não preciso de um coprodutor, a gente faz tudo

aqui dentro com o dinheiro daqui’. Eu acho isso burrice. É tão simples. Você vai para todos os festivais: Berlim, Veneza, Cannes, Toronto, digamos assim, e tem pouquíssimos filmes brasileiros, os filmes brasileiros não são representados dignamente. É falta de articulação internacional.

Porque só agora o Brasil está acordando pra isso?

Acho que é uma resposta bastante complexa. É o seguinte: o Brasil é um país continental, que fala Português, que é uma língua irrelevante internacionalmente. Se o Espanhol já é irrelevante, imagine o Português. Mas tudo bem: tudo tem que colocar legenda em Inglês, porque o mundo é de cinema de língua inglesa, o resto é o resto. Então realmente é ridículo o *market share* que a gente tem. Então, acho que tem a questão da língua, a questão que é um país continental que olha mais pra dentro do que pra fora. Já a Argentina tem que olhar pra fora se não ela morre de fome. Acho que, e é o lado bom da moeda, a gente desenvolveu ao longo dos tempos sistemas de financiamento de suporte ao cinema que são excepcionais, temos artigo 1º, artigo 3º, editais, etc. Não acho que a gente tenha abundância, mas a gente tem um sistema de financiamento bastante complexo. Então, a gente precisa pouco do estrangeiro. Então, acho que isso tudo faz com que a gente tenha uma relação, principalmente no campo do cinema, menos virada pro mundo.

No caso, quais seriam os países-chaves para o Brasil começar a fortalecer a coprodução?

Acho que esses países-chaves já estão sendo usados bastante. Tem a França, que é um país cosmopolita. Acho que os países-chaves são os países que não são de língua inglesa. Isso vai parecer uma maluquice, mas é muito louco. Acho que os países de língua inglesa, o que é uma maldição, é que eles não têm a

menor ideia do que não é de língua inglesa, é o povo menos cosmopolita do mundo, que é a Austrália, a Inglaterra, os EUA, a Nova Zelândia e as ex-colônias na África. A benção é que a língua mais falada no mundo, depois do chinês. E o que acho que a gente tem de bacana, e o que a gente tem que percorrer, é criar aliados que tenham interesse pelo nosso cinema, quem tenham interesse pela nossa cinematografia e que sejam fortes parceiros comerciais, que seria a França; a Espanha; a Alemanha, o problema da Alemanha é que a gente não tem uma relação histórica com a Alemanha, já a França a gente tem uma relação histórica com o cinema francês, a França é o único lugar do mundo que tem um fundo para cinema estrangeiro, já a Alemanha veio fazer isso há quatro anos com o *World Cinema Fund* do festival de Berlim; a Holanda também, muito por conta do *Hubert Bals Fund*; a Itália é uma loucura, não sei como aquilo ali funciona; e Portugal não tem dinheiro, então, enfim, mas tem um acordo com o Brasil que funciona. Mas fico muito curioso para saber como é que no eixo sul a gente poderia se unir mais. Como é que a gente pode ter uma relação de coprodução tanto com a Argentina como com a África do Sul, por exemplo, que tem uma indústria vigorosa, e com Taiwan. Mas acho que é difícil responder a essa pergunta, porque é uma pergunta mais técnica e econômica, e eu estou respondendo quanto às afinidades culturais.

E quantos aos países da América Latina? A RECAM, por exemplo, está querendo fortalecer esse intercâmbio cinematográfico com os países do MERCOSUL, principalmente entre Argentina e Brasil, pelo que eu tenho conhecimento. O que você acha? Há um grande potencial ou não?

Olha, eu acho que é maluco. Acho que há chances, mas é o tipo da coisa, a Coreia, por exemplo, tem uma indústria cinematográfica super vibrante e a gente não tem nenhuma

relação com a Coreia. Com a América Latina é uma questão que perpassa o cinema. A gente não tem uma relação ativa nem com a Argentina, nem com o Paraguai, nem com o Chile, nem com a Colômbia. A gente tem uma relação mais forte com os EUA do que com o MERCOSUL, isso é um fato concreto, tanto cultural como economicamente. Ao mesmo tempo, não acho que isso seja uma desculpa pra gente não tentar aquecer essas relações. Então, acho que é muito bacana que exista esse esforço, acho que vão sair frutos disso, mas é uma relação que precisa ser construída, não é só um acordo de coprodução que vai fazer com que a coprodução exista. Acho que você tem que proporcionar de fato intercâmbio entre o mercado. Acho que isso está acontecendo aos poucos. Tenho um amigo que é produtor que vai contratar um diretor de fotografia argentino para fazer quatro longas no Brasil. Acho que a Argentina tem uma mão de obra de roteiristas fabulosa. O que estou querendo dizer é que os acordos são importantes sim, é importante que tente se aquecer essas relações sim, mas também elas têm que ser aquecidas dentro dos âmbitos concretos de troca de mão de obra. Isso é muito importante, mais que um acordo de coprodução, é importante que essas relações de fato existam. E essas relações existem - pelo menos dentro de um cinema que não é industrial, porque o cinema da Argentina não é industrial - acho que elas existem através das relações humanas. Quem está no BAFICI? Tem uma turma boa do Brasil que vai para o BAFICI? Quem é que do BAFICI vem para a Mostra de São Paulo ou para o Festival do Rio? É muito pouco. Por exemplo, eu tenho uma relação forte com a Argentina porque tenho amigos que são diretores argentinos, que conheci sabe onde? Em Toronto! Sou muito amigo do Pablo Trapero, do Lizandro, que são caras que eu admiro pra caramba, e agente fica sempre tentando “paquerar” pra fazer um negócio junto. Toda vez que tenho um roteiro mando pra eles lerem, e vice-versa. Então, são

Karim Ainouz

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

relações que precisam ser estabelecidas de maneira mais objetiva. Acho que a coprodução é importante mas deviam haver outros esforços.

Quanto tempo levou entre o roteiro e o filme nas telas? A burocracia atrapalhou?

Comecei a escrever o roteiro em dezembro de 2003 e ele foi lançado em novembro de 2006, foram três anos. Pra mim a burocracia não atrapalhou, pelo menos não chegou a mim como diretor.

Quais as principais dificuldades encontradas?

Dificuldade não teve muita não. Teve dificuldades técnicas, de você ter que mandar o material para o produtor ver todo dia. Teve uma coisa no Madame Satã que foi diferente de “O Céu de Suely” porque de novo não tinham os Americanos. Tinha alguma coisa no Madame Satã de dinheiro Americano, eu não me lembro o que era, mas que trazia o *Completion Bond*, que tem o negócio do seguro, o seguro é Americano no Madame Satã, então, uma pessoa da produção tinha que mandar todo final de dia de filmagem um *report* para a empresa de seguro dos EUA, que era assim: ‘a gente tinha planejado de filmar três páginas de roteiro, a gente filmou, a gente alcançou a meta. Porque o *Completion Bond* é se não foi filmado na data certa, o seguro é quem paga, então, todo dia você tinha que ficar prestando contas. Então, qualquer coisa que você mudasse no plano de filmagens tinha um controle da mecânica do set que era gigantesca, mas no “O Céu de Suely” a gente não teve isso, porque era um acordo com os franceses e eles não necessariamente trabalham com o tal do *Completion Bond*.

“O Céu de Suely” foi dublado para algum território?

Não sei. Acho que não.

A primeira exibição de “O Céu de Suely” foi no Festival de Veneza. Por que não na França, na Alemanha, em Portugal?

Porque o filme não ficou pronto a tempo para Cannes. Ficou pronto em junho. Entrou em Cannes, mas não conseguimos terminar o filme a tempo, então, tivemos que tirar o filme de Cannes. E apresentamos em Veneza porque era o próximo festival importante que estava ali na data. E depois ele foi convidado para Toronto. E graças a Deus a gente foi convidado.

Foi lançado em DVD?

No Brasil, foi.

Foi vendido para alguma televisão?

Na França, ele foi vendido, eu acho, para a *Arte* (*Arte TV* - Associação Relativa à Televisão Europeia). Acho que na Espanha. Eu não sei, a vida dele depois eu não sei. Mas no Brasil eu acho que foi vendido para a ETBA, foi vendido para o Canal Brasil, acho que pra Globo também. Mas é o tipo de informação que eu não tenho.

No Brasil a distribuição do filme foi pela Downtown, e internacionalmente?

Cada país foi uma distribuidora local. Na América foi a Strand. Na França, foi Diafanat. Não lembro dos outros países.

“A coprodução pode funcionar muito bem com filmes pequenos, mas filmes grandes dificilmente serão falados em Português”. Você acredita nisso ou acha que o idioma Português pode sim estar em um filme grande?

Acho que essa frase é delicada. Melhor falar em baixo orçamento. Porque não acho que qualquer filme que eu fiz foi pequeno. Esse termo é perigoso, politicamente equivocado. Não é nada bom se falar disso. Fica parecendo que filme pequeno miúra, sem

Diretor e roteirista de “O Céu de Suely”

* entrevista realizada por Flávia Rocha

importância. E filme grande pra mim é um filme bom. Então, acho legal ter um certo rigor nisso. Se filme pequeno é filme de baixo orçamento, até quanto é esse orçamento? Essa pessoa que falou isso fica parecendo que a gente fica fazendo filme pequeno, e isso é uma balela. Esse mercado que fica falando de filme de autor e filme comercial é um absurdo. Eu fico com ódio disso. Por que o que é filme de autor? Todo filme é filme de autor. Acho que tem que falar em filme de autor e filme de produtor, não em filme de autor e filme comercial. Acho que a gente tem que ter muito cuidado com esses termos. Acho que filme pequeno, depende, a questão da coprodução é mais complexa. Um filme de grande orçamento pode ser em Português, mas provavelmente ele não vai ser porque um filme de grande orçamento tem que dar um grande lucro, e um filme em português, o *market share* de filme estrangeiro nos EUA é 2%, do qual 1% deve ser do Almodóvar, aí sobra 1% para filmes de não língua inglesa. Então, é óbvio que um filme que não é de língua inglesa, e isso cada vez mais. Por exemplo, eu jamais teria o dinheiro que obtive da França pro “Céu de Suely”. Isso não existe mais, porque ele não é um filme em língua inglesa. O *profect share* e a possibilidade de lucro de um filme em língua estrangeira no mundo é muito pequena, então, a coprodução para filme em não língua inglesa vai diminuir cada vez mais. Isso eu concordo. Por exemplo, o *Blindness*, do Fernando Meirelles, é de língua inglesa, baseada em um romance em língua portuguesa. Estou de falando isso porque estou no meio de um monte de possibilidades de coprodução agora, uma com a Rússia e outra com o Japão, e eu tenho muitas questões assim. O que acho interessante na sua observação é que você começa a falar que um filme não é em língua portuguesa o teu orçamento cai para ¼ ou pelo menos a metade, porque é isso: vende menos. Mas acho, ao mesmo tempo, que isso está mudando, porque acho que cada vez mais as pessoas estão cansadas... Mas onde

eu quero chegar é... você lembra do filme “Doutor Jivago”? Quando “Doutor Jivago” foi feito ele poderia ter sido feito em língua inglesa. Você acha que alguém iria vê-lo hoje se ele fosse em inglês? Vão achar aquilo ridículo. Então, tem alguns filmes que antigamente você conseguia fazer em língua inglesa, os Americanos são mestres nisso. Outro exemplo: Orfeu do Carnaval! Você já imaginou que constrangedor esse filme na favela falado em inglês. Então, acho que depende muito do filme, das locações, sobre o que o filme fala, o contexto que o filme está inserido. Porque hoje a sua observação está correta: filmes de baixo orçamento têm muito mais chance de coprodução do que filmes de alto orçamento caso eles não forem de língua inglesa. Mas acho que isso está mudando, porque acho que o público está mudando. Agora é óbvio que existem alguns territórios que como se diz em inglês são *hard crack*. Eu não posso passar um filme na Itália em outra língua, tem que ser dublado em italiano. O “Do Começo ao Fim” é um exemplo bacana disso. Custou uma grana! Então assim: o distribuidor italiano nem vai querer comprar o teu filme porque ele vai saber que vai ter que pagar tanto pra dublar, que ele nem compra, ele compra um que ele sabe que vai ter uma margem de lucro maior.

No caso do seu novo filme em coprodução, você já está pensando em dublagem?

Não, porque ele é um filme que não tem língua, os personagens não falam a língua do outro. Exatamente pra acabar com essa discussão de língua inglesa. Não falam nem em Português nem em Alemão, os personagens têm essa dificuldade. É o filme “Praia do Futuro”.

**Coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e
Coordenador Geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-
americana (SECI)**

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

Local: Kubitshek Plaza Hotel

Data: 27/09/2011

Hora inicial: 17h

Duração: 15'45"



Foto: divulgação

*Obs.: Entrevista concedida em Espanhol.
(Tradução nossa).*

Se o produtor não conseguir “devolver” o aporte, que você falou que é muito comum, há algum impedimento depois para ser beneficiado novamente com o programa Ibermedia?

Não há impedimento para a solicitação seguinte de apoio. Sempre quando haja passado a auditoria, e seja constatado que efetivamente não se contou com o recurso para a execução do projeto.

Quais as principais dificuldades para coproduzir internacionalmente?

Por um lado compreender o que implica o processo da coprodução, muitas vezes o impacto que tem nos tempos de comunicação. Há diferentes imprevistos pela pessoa que assume a coprodução. Acontece muito quando é o primeiro projeto internacional de alguma produtora. No entanto, existem estâncias dentro do programa Ibermedia para tratar desse tipo de problema que possa surgir. Por outro lado, conseguir os recursos para financiar a coprodução completa é sempre difícil. O apoio do Ibermedia é de no máximo 50% de

participação da sua proposta total ou até 200 mil dólares. No entanto, o resto dos 50% tem que ser conseguido de outras fontes para

um projeto que tem que ser considerado para integrar a cinematografia de dois países. É difícil.

No caso de um filme ter um orçamento de um milhão de dólares, é possível o apoio do Ibermedia no valor de 500 mil dólares?

Não. No máximo 200 mil dólares.

Quais as principais dificuldades você percebe para coproduzir com o Brasil? Há problemas específicos do Brasil?

O principal problema que o Brasil apresenta é o da estrutura dos custos do setor. Os custos da produção no Brasil são mais altos do que os custos de produção do resto dos países. Então, isso nós levamos em conta quando estamos fazendo a programação do programa DOCTV. Os documentários do DOCTV são financiados inteiramente pelo fundo que se cria para esse projeto.

Para cada um dos projetos o valor total é de 70 mil dólares. E na Espanha, no México, e no Brasil, se determinou que 70 mil dólares não são o suficiente para produzir um documentário de 52 minutos, e é suficiente nos demais países. A diferença na estrutura dos custos torna mais difícil coordenar o desenvolvimento da atividade, tendo que considerar um país pequeno e um país grande como o Brasil.

A que você atribui essa diferença de custos? Por que no Brasil é tão mais caro produzir?

Deve-se à interação de múltiplas variáveis: o nível de talentos nacionais, o nível de salários, as medidas de proteção, os impostos que se cobra na importação de

Coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e Coordenador Geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI)

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

material. Existem muitas medidas que influem no preço final do serviço que se necessita para coproduzir.

Atualmente, qual o melhor país para coproduzir? Quais os países que oferecem as maiores facilidades, ou por parte do governo ou por parte da própria indústria cinematográfica? Quais os países mais fáceis para coproduzir?

Os países com maior experiência poderia dizer que são Brasil, Espanha e México, talvez, e Argentina, seria o quarto. No entanto, o melhor para coproduzir em termos de talento humano seriam esses quatro.

Isso em termos de Ibero América. E em termos mundiais?

Minha visão é a visão do programa Ibermedia, então não chega a tanto. Talvez pudéssemos falar: naturalmente, os EUA têm muitos talentos de geração de ideias, talvez França, talvez outra cinematografia. No entanto, no âmbito da Ibero América, por terem os melhores talentos, serem mais experientes e por outras questões, os melhores de coproduzir são esses quatro países. Talvez seja mais econômico filmar em um país menor, por exemplo, o Panamá tem um grande trabalho para o seu posicionamento como um país que é conveniente para filmar projetos de outros países. O Uruguai também se firma muito na apresentação de projetos.

Com relação ao idioma Português, é um empecilho muito grande? Em termos práticos, é muito mais favorável a coprodução entre os países que falem a língua espanhola. Como isso determina o fechamento dos contratos? Como o Português dificulta na prática?

O tema do idioma Português gera alguns requisitos. Uma coprodução entre Venezuela e Brasil, por exemplo, a história tem que ter uma explicação para que se fale português. Por isso, que a maioria das coproduções do Brasil, através do Ibermedia, são com Portugal ou com Uruguai, ou com Argentina, com histórias que tem a ver com as fronteiras. Ou, a outra saída, é que contam histórias que se sucedem nos dois países. O projeto tem que ter uma coerência para explicar a escolha do idioma, quando se tratam de idiomas distintos. Dentro do programa, sempre se trata os idiomas por igual, se pondo os subtítulos necessários em cada um dos idiomas.

O Brasil aporta 600 mil de dólares por ano ao fundo do Ibermedia. A Espanha aporta 3 milhões de dólares. No caso, o Brasil recebe 600 mil em projetos, ou não? Como funciona a distribuição dos recursos do fundo entre os países?

Geralmente, o Brasil não recebe os 600 mil dólares, e não recebe por orientação de apoio à cinematografia de desenvolvimento que tem o programa. O Brasil recebe uns 400 ou 500 mil dólares. Essa diferença 100 ou 150 mil dólares se reverte em apoio à cinematografia de um país menor.

Como se trata de um empréstimo ao produtor do filme, depois da finalização se ele conseguir lucrar ele “paga” o financiamento. Se ele conseguir lucrar suficientemente, esse dinheiro volta para o fundo ou volta para o país que aportou originalmente?

Volta para o Fundo.

Com relação aos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica. No Brasil, há acordos com 10 países. Você vê

Coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e Coordenador Geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI)

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

problemas nesses acordos? E como poderiam ser melhorados?

O acordo Ibero-americano de coprodução cinematográfica, que rege o fundo Ibermedia, estabeleceu algumas normas básicas, mas é prática comum que se firmem acordos bilaterais entre um país e outro para normas de preferências legais, preferências tributárias. E que maneiras podem melhorar? Bom, depende de cada um. No entanto, o propósito do acordo bilateral é tornar mais fácil a relação de coprodução. Em algum momento pode se esperar que firmando um acordo se tenha uma zona franca, ou uma zona de preferência com o resto dos países da Ibero América.

Com relação à visão do Ibermedia: por que coproduzir com outros países?

Coproduzir porque gera talentos, capacita talentos, preserva a memória histórica, preserva a cultura dos nossos países, nos integra mais, aprendemos mais sobre as maneiras de pensar e de produzir.

Uma das vantagens de coproduzir é que aumenta a possibilidade do filme ser exibido em pelo menos mais um território - o do parceiro - mas na prática essa vantagem não se verifica ou tem dificuldade de se concretizar. Como você percebe isso?

No momento de se apresentar a documentação do projeto, se exige uma série de garantias e de certificações que assegurem que o filme seja exibido nos dois países, logo, é nesse momento que se outorga o fundo. O apoio econômico se dá nesse momento. Logo, se existe uma troca, e a exibição no outro país não se dá o caso necessita de estudo particular. Isso tem consequências. A auditoria determinará

algumas penalidades que se possa aplicar se determinar que em algum momento existe.

Mas como seria essa penalidade? Como vocês avaliariam que o caso é passível de penalidade?

Essas penalidades estão definidas no contrato de coprodução. Maneja-se dessa maneira.

A crise na Espanha poderia diminuir o valor que é aportado no fundo do Ibermedia? Ou há alguma sinalização nesse sentido?

Não temos nenhuma sinalização de que a contribuição da Espanha vá diminuir. Não vemos esse cenário possível.

Qual é a essência do programa Ibermedia?

Na essência, a explicação mais simples do programa é que se coloca uma grande quantidade de dinheiro para se repartir, para distribuir, entre os projetos que se apresentam, sempre obedecendo a esse critério, beneficiando países em desenvolvimento cinematográfico e que têm necessidades, que tem cinematografia, mas que precisam de um melhor apoio. Dessa maneira, se capacita mais pessoas, se desenvolvem melhores filmes e pode se aumentar o piso das coproduções latino-americanas.

A Espanha disponibiliza um maior volume de dinheiro no fundo do Ibermedia. Há uma relação histórica também. Queria que você explicasse um pouco sobre a vantagem do fundo para a Espanha.

Para a Espanha, se abre a possibilidade de trabalhar com talentos, com atores e técnicos que não fazem parte da Espanha, facilita a

Luiz Angel Roa Zambrano

**Coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e
Coordenador Geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-
americana (SECI)**

*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

possibilidade de se contar histórias de países fora da Espanha. Do lado da relação histórica entre a Espanha e os países de fala hispânica e os países que falam a língua portuguesa. Existe também um tema de interação cultural e o fomento do desenvolvimento, que também tem um grande atrativo.

projetos, em benefício da cooperação, dessa maneira.

Há 18 países que integram o Programa Ibermedia e você falou que mais dois países entrarão. Quais são esses dois países?

El Salvador e Paraguai. Esperamos também ter a presença de Honduras e Nicarágua.

Quais são os países que mais estão recebendo recursos do programa Ibermedia entre esses 18 países investidores?

Os países que mais aportam são os que mais são beneficiados. Isso não é 100% certo, mas é o mais lógico. Mas as indústrias que mais apresentam projetos são as que mais têm experiência. Os países que mais apresentam projetos são Espanha, Brasil, Argentina e México. Como também são os países que têm maior tradição e maior tempo na cinematografia Ibero-americana. Existe uma regra dentro da Conferência que é o Fundo Ibermedia não é unicamente para estimular coproduções, mas também para ajudar a desenvolver as cinematografias que mais necessitam e as cinematografias emergentes. É normal, por exemplo, no caso da Bolívia, que depositou 150 mil dólares, levar 200, 300 ou 400 mil dólares em apoio a projetos. Espanha, por outro lado, deposita 3 milhões de dólares, desses dois milhões se repartem entre os demais países. Esta clara a mentalidade dentro da Conferência que é um fundo de formação, de desenvolvimento de

Local: sede da ANCINE (Rio de Janeiro - RJ)

Data: 07.10.11

Hora inicial: 9h

Duração: 1hora



Foto: divulgação

Faça um panorama, segundo o seu ponto de vista, sobre a coprodução cinematográfica internacional.

A coprodução é muito importante no mercado de cinema. Boa parte dos filmes é feita no regime de coprodução. Não só coprodução internacional, mas também no interior dos países, o que significa duas, três empresas para levantar projetos de filme. A coprodução tem uma especial importância porque viabiliza a presença daquele filme e o lançamento em dois ou mais mercados. Então, para os cinemas nacionais, não oriundos dos EUA, a coprodução é um mecanismo de extrema importância. Primeiro porque viabiliza a mobilização de recursos de diversos países, permitindo que o filme tenha acesso a mais fontes de recursos. Segundo porque permite vincular o filme com a realidade, as questões postas em cada um dos territórios. E terceiro porque permite um lançamento comercial em dois ou mais mercados tendo como ponto de partida talentos locais, o que facilita muito o processo de divulgação. De modo geral, a coprodução é muito utilizada nos cinemas nacionais. Nos no Brasil temos um conjunto de acordos de coprodução internacionais

bilaterais e um acordo multilateral Ibero-americano, que envolve 18 países da região: Portugal, Espanha e América Latina. Temos acordos específicos com Portugal, Espanha, Argentina, Chile, França, Alemanha, Itália, Índia, temos um acordo já assinado com Israel. Esses acordos, de modo geral, delimitam quais são as condições básicas que cada produtor tem que atender para estar enquadrado nas leis de incentivo ao cinema. Em geral, nossos acordos estão organizados na base de 80-20, o coprodutor minoritário tem que ter uma participação mínima de 20% da obra, e há um conjunto de exigências de participação técnica e artística, de tal forma que aquilo materialize de fato uma experiência de parceria para realização da obra. O Brasil tem um leque amplo de acordos construídos que dão base para o relacionamento internacional de nossos produtores.

Sobre os 11 acordos bilaterais de coprodução. Quem iniciou o processo? Cúpulas de gabinetes intergovernamentais ou a demanda aconteceu dos produtores?

Essas coisas se mesclam. A demanda é mapeada de acordo com a movimentação geral do setor. Temos acordos desde o início dos anos 60. Há razões variadas para a construção dos acordos. Há momentos que os acordos é o sintoma de uma aproximação política entre os dois países, tem pouca relação com o mercado cinematográfico, tem pouca relação com a estratégia específica da política de cinema e de audiovisual, e tem mais a ver com a estratégia de governo. Há momentos pontuais que é assim que se move a construção de um acordo internacional. Em geral, o acordo nasce de uma realidade objetiva, de demanda de mercado, de fluxo de troca entre empresas brasileiras e de empresas de um determinado país, de fluxo de talentos. Há casos que é uma questão de interesse especial na realidade daquele entendendo que aquele mercado pode ser dinamizador do nosso mercado. E nós temos

casos diversos. Mas nós temos aqui na ANCINE um mapeamento de quais são as áreas prioritárias que nos vamos dedicar mais atenção. Por exemplo, nós renovamos nos últimos anos os nossos acordos com a Itália, com a Alemanha e com a França. Por que? Porque nós entendíamos que esses três países eram estratégicos no processo de coprodução na Europa. Fizemos parte do esforço de renovação do acordo Ibero-americano, porque entendíamos que isso simplificava uma área de grande interesse nosso de relação tanto bilateral como multilateral, otimizava essa operação com uma região que é estratégica pra nós que é a América Latina. Não vimos necessidade de mexermos com os acordos bilaterais da região da América Latina porque estavam cobertos pelo acordo Ibero-americano, portanto, seria uma redundância desnecessária. Em contrapartida a isso, fizemos movimentos de estímulo à coprodução, porque o acordo de coprodução é uma grade jurídica, um ambiente pra receber a coprodução. Pra que ela aconteça outros estímulos têm que entrar em marcha. Com relação à Argentina, o Uruguai, Paraguai, Venezuela, os países do Mercosul nós temos feito iniciativas diversas, seja em encontros de coprodução, seja em investimento em editais. Por exemplo, finalizamos um edital Brasil-Argentina que está coproduzindo quatro filmes, estamos com o edital Brasil-Uruguai, que vai coproduzir dois filmes, uma majoritário brasileiro e outro majoritário uruguaio. Estamos negociando com Venezuela, Colômbia e Chile um edital similar, tudo em uma estratégia de priorizar a América do Sul. Ao lado disso, por razões de estratégia de desenvolvimento do país, com consequência no mercado do audiovisual, temos uma atenção especial com Índia, China, Rússia e África do Sul dentro de um raciocínio que há uma complementaridade de mercado entre esses países. Esses países têm mercados robustos como o mercado indiano ou mercados em franco processo de crescimento como o

chinês e como o russo, e acreditamos que se podem criar sinergias importantes com esses mercados que são muito grandes e diferentemente dos EUA mercados que são receptivos à produção de outros países, com exceção da Índia, que tem uma barreira cultural muito forte, com limitadores à obra estrangeira.

Entre as resoluções do 8º Congresso Brasileiro de Cinema está: “propor à ANCINE a revisão e flexibilização dos critérios e percentuais de participação brasileira nos projetos de coprodução realizados com países com os quais mantemos acordos bilaterais de coprodução”.

O que isso quer dizer? Só perguntando pra eles. Não consigo entender o que é isso. Porque veja só: qualquer frase genérica não diz nada para nós. Nossos acordos são flexíveis, que não permitem simplesmente a troca de dinheiro. O objetivo da coprodução não é trocar dinheiro. Não é simplesmente viabilizar a entrada de um dinheiro a saída de um dinheiro. O Brasil não quer ser um fornecedor de dinheiro pra produção estrangeira. Queremos ser produtores de conteúdo brasileiro. E entendemos como relevante também ser coprodutores de cinemas de outros países, acreditando que esses outros países podem ser coprodutores de nossos filmes. Mas para nós coprodução tem por objetivo: desenvolver as nossas capacidades técnicas, desenvolver as nossas capacidades artísticas, realizar obras de aproximação entre esses países, conhecer melhor a cultura desses países, então permite a integração entre os povos, entre as nações e tem por objetivo alargar a possibilidade de circulação das nossas obras em outros mercados. Portanto, nossos acordos são bastante flexíveis desde que sejam respeitados esses princípios. Nós não cogitamos em hipótese alguma tornarmos apenas um fornecedor de recursos financeiros ou humanos para produção de

obras estrangeiras. Esse não é o objetivo da política pública.

O artigo 10º da Consulta Pública da Instrução Normativa sobre Coprodução Cinematográfica Internacional trata do acompanhamento da ANCINE. Atualmente, a ANCINE faz o acompanhamento dessas coproduções internacionais?

Acompanhamos todas as obras que são realizadas com o apoio de recursos públicos.

Mas como é o acompanhamento que a ANCINE faz? Há o acompanhamento direto no local, na empresa?

A gente não faz isso sistematicamente. O que a gente faz sistematicamente é conhecer as fases do projeto, a gente acompanha o nível de levantamento de recursos, qual etapa está o processo de realização, quando necessário fazemos visitas *in loco*. De modo geral, a gente acompanha o conjunto dos projetos.

Mas depois de finalizado o filme, vocês fazem um acompanhamento, se foi exibido, onde foi exibido, se participou de festivais?

Entra dentro da nossa política de acompanhamento de mercado.

Os produtores têm obrigatoriedade de enviar informações de quanto foi arrecadado, se foi exibido, e em que salas, em que países?

Eles têm que prestar informações. É um regime voluntário de entrega de informações. Para acessar alguns mecanismos que temos como o Prêmio Adicional de Renda, o Programa ANCINE de Qualidade, é preciso nos fornecer informações sobre o desempenho em festivais, em bilheterias, de vendas internacionais e nacionais, através de um

sistema que a gente chama de SICA, um sistema de informações do cinema e do audiovisual, que é preenchido pelos próprios produtores. Além disso, a gente faz o acompanhamento do lançamento de todas as obras no mercado, então a gente sabe qual o desempenho que elas obtiveram no Brasil.

Em termos mundiais, qual país tem investido mais nessa prática de coprodução cinematográfica internacional?

Os países europeus, de forma geral, investem muito nisso. França coproduz com muitos países europeus e latino-americanos. Como ela tem uma forte política de apoio ao cinema nacional, ela também tem uma forte política de apoio à coprodução internacional. A Argentina coproduz muito com a Itália, com a França, e na América Latina. Temos também uma boa relação com o Canadá. Esses são os principais países que coproduzem.

Em que momento a coprodução cinematográfica se intensificou no Brasil?

Tem crescido ao longo dos últimos quatro ou cinco anos, mas o Brasil sempre coproduziu. O que ocorre é que somos um país continental, com forte mercado interno, pequeno para o que podemos ser, mas grande para os padrões internacionais, além disso, temos uma língua que nenhum outro grande mercado fala. Todos os mercados que falam Português são muito pequenos. Isso fez com que ao longo tempo a produção brasileira entendesse que a sua origem e o seu fim fosse dentro do território brasileiro, e que a circulação no território internacional era apenas derivada de um processo de projeção da obra. Mas na política nacional de cinema e do audiovisual, passamos a identificar desde 2003 que a questão da presença no mercado internacional é uma presença decisiva, estratégica. Com base nisso, sem abrir mão de que é o mercado interno a principal questão, entendemos que deveríamos buscar essa complementaridade

lá fora. E, pra viabilizar isso, desencadeamos um conjunto de iniciativas. Uma das iniciativas foi a renovação dos acordos de coprodução, outra iniciativa foi o reforço da nossa presença nos organismos multilaterais: Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), a Reunião Especializada em Cinema e Audiovisual do Mercosul. Terceiro: ampliamos a nossa participação em festivais internacionais através do Programa de Apoio à Participação em Festivais Internacionais. Quarto: criamos os programas de exportação, temos o programa de exportação do cinema, o programa de exportação de televisão, o programa de exportação de publicidade. Os três viabilizando conquista de mercado, atração de coproduções, venda de obras. Quinto: passamos a nos articular mais com o Ministério das Relações Exteriores, de modo que foi criada uma divisão especializada em audiovisual no MRE. Sexto: apoiamos mostras internacionais de filmes brasileiros pelo mundo. A Divisão Audiovisual do Itamaraty tem uma mostra de cinema brasileiro que circula intensamente. Tudo isso é parte de uma política que busca uma internacionalização da produção brasileira e é complementar à política de conquista do mercado interno. Ao mesmo tempo, fomos fazendo um movimento com os produtores, distribuídos, com os agentes do mercado. E nesse processo, muitos de nossos produtores foram dedicando energia para construir essa relação. E é preciso capacidade e condições que favoreçam isso. Com isso, fomos construindo condições que favoreçam, e temos estimulado que surja essa vontade e temos contribuído para que se desenvolva essa capacidade. E esse tem crescido de 2004 pra cá, ao longo desses anos da implantação dessa política.

Como a ANCINE está pensando uma amarração interministerial para facilitar a realização de coproduções internacionais? Sabemos que há 11 acordos bilaterais de coprodução, com o

fim de facilitar e incentivar essas parcerias, mas na prática o realizador enfrenta várias dificuldades, na alfândega, impostos para importação e exportação de bens e valores. Está sendo pensada uma amarração interministerial para isentar o produtor desses impostos?

Os acordos de coprodução criam as condições para que as coisas aconteçam, no resto das operações vale toda a legislação nacional, sobre trânsito de recursos, trânsito de bens, trânsito de serviços. Na medida em que a gente identifica problemas, a gente procura se articular com a Receita Federal no sentido de criar facilidades para a circulação. Agora tem questões que esbarram na legislação geral do país, de como trata investimentos externos, a circulação de recursos, a circulação de bens. O que envolve um debate de longo prazo. A gente tem trabalhado na articulação de *film commissions*. Essa é uma questão que nos interessa, interessa o MRE, o Ministério da Indústria e Comércio, interessa a Embratur, de forma de construir pouco a pouco uma teia de facilidades nos diversos instrumentos de governo que possam dinamizar a atração de produções estrangeiras para o território brasileiro e ao mesmo tempo dinamizar os projetos de coprodução.

Se existe um acordo com um segundo país que haverá uma coprodução e o produtor irá utilizar mecanismos de incentivos fiscais, esse produtor é obrigado a obedecer o acordo?

Há duas situações: se a obra é majoritariamente brasileira ela está submetida ao regime de obra majoritariamente brasileira; se ela é minoritária brasileira, tem que atender estritamente o acordo de coprodução. Se ele não conhecer, ele não consegue inscrever um projeto. Então, a hipótese de que ele não conhece não existe. Se a pessoa que você entrevistou não conhece, alguém conheceu

pra colocar o projeto dela aqui dentro. E essa pessoa monitora, porque se não essa obra vai ter problema. Se ela mobilizou recursos públicos e não atendeu os critérios, ela não se enquadra e eventualmente pode ter que devolver todo o recurso público utilizado. Então, pra gente, não existe o papel e a prática, existe uma coisa só. A gente aqui na agência não tem nenhum tipo de complacência, pra nós não importa quem é a produtora, nem quem é o diretor, importa é se a obra atende às regras para ser uma coprodução. Se uma obra chega sem atender às regras dos acordos de coprodução, ela não é enquadrada como coprodução. E nossas regras tanto da legislação brasileira quanto às regras dos acordos, envolvem regras de direito patrimonial, regras de quem dirige a obra, regras de participação técnica, de participação artística, e tudo isso é observado e assegurado.

Se um filme é uma coprodução brasileira majoritária com um segundo país, por exemplo a Espanha, que tem um acordo bilateral com o Brasil, mas o diretor diz que não seguiu esse acordo. Como isso é possível?

Se a obra é majoritária brasileira, que tem a maior participação patrimonial do Brasil, o diretor é brasileiro, a empresa é brasileira, nessas condições, antes de mais nada, é uma obra brasileira. Aqui o que vou fiscalizar é se ela cumpriu as regras do Brasil. Se sim, pode usar dinheiro público e pode ter todas as facilidades que o governo brasileiro oferece. E o que vai acontecer na Espanha? A Espanha vai exigir que ela cumpra as regras do acordo Ibero-americano e se não cumprir, o dinheiro público mobilizado pelo diretor espanhol para aquela obra não vai poder ser utilizado, vai ter que ser devolvido. Se não há dinheiro público, é livre. Pode acontecer da Espanha não reconhecer aquela obra como uma obra espanhola. Qual é a grande vantagem dos acordos de coprodução? Eles dão nacionalidade à obra. É como se fosse um

cidadão de dupla cidadania. Então, essa obra cumpre cota de tela espanhol, cumpre cota de tela na televisão espanhola, mesmo sendo dirigida por um diretor português e falando língua portuguesa. Para obter essa certificação de nacionalidade a obra tem que estar aderente ao acordo internacional de coprodução quando aquele país é minoritário. Quando aquele país é majoritária, o que vale é a lei local.

O país que mais tem coproduções com o Brasil é Portugal, depois vem o Chile, mas quase não ouvimos falar de coproduções do Brasil com Portugal, são filmes pouco exibidos nas telas brasileiras. Qual é o problema?

Eles são exibidos sim.

"Call Girl", por exemplo, que é um dos filmes que estou pesquisando, teve uma grande bilheteria em Portugal, mas nem chegou a ser exibido no Brasil.

Para o filme ser exibido envolve que o coprodutor tenha um compromisso efetivo em fazer a circulação da obra, ou seja, isso é da esfera privada.

Por conta das burocracias, para uma negociação acontecer houve uma interferência direta sua, como foi no caso de Jean Charles (*Henrique Goldman*) e no caso de "Ensaio sobre a Cegueira" (*Fernando Meirelles*). Como você ver a necessidade dessa interferência?

O que você está chamando de interferência, não é exatamente uma interferência. Interferência é quando você não é chamado ao assunto. E esse é um assunto que diz respeito ao interesse do país e do mercado audiovisual brasileiro. Quando estamos diante de coproduções internacionais, sobretudo quando são dirigidas por diretores brasileiros, e são majoritárias brasileiras, passamos a ter um interesse especial naquela obra. Então, às vezes a gente tem que entrar

com negociações com as autoridades dos outros países no sentido de oferecer tranquilidade diante de eventuais dúvidas que a autoridade daquele determinado país possuía. Cobrar o atendimento de regras previstas nos acordos, mostrar a relevância daquele projeto para a cooperação entre os dois países. No caso de *Jean Charles* foi importante a presença brasileira. Tratava-se de uma produtora inglesa pertencente a brasileiros, com um diretor e um roteirista brasileiro, a história de um brasileiro em Londres, havia um interesse do *British Film*, havia um acordo com uma empresa sediada no Brasil. E o que fizemos? Ajudamos o *UK Film Concil*, que foi extinto, a compreender a legislação brasileira e passamos a eles a convicção de que valia a pena investir naquela obra. Mas isso ocorreu só depois que essa obra tinha sido desenvolvida, ter ganhado consistência e relevância, e o problema ter passado a ser da seguinte natureza: se nós fizéssemos movimentos aquela obra existiria e se não fizéssemos movimentos aquela obra brasileira não existiria. No caso do *Ensaio Sobre a Cegueira* a nossa atuação foi no sentido de dizer ao Canadá, que tinha dúvida sobre o reconhecimento da obra, na medida em que havia um forte aporte de capital japonês e que havia alguns atores que não eram canadenses nem brasileiros como protagonistas, o Canadá que tem uma legislação mais rígida do que a nossa, tinha dúvidas se essa obra poderia ser considerada uma obra canadense e uma obra brasileira.

Por se tratar de uma obra que tinha um diretor brasileiro, o Fernando Meirelles, onde a sua empresa, a O2, tinha uma presença forte na produção daquela obra, por se tratar do livro de um dos maiores autores da língua portuguesa, por se tratar de um filme que potencializava talentos brasileiros, seja na equipe técnica ou na equipe artística, entendíamos que o aporte de capital oriundo do Japão era um aporte bem vindo e que não interferia na condição de nacionalidade pelo Brasil e pelo Canadá, e que não era um problema ter em condições de protagonistas

atores que não eram brasileiros nem canadenses. Então, nós contribuímos, também quando a obra já estava constituída, que já tinha percorrido um caminho e que já tinha recebido a aprovação da ANCINE, atuamos no sentido de oferecer segurança ao parceiro no governo canadense de que aquela obra sim merecia receber a creditação e conseguir se realizar. São casos que a gente participa diretamente do processo. Há vários outros. Houve momentos que já era necessário adotar partições de direitos mais vantajosas, tipo 80-20, como o acordo Brasil-Espanha, mas esse acordo é da década de 60 que fala em 30-60. O acordo Ibero-americano ainda não havia sido ratificado, que tinha diminuído pra 80-20. Então, o que fizemos? Havia três ou quatro produções dependentes disso, então nós interferimos junto ao instituto de cinema espanhol para que eles adotassem uma resolução especial e nós colocássemos uma resolução especial, botando em regime de vigência um dispositivo que ainda estava sendo em processo de tramitação nos nossos parlamentos. Então, pra que a gente acompanha? Para assegurar a boa aplicação dos recursos públicos, assegurar a realização das obras e para ajudar nos processos em que nós podemos ajudar como governo brasileiro, da mesma forma que o governo brasileiro ajuda a promover a exportação dos produtos brasileiros para todo o mundo.

O questionamento é se os pequenos produtores têm acesso ao mesmo benefício, porque não existe nada oficializado.

Existe sim. Você está enganada. Tem que ler mais os acordos. Não diz que a ANCINE tem que fazer isso ou fazer aquilo, diz que cabe aos organismos de cinema dos dois países manterem interlocução para resoluções das questões que surjam na aplicação daquele acordo.

Mas não existe acordo de coprodução com o Reino Unido...

Não existe acordo de coprodução com o Reino Unido, mas existe um esforço de coprodução. Não é o fato de não haver um acordo de coprodução com o Reino Unido que vá fazer com que a gente dê um tratamento ao Reino Unido diferentemente do que a gente dá ao Canadá, à Espanha, à Portugal, à Alemanha e à América Latina no quesito viabilização. No quesito direitos patrimoniais, nenhuma produtora inglesa pode ter mais que 60% de uma obra realizada em coprodução com o Brasil, que é o item “C” da nossa Medida Provisória: para os casos que não há acordo de coprodução, a regra é 60-40; 2/3 da equipe técnica e artística brasileira. Então, as coproduções com o Reino Unido se encaixam aqui. O contexto do Jean Charles é que nós íamos propondo ao UK Concil firmar um acordo de coprodução, mas eles nos diziam: ‘nós não precisamos de acordo de coprodução’, o Reino Unido tem poucos acordos de coprodução. No modelo deles é o UK Film Concil quem aprova e investe nas obras como uma empresa. Então é perfeitamente compreensível porque eles não precisam de um acordo, porque é uma decisão da direção do UK, que era um organismo estatal. Qual era o nosso movimento? Era mostrar para a UK que valia a pena investir em coprodução. Então o nosso movimento, tanto no caso de *Jean Charles*, como do *Ensaio Sobre a Cegueira*, era nos sentido de remover obstáculos. Tudo isso dentro dos dispositivos da nossa medida provisória que diz que cabe à agência se articular com os organismos cinematográficos para o cumprimento dos objetivos da política pública de desenvolvimento do audiovisual. Esse elemento é importante porque é muito diferente de entrarmos para viabilizar o projeto de um produtor, seja ele grande ou pequeno, isso não fazemos, isso é da esfera privada. Agora, se um produtor, seja ele grande ou pequeno, percorreu o caminho, conseguir parceiros, enquadrar nas legislações e viabilizar aquela obra, e surgir algum problema no meio do caminho, alguma exceção que precise ser construída,

desde que razoável, a gente atua. Isso tem sido assim regularmente. No caso do *Jean Charles*, por exemplo, é de dois produtores pequenos, é o primeiro longa-metragem feito pela produtora.

E como está a articulação com o Reino Unido para fechamento de um acordo?

Transferiram as atribuições do UK Film Concil para o British Film Institute e isso de certa forma zerou o jogo. A gente mantém interlocução, mas por não ter acordo de coprodução a iniciativa está nas mãos dos privados. Sempre a iniciativa está nas mãos dos privados. O organismo do Reino Unido não está ali dizendo ‘vamos produzir coprodução. Uma parte da equipe do UK Film Concil se transferiu pro British Film Institute, e eles mantêm o interesse no Brasil. E acredito que no geral há interesse pelo Brasil por parte de todos os países no mundo.

Uma crítica que se faz é que não adianta fechar acordo com país que esteja geográfica e culturalmente com países muito distantes do Brasil, como é o caso da Rússia e da China (que segundo a secretária Ana Paula Santana) são países com os quais já há uma negociação. Então, pergunto: como a ANCINE percebe isso?

Tem quem só possa enxergar até a ponta do seu nariz. Tem quem consegue enxergar um pouco mais adiante. E tem quem consegue enxergar mais lá na frente. Dizer que não vale a pena negociar acordo de coprodução com o país que mais cresce no mundo, com o país que se tornou muito próximo de ser a primeira economia do mundo, que é a China e que caminha celeremente, que tem a economia Americana em suas mãos, que tem um mercado consumidor potencial de um bilhão e duzentas mil pessoas, é enxergar muito, muito, curto. Quem está na posição de governo brasileiro não tem o direito de fazer para daqui a seis meses ou um ano.

Não pode pensar só no interesse dos diretores e produtores que já estão operando, tem que tentar imaginar o que acontece daqui a 10, 20, 30, 40, 50 anos. É seguro que em 1963 quando o Brasil fechou um acordo de coprodução com a Espanha, o Brasil e a Espanha não devia ter nenhuma relação no campo cinematográfico. Entretanto nos últimos quatro anos nós nos dedicamos de maneira profunda para construir uma relação com a Espanha. É nos últimos quatro anos que a relação com a Espanha cresceu em termos de coprodução cinematográfica. Portanto, a gente não pode raciocinar como dono de botequim. Ah, vai se acertar em todos os movimentos que se faz? Só o tempo vai dizer. Agora, tem coisas que tendencialmente apontam caminho, e se observar o principal produtor audiovisual que são os EUA, quando ele faz movimentos em direção à Índia, ou à China, ou à Rússia, é porque enxergam o gigantesco mercado desses países.

Então, essa distância cultural não seria um empecilho?

Meu entendimento é que, se ele é um limitador, e é um limitador, ele é facilmente superável com inteligência, com arte, com a aproximação dos talentos locais, até porque coprodução é isso, é mescla de talentos, é mescla de gente com capacidade de interpretar. Portanto, eu não estabeleceria esses grandes países como prioritários, mas de maneira nenhuma eu descartaria como eventualmente esse interlocutor teu aí descarta.

Os acordos bilaterais garantem o acesso à distribuição no país com o qual firmou acordo. Por que na prática isso não funciona?

Porque cada obra é uma obra. Uma obra feita em um país também tem suas dificuldades de circular, a obra em coprodução é apenas uma obra feita em coprodução. Ou seja, quando a obra se

impõe, quando consegue os parceiros adequados, quando consegue ter os elementos de atração de público, quando consegue ter os elementos de relevância crítica e estética, ela circula.

Como o governo brasileiro está pensando a inserção do cinema brasileiro no mercado global, em termos de imagem?

Isso nós não fazemos. Não temos uma visão utilitarista do cinema nem do audiovisual. Não temos nenhum desejo de interferir na invenção estética, na estratégia cultural. Minha expectativa, como cidadão brasileiro, é que a produção cinematográfica e audiovisual brasileira seja capaz de expressar a riqueza da cultura brasileira, que consiga ser capaz de expressar com força o modo de criar, viver e fazer brasileiro, como diz a Constituição, que seja capaz de intuir o que virá pelas próximas décadas no futuro brasileiro, que seja capaz de iluminar o que foi a nossa história de tal maneira que a gente possa se entender melhor, que seja capaz de lhe dar com a nossa realidade presente, que possa divertir, ajudar a nos conhecermos melhor, que seja capaz de fazer com que o mundo entenda melhor o que é o Brasil de hoje, o que foi o Brasil na sua construção, e o que pretende ser o Brasil no futuro. Eu vejo a nossa produção como uma produção muito diversa, que faz um esforço genuíno de expressar essa diversidade. Como dirigente de um órgão público, meu empenho é criar condições para que todos os realizadores possam realizar. Que sejam muitos, de todas as regiões geográficas do país, para que ao final, a imagem que possa fazer justiça à boa tradição do povo brasileiro na construção da sua trajetória e possa fazer justiça às aspirações do País na cena internacional.

O senhor foi eleito há pouco tempo secretário executivo da CAACI (Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas da Ibero

América). O que significa um brasileiro ocupando esse cargo?

A CAACI existe há 13 anos, e nesses 13 anos é a primeira vez que o secretário executivo da CAACI é um não-venezuelano. Portanto, pra nós foi um motivo de muita satisfação o reconhecimento da contribuição que o Brasil pode oferecer à CAACI. E ao mesmo tempo implica uma forte responsabilidade de manter a coesão de 18 países membros da CAACI, de fortalecer os programas que são administrados pela CAACI. E na CAACI temos vários programas relevantes, um deles é o Programa Ibermedia, um programa que tem estimulado à coprodução entre esses 18 países, ao longo desses últimos 13 anos; temos o Programa DocTV Latino-américa, um programa que foi proposição do Brasil, e o Brasil é um forte financiador desse programa, tem sido estratégico na articulação entre o cinema e a televisão no continente latino-americano, estamos na 3ª edição, com um documentário por país, permitindo que os nossos povos se conheçam melhor e fazendo com que essa produção chegue nas televisões, que é o melhor meio de alcançar a nossa população, a nossa sociedade; temos um terceiro programa que é o Nosso Cinema, que é a exibição de filmes de todos os países da região Ibero-americana uma vez por semana nas televisões públicas da América Latina, no Brasil é exibido pela TV Brasil; temos um quarto programa que é o Observatório Ibero-americano de Audiovisual, que entrará no ar no final do ano de 2011, com informações do mercado do audiovisual e do cinema dos 18 países da CAACI; temos programas na área de desenvolvimento de projetos, de distribuição internacional, de arquivos fílmicos, administramos um fundo de aproximadamente 9 milhões de dólares anual que investe nesse conjunto de ações, além disso, cabe à secretaria executiva da CAACI o papel de articulação com os governos desses 18 países para reforço da ideia de criação de uma espécie de mercado

comum Ibero-americano de cinema e de audiovisual, de um espaço de integração da cinematografia dos nossos países, da aproximação dos nossos povos. Inclusive vamos fazer na última semana de novembro (de 2011) uma reunião da CAACI no Brasil, uma do programa Ibermedia e um Seminário Internacional sobre Políticas Públicas de Financiamento ao Audiovisual onde os 18 países escreverão para uma publicação que iremos fazer e 12 desses 18 países irão fazer apresentações onde vão expor as políticas de seus países nesse seminário; portanto é uma grande responsabilidade para o Brasil, mas ao mesmo tempo é um reconhecimento da forte contribuição que o Brasil tem dado na coesão dessa região e na maior aproximação entre os nossos países.

O Brasil investe 600 mil dólares por ano no Programa Ibermedia. Como você avalia a participação brasileira, no caso a participação de produtores beneficiados, no programa Ibermedia?

Nós somos o segundo maior portador do fundo Ibermedia, somos o maior aportador no fundo do DOC TV latino-américa, somos um dos que mais contribuí no fundo do Nosso Cinema, e nossas empresas – produtoras e distribuidoras – têm tido uma participação relevante no programa, filmes importantes participaram das várias edições do Ibermedia; realizadores tiveram no fundo um elemento a mais para seus projetos deslançarem, muitas vezes um elemento decisivo para os seus filmes circularem, filmes como Dois Irmãos da Lúcia Murat, o É Proibido Proibir do Duran. Portanto, tem sido muito importante.

Você sabe informar o montante de recursos oriundos de renúncia fiscal destinado aos filmes de coprodução cinematográfica internacional?

Talvez você conversando com o pessoal do O.C.A, com base nos filmes coproduzidos, puxar os dados específicos desses filmes e

Manoel Rangel
Diretor-Presidente da ANCINE
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

com isso você calcular o que seria. Não sei se a gente já tem essa informação já organizada.

Nos acordos bilaterais, há a determinação de que representantes dos dois países envolvidos façam uma análise periódica da aplicação do acordo, no caso, uma tarefa de uma Comissão Mista para verificar como está o andamento. Existem Comissões Mistras?

Não são todos que falam em Comissão Mista, mas são todos que falam que as autoridades cinematográficas dos dois países devem fazer balanços periódicos, e a gente faz, mesmo que não seja formal, mesmo que não se produza um relatório etc., a gente faz um acompanhamento permanente, se não fizéssemos não renovávamos acordos, não atualizávamos bases de acordos. As atualizações são derivadas desse tipo de análise sistemática.

Local: Kubitshek Plaza Hotel

Data: 27/09/2011

Hora inicial: 17h23

Duração: 38’41”



Foto: divulgação

Além de “A Ilha da Morte”, você já trabalhou em outro filme feito em coprodução internacional?

Não. Minha primeira e única até agora coprodução internacional é “A Ilha da Morte”. Estou agora na *Première* do Rio na competitiva de documentário com meu terceiro longa, que é um longa documentário que se chama “Os Últimos Cangaceiros” e agora eu vou iniciar dois outros longas documentários, um que se chama “Lampião, governador do sertão”, um filme só sobre Lampião, e esse eu quero apresentar na convocatória do Ibermedia e tentar fazer alguma coprodução internacional e outro filme não como diretor, mas com produtor que é “A Outra Cara do Combate”, esse já é uma coprodução com Cuba, eu como produtor executivo, a direção é da Margarita Hernandez que é minha companheira, é um longa documentário que conta a história do Luiz Gutierre ‘Físín’, mais conhecido como Físín, que é um dentista cubano de 92 anos de idade, um dos fundadores do Partido Comunista Cubano, histórico, até antes mesmo de Fidel, que modificou o rosto do Che para entrar clandestino na Bolívia e no Congo, uma história bem *sui generis*, então,

essa é a minha segunda experiência em coprodução, com Cuba também.

No caso do filme “A Ilha da Morte”, foi feito através do acordo bilateral de coprodução cinematográfica?

Não. Agora tem um acordo bilateral Brasil-Cuba, se eu não me engano.

Não tem com Cuba. Tem com a Espanha.

Ou o Manoel Rangel estava negociando com o Omar Gonzales. Deve estar então em negociação ou em pensamento. Na realidade, como fui aluno da Escola de Cuba, de 86 a 90. Depois passei um ano no Instituto Cubano de Cinema, ou seja, tenho ótimas relações com Cuba. Então, o filme era sobre uma história cubana de antes da Revolução, baseado no documentário “Invasor Marciano”, que fiz quando era aluno da Escola de Cuba, esse foi o primeiro prêmio internacional da escola de um aluno, em 1988 ganhou o prêmio de melhor documentário no festival de Bilbao na Espanha. Então, fazia parte da história da Escola de Cuba. Era uma coisa natural. Aquela história ficou na minha cabeça. Então, eu voltei adaptando para um longa de ficção.

E como entrou a Espanha?

A Espanha entrou na realidade bem através da Escola de Cuba. Porque como é o desenho da produção? A Bucanero Filmes, que é a nossa produtora, o ICAIC, que é o Instituto Cubano de Cinema, e a Iroko Filmes, que era uma produtora sediada em Madri, mas de um ex-estudante da Escola de Cuba, o Harold Sánchez, ele conhecia o filme e a história e se interessou. O roteiro é feito por três pessoas: do Manuel Rodriguez, que é da segunda geração da Escola de Cinema de Cuba, depois entrou aí o Alfonso Zarauza, que é um roteirista espanhol colocado e bancado pela Iroko Filmes, e o tratamento final do roteiro foi de outro

Diretor e Produtor do filme “A Ilha da Morte”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

cupando aluno da quinta geração da Escola Cubana de Cinema, o Arturo Infante. A ICAIC entrou com serviços e equipamentos, com aporte de mais ou menos 300 mil dólares. O Harold através da Iroko deu mais ou menos 40 mil dólares pelo trabalho do Alfonso. E a produção do filme total custou aproximadamente dois milhões e meio de reais. Uma parte bancada pelo Governo do Estado do Ceará, de aproximadamente R\$ 600 mil, a outra parte pelo artigo 1º da Lei do Audiovisual, através da ANCINE, e o resto veio de aportes do Programa Ibermedia e dessa coprodução.

Como ficou a divisão de direitos patrimoniais do filme?

Não em lembro, mas a maior parte nossa, depois, o segundo maior é Cuba. Mas a divisão dos mercados como ficou? O Brasil é nosso. Cuba é exclusiva de Cuba. Espanha é exclusiva da Iroko Filmes. E o resto do mundo tinha uma porcentagem lá que eu não lembro agora. Mas nessa porcentagem, nós teríamos no mínimo 70% do valor porque o aporte maior foi nosso.

Como foram as negociações? As dificuldades e as facilidades?

O mais complicado na época era a papelada do Ibermedia, não sei como está agora. Era uma coisa bem complicada. Com relação ao aporte de Cuba, tivemos o total apoio do Omar Gonzalez, o presidente do ICAIC na época, atual presidente também. Em relação à Espanha também não tivemos problemas com a Iroko. Tivemos problema assim: que não tivemos nenhum ator espanhol, e o Harold queria muito que tivesse, mas a gente achava que ficava forçado na história, terminou que não teve. Também o aporte dele era menor, aí ficamos assim. E a dificuldade maior foi na produção em si, porque fazer um filme de época com história cubana que a metade dele é filmada no Ceará e a outra metade em Cuba... apesar de que a equipe era formada por profissionais

do Brasil, Cuba e Espanha, conforme o aporte. Sendo que a maioria era de profissionais brasileiros. O diretor de fotografia, o Raúl Perez Ureta, é cubano. Então, o problema maior do filme foram problemas técnicos, no sentido que você tinha que manter uma continuidade, de penteado, de roupa... Um cara estava caminhando em uma rua do Ceará, aí cortava e em outro plano ele já estava caminhando em Havana. Então, tínhamos as limitações de locações em Fortaleza, que eram imensas. Vendo o filme ninguém imagina que ele foi filmado em Fortaleza. Isso porque trabalhamos com os melhores profissionais cubanos. No caso da Espanha, a direção de arte foi do Derubin Jacome, um cubano que já mora há muito tempo na Espanha. No caso do Brasil, o Oswaldo Lioi, que também é um ótimo diretor de arte, fez grandes filmes. Então, ficou perfeito. Mas essa logística é que foi complicada. Por exemplo, a grande parte das roupas veio do Armazém do ICAIC. Foi mais de 500kg de roupas que tivemos que trazer de navio, de não sei o que e tal. Mas na armação da coprodução não tivemos maiores dificuldades. Ah, mas outra maior dificuldade foi a da remessa de dólares, que é muito complicado, que até é uma coisa que as entidades... eu sou o atual presidente da Associação de Produtores e dos Cineastas do Norte e Nordeste (CNN), que é uma entidade que congrega 16 estados, e uma dos pontos que estaremos propondo à ANCINE e ao MinC é isso, que temos que resolver essa forma de remessa de recurso porque isso é fundamental pra você viabilizar uma coprodução. Se não, um aporte que você ganha, você paga mais imposto pra mandar o dinheiro do que. Ou, se precisar mandar uma grana para outro país, terá que pagar mais de 50% de imposto.

E em outros países como funciona?

Não tenho a mínima ideia, mas acredito que deve ser mais fácil do que aqui. E se tiver imposto deve ser bem menor do que aqui.

Porque estamos em um país que tem uma das maiores cargas tributárias.

E dos países mais caros para produzir cinema?

É um dos países mais caros para produzir na Ibero América. O Harold Sánchez em uma época quis trazer um filme da Espanha para ser feito no Brasil, e pediu para fazermos os levantamentos dos preços, no entanto, ele desistiu depois que ele viu quando daria.

Como as produtoras buscam as parcerias internacionais? Quem busca a parceria é o produtor ou o diretor?

Eu fui o diretor e o produtor.

E como lidar com as especificidades burocráticas e legais de cada país, no caso de Cuba e da Espanha?

Na Espanha, não tivemos problemas porque na Espanha eles colocaram um aporte em serviços. Ou seja, um roteirista que fez dois tratamentos do roteiro. E que depois, não ficamos satisfeitos com o roteiro, então chamamos outro roteirista cubano. Então, os problemas maiores foram bem maiores em relação à Cuba, nessa história da remessa dos recursos, então aí foi fundamental a entrada do Ibermedia porque dos 100 mil dólares, 80 mil foi o próprio Ibermedia que mandou. E tem essa questão técnica da direção de arte, da continuidade, da dificuldade de locações.

Eitão por que essa escolha de filmar no Ceará?

Porque pelas leis brasileiras temos que filmar parte no Brasil, e eu não podia filmar tudo no Brasil porque tem cenas de Havana e de cidades do interior que não tinham como ser feitas em outro lugar. Nesse caso, você tem que se deslocar mesmo e filmar no outro país.

Existe um acordo bilateral com a Espanha desde 1963, por que ele não foi utilizado?**Porque não conhecia ou porque era mais fácil não usar acordo ou outro motivo?**

Como na época a nossa ideia era o Ibermedia. O que a gente procurava na Espanha a gente já tinha conseguido. A Espanha entrou no desenho porque na época o Ibermedia exigia que fossem três países. Tinha que ter um terceiro país. Então, nós tínhamos o contato do Harold e ele já conhecia o “Invasor Marciano”, ele gostou da ideia, e o aporte dele era em serviços, não teve desembolso. Então, não teve problema. E a gente não foi atrás desse acordo bilateral porque o que a gente queria o Ibermedia resolveria. E você entrar no Ibermedia tendo um coprodutor forte como o ICAIC, e já tendo recursos para o filme, é 80% de chances de ganhar o Ibermedia. Uma coisa é você coproduzir em Cuba com o ICAIC, e outra coisa é coproduzir em Cuba com um cara que ninguém nunca ouviu falar. Como a produtora do Harold já tinha um certo currículo, deu pra fechar o desenho da coprodução sem problemas.

Quanto tempo levou entre o roteiro e o filme nas telas?

Levaram seis anos. Em 2001, inscrevemos no MinC, ainda antes da criação da ANCINE. Filmamos no final de 2004 e início de 2005. A primeira exibição dele foi no CineCeará de 2006 ou 2007, não lembro agora. E entrou no circuito comercial em 2007 ou 2008. Não foi bem de público, até porque ninguém tinha grana para lançar o filme, foi bem de crítica. A Folha deu uma página elogiando o filme. Mas o filme fez dois mil e pouco espectadores. Passou pouquíssimo tempo nos cinemas. E no circuito dos festivais foi muito estranho também porque foi o filme de um brasileiro falado em espanhol. Aí ficou meio complicado. Ganhamos um prêmio de melhor roteiro no Festival de Trieste, na Itália. Foi para o Festival de Havana. Foi para outros festivais, mas não ganhou prêmio. Depois vendemos para a TV Brasil,

Canal Brasil e agora foi vendido para um canal de televisão dos EUA, *Venevision*.

A burocracia atrapalhou? Ou você considera um processo normal?

Foi um processo normal. Recentemente, teve uma crise muito grande das entidades políticas de cinema brasileiro com a ANCINE, porque a ANCINE estava com uma burocracia absurda. Ainda continua, mas melhorou muito. Recentemente, depois dessa pressão que fizemos, nós tivemos uma reunião com a ministra Ana de Hollanda, no Rio de Janeiro, com um grupo de realizadores de longa-metragem do Brasil, para dizer: ‘olha, a ANCINE não está funcionando. É um absurdo que você passe seis meses para renovar a prorrogação de captação de um filme’. Quando um ano tem 12 meses, se você passa seis meses nisso, você perde seis meses. Então, eles anunciaram no Rio que, por exemplo, o meu filme “Os Últimos Cangaceiros” já está prorrogado automaticamente, sem nem eu pedir, até final de 2012.

Como as determinações burocráticas, legislativas e de produção direcionaram (e influenciaram) as formas de construção da narrativa (mise-en-scène) e até da escolha das locações, dos atores e da equipe técnica?

Nenhuma. Teve assim, porque apesar da limitação do fato de termos de filmar em Fortaleza, filmamos no que resta do centro histórico de Fortaleza, que teria essa herança arquitetônica dos anos 50, filmamos em casarões antigos, em umas praias próximas às características das praias de Cuba, que são praias que não têm ondas muito altas, por sinal o nome da praia que filmamos é praia Mansa, e filmamos em uma fábrica antiga de cachaça. Essas foram as principais locações no Ceará, mas não chegamos até ter que cortar sequência. O maior problema que tivemos foi, como eu lhe falei, da direção de arte. Outro problema é que a luz do Ceará é

uma luz muito dura, muito forte, muito intensa. Já a luz de Cuba é bem mais suave, bem menor. Então, teve o cuidado do Raul de fazer esse equilíbrio, porque ia ter isso em várias sequências do filme. Com relação à escolha do elenco, como o filme tem um elenco de atores jovens cubanos, oscilando de 20 a 20 e poucos anos. Em Cuba, não tem problema de você escolher ator porque tem um teatro forte, um cinema forte e uma televisão forte, tem muita gente lá que sobrevive como ator. O problema maior foi no Brasil. Porque, por exemplo, o protagonista do filme é o ator cearense Cláudio Jaborandi que fez o papel do Capitão Duarte, mas o Jaborandi tinha morado na Espanha. Tivemos problema com ele em apenas algumas frases que ele falou errado e depois tivemos que dublar, ele mesmo falando corretamente. Os outros atores, menos o Jaborandi, foram dublados com outras vozes porque no filme eles falavam um espanhol mais ou menos que depois a gente teve que dublar. O Jaborandi foi o único que conseguiu manter a voz dele no filme. Ele ficou com um sotaque não de Havana, mais para Santiago de Cuba. O que posso lhe dizer é que cumprimos as exigências da ANCINE. Agora, no elenco principal a maior parte é de atores cubanos, inclusive grandes atores cubanos, como a Isabel Santos, a Laura Ramos, o Calé. O elenco brasileiro foi mais trabalhoso da gente selecionar pela dificuldade que a gente tem de atores brasileiros que falem espanhol corretamente.

Quais as vantagens desse processo comparando com a realização de um filme doméstico, só brasileiro? Quais as facilidades?

Olha, como eu tinha esse contato com Cuba. Alguém que quiser filmar lá em Cuba, mas não tiver esses contatos como eu tive, dificilmente vai conseguir o aporte que eu consegui, de 300 mil dólares em equipamentos. O fato de eu ter estudado um ano no ICAIC logicamente colaborou, de ter

Diretor e Produtor do filme “A Ilha da Morte”*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

boas relações com Cuba, por fazer parte do Conselho da Fundação do Novo Cinema Latino-americano, que é sediado em Cuba, tudo isso ajudou. Acho que a Escola de Cuba é fundamental nessa história das coproduções. Por exemplo, se eu for filmar no México, e precisar de um fotógrafo lá, possivelmente eu vou trabalhar com um ex-aluno da escola, se precisar de um técnico de som, vou trabalhar com ex-aluno da escola. Então, isso ajuda muito.

O filme foi lançado em Cuba e na Espanha?

Em Cuba sim, na Espanha não, acho que não teve lançamento na Espanha. Porque depois a produtora dele fechou. Não sei se ele conseguiu vender na Espanha para alguma televisão, porque no caso era dele e não fui atrás disso. Mas em Cuba ele foi lançado comercialmente, passou um tempo em cartaz.

E qual foi a arrecadação do filme?

Foi uma merreca. Foram uns 20 e poucos mil reais de bilheteria. O público foi de dois mil e pouco espectadores. Foi lançado em DVD, mas não sei quantos foram vendidos.

E quem fez a distribuição do filme?

No Brasil, foi a Imovision. E internacionalmente foi a LatinoFusion.

E quem fez a produção executiva foi você mesmo?

Foi eu e a Margarita Hernandez.

Como você avalia a coprodução cinematográfica internacional de forma geral?

Não sou especialista em coprodução. Acho que são fundamentais, é uma forma de você tentar vender o filme, dependendo do desenho do filme. Existem muitas

possibilidades. Se você pensar de dez anos pra cá, vem aumentando o número de acordos bilaterais. Outra coisa que acho que vai favorecer isso, são as novas tecnologias. Por exemplo, quando filmei “A Ilha da Morte”, filmei em 35mm, com equipamentos 35mm, porque vim de uma escola que a formação é em cinema. Então, queria o prazer de filmar em 35mm, escutar aquele sonzinho do negativo rolando e tal. Mas eu paguei 300 mil reais em aluguel de equipamentos e compra de negativo. Hoje não tenho mais nenhum interesse em filmar em 35mm. Quando fiz “Os Últimos Cangaceiros” eu comprei uma câmara que na época custou R\$ 14 mil, que filma em 24 quase, filmei em mini-DV, a câmara é minha, eu filmei 180 horas, e aqui tem 79 minutos e 30 segundos, então jamais eu poderia ter feito esse filme em 16 ou 35 mm. Seria uma fortuna. Enquanto uma lata de negativo hoje deve estar R\$ 700 para filmar quatro minutos, uma fita miniDV custa R\$ 15 ou R\$ 20 por uma hora. Se você filmar digital, você tendo o seu cartão, você vai só descarregando num HD. Isso barateou muito os custos de coprodução. Agora mesmo o Steve Solot, que está na presidência da Film Commission do Rio, passou o meu contato para um amigo dele que estava fazendo um filme no Ceará, um documentário, três retratos de diferentes pessoas. Então, o cara entrou em contato comigo perguntando se eu topava coproduzir. Ele estava pedindo cinco mil dólares. O que não é nada, sabe? O equipamento dele, a equipe é pequena, é praticamente um apoio logístico. Então, essa história do digital facilitou muito, porque os equipamentos diminuíram de tamanho, aumentaram a tecnologia e diminuíram o preço. Quando eu ganhei o DOCTV em 2004, no Ceará, no projeto “Racha para a Vitória”, nós compramos um Macintosh G5 que era o mais moderno na época, e pagamos 16 mil reais. Hoje compro um bem mais moderno que esse por um valor menor. Hoje, geralmente, os produtores têm, pelo menos nosso caso, temos câmara, som *device*, que é um equipamento de captação

Wolney Oliveira
Diretor e Produtor do filme “A Ilha da Morte”
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

de som maravilhoso, e temos uma ilha de finalização digital. Acho que isso vai incrementar as coproduções, vai baratear em alguns casos. Acho que é um caminho muito legal a coprodução. Para você ver, a Nicarágua, o Panamá entraram no Ibermedia, lugares que você não via antes. O último filme paraguaio que eu ouvi falar acho que está com uns oito anos. São filmografias que não existiam e que começam a existir a partir do Ibermedia.

Quanto aos acordos bilaterais de coprodução que há entre o Brasil e mais 10 países? O que você acha?

Acho ótimo, mas não conheço os detalhes. Mas pra mim, o principal problema... até te recomendo falar com a Isabel Martinez, que fez “A Montanha”, que é uma coprodução com a Itália e com Portugal, com o orçamento de 11 milhões.

André Sturm
Presidente do programa Cinema do Brasil
*** entrevista realizada por Flávia Rocha**

227