

Coprodução cinematográfica internacional no Brasil e na Argentina (2005-2014): um estudo comparado¹²

Flávia Pereira da Rocha³
Universidades de Brasília (UnB), DF, Brasil

Resumo

Este artigo apresenta os primeiros resultados da minha pesquisa de Doutorado, que tem como objetivo fazer um estudo comparado das coproduções cinematográficas no Brasil e na Argentina, no período de 2005 a 2014, tendo como ponto de partida os mecanismos das políticas públicas de apoio e incentivo às coproduções cinematográficas nos dois países. A pesquisa tem como referencial teórico-metodológico a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC), além dos Estudos Culturais, e, como recursos metodológicos: a análise documental, a análise de dados e entrevistas com cineastas, pesquisadores e gestores das políticas de cinema no Brasil, na Argentina e na Espanha. Como contribuição, traz uma reflexão inicial sobre a importância de tais políticas de apoio às coproduções para a promoção e difusão da diversidade cultural.

Palavras-chave

Coprodução cinematográfica; Política audiovisual; Estratégias; Cinema brasileiro; Cinema argentino.

1. Introdução

Defendendo a importância da diversidade cultural entre os povos, uma produção cultural menos desigual entre as nações e o fortalecimento das cinematografias locais, ações intergovernamentais em vários países têm ocorrido para incentivar as coproduções cinematográficas internacionais. No Brasil, principalmente desde 2008, percebe-se um aumento no estímulo a tal modo de produzir filmes de longa-metragem: as coproduções cinematográficas internacionais. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema

¹ Trabalho apresentado no GT Políticas e Estratégias de Comunicação do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisa apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

³ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCOM-UnB), Brasil; com Doutorado-sanduíche no Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, em Braga, Portugal. Email: flaviarocha@unb.br.

(ANCINE), de 2005 a 2014, o continente europeu tem sido o seu principal parceiro em coproduções de longas-metragens. Entre os países, Portugal está em primeiro lugar neste *ranking*. Foram registrados 25 filmes longas-metragens compartilhados entre os dois países, representando 30% das coproduções independentes realizadas entre o Brasil e diversos países, amparadas por mecanismos públicos bilaterais de apoio direto e indireto. Enquanto isso, no mesmo período, a Argentina aparece como a segunda maior parceira brasileira, com 16 obras realizadas, contabilizando 19,5% do total dos filmes coproduzidos majoritariamente, igualmente ou minoritariamente.

Considerando que é residual a atividade cinematográfica tanto na maioria dos países da Comunidade de Países da Língua Portuguesa (CPLP) como na metade dos países do Mercado Comum do Sul (Mercosul), observa-se que o investimento público no setor ocorre prioritário e basicamente onde já há uma estrutura mínima para fomentar o desenvolvimento de relações de coprodução cinematográfica entre os países. Nesse contexto, Portugal tem sido o único país lusófono com o qual o Brasil mantém uma relação consolidada no âmbito da política de fomento direto. Entre os vizinhos do Mercosul, através de protocolos de cooperação ou editais de fomento direto, o governo brasileiro tenta fortalecer as relações cinematográficas tanto com a Argentina quanto com o Uruguai, desde 2011, embora outras tentativas já tenham ocorrido anteriormente com os portenhos.

Na Ibero-América, a Argentina e o Brasil, depois de Espanha e do México, são os países que mais realizam filmes em regime de coprodução cinematográfica (ZAMBRANO⁴, 2012, em entrevista à pesquisadora). A Argentina, além de ser um dos países que mais coproduz com o Brasil (ANCINE, 2014), é um dos que mais coproduz com a Espanha (ICAA, 2014) e tem uma das cinematografias mais desenvolvidas do mundo (FILME B, 2011). Neste contexto, algumas parcerias intergovernamentais foram fechadas nas últimas três décadas anos entre o Brasil e a Argentina para incentivar a coprodução cinematográfica entre realizadores dos dois países. Em 1999, entrou em vigor o Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina (BRASIL, 1999). 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

⁴ Luís Angel Roa Zambrano é bacharel em estudos internacionais pela Universidade Central da Venezuela, coordenador do programa que acompanha as operações do Ibermedia e coordenador geral da Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana (SECI). Zambrano concedeu-nos uma entrevista, gravada no dia 27 de setembro de 2011, durante a realização do 44º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. A tradução da entrevista do Espanhol para o Português foi feita pela autora deste artigo.

região. E, em 2010, foi assinado o Protocolo de Coprodução Cinematográfica entre a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), resultando na concessão de apoio financeiro através de edital publicado anualmente desde 2011, beneficiando quatro projetos por ano.

2. Questões de fundo

No entanto, no meio dessa intensificação de laços políticos, como condições estruturais e culturais favorecem ou dificultam o alargamento dessa integração? Tendo como sustentação teórico-metodológica a Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) e os Estudos Culturais, e como recurso metodológico entrevistas em profundidade com cineastas e gestores das políticas de cinema, bem como o levantamento e a análise de dados, este artigo apresenta subsídios para refletir sobre como vem sendo construída a relação entre Brasil e Argentina no âmbito das coproduções cinematográficas.

Temos como ponto de partida o valor social do trabalho, a democratização ao acesso à diversidade cultural, a expansão da diferença, e o conceito de cultura de Raymond Williams (1958) em “*Cultura is ordinary*”, texto seminal dos Estudos Culturais, onde defende que a cultura é de e para todos, ideia mais ampla do que o antigo sentido de cultura como privilégio de uma elite educada e criativa dotada da “alta cultura”. Vale lembrar que, para os Estudos Culturais, o social não está organizado apenas por classes, mas também por sexo, raça, nacionalidades e identidades. Com estas bases de fundo, pretendemos investigar como potencializar o cinema brasileiro na conquista do mercado interno e na sua expansão para territórios internacionais, bem como favorecer mutuamente os parceiros estrangeiros. Com uma gama de estímulos e/ou discursos políticos, cabe pesquisar a dinâmica de tais políticas na tentativa de promover uma integração cultural entre Brasil e Argentina, donos das economias mais importantes do Mercosul. Que caminhos seguir a fim de evitar políticas fragmentadas na área da comunicação no Brasil?

Tal reflexão é essencial, no entanto, a pergunta-chave desta pesquisa é: Como as políticas públicas do Brasil e da Argentina têm contribuído para o desenvolvimento da atividade cinematográfica nestes dois territórios, através das coproduções internacionais? E a segunda pergunta-chave é: Qual o papel das autoridades governamentais na integração da atividade cinematográfica entre o Brasil e a Argentina? Para responder a estas questões, a

pesquisa se debruça sobre resultados das políticas referentes à coprodução cinematográfica internacional de 2005 a 2014.

3. Trajetória das políticas de cooperação cinematográfica entre Brasil e Argentina

A escolha de tal recorte de tempo se dá por conta das limitações da escassez de dados anteriores a 2005, disponibilizados pela ANCINE e também pelo INCAA. Anteriormente, projetamos iniciar o recorte no ano de 1990, quando entrou em vigor o Acordo Bilateral de Coprodução Cinematográfica entre as Repúblicas do Brasil e da Argentina, considerando-se, portanto, a primeira ação oficial intergovernamental com o intuito de estreitar as relações cinematográficas entre os dois países. Outro momento de consolidação da discussão sobre a cooperação regional ocorreu em 2008, quando a RECAM anunciou, na cidade do Rio de Janeiro, a criação do Programa Mercosul Audiovisual, visando destinar 1,8 milhão de euros para a cooperação audiovisual entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, no triênio 2009-2011, sendo o INCAA o responsável pela gestão desse convênio.

Outro marco foi a assinatura do Protocolo de Coprodução entre o INCAA e a ANCINE, em 2010, com o objetivo de executar um programa de concessão de apoios financeiros, em até quatro projetos por ano, sendo dois majoritários brasileiros e dois majoritários argentinos, no valor total de US\$ 800 mil dólares e valor 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-Metragem. De acordo com o Protocolo, oito filmes de cada país deveriam ser selecionados anualmente para receber apoio à distribuição, concedido, no que diz respeito à ANCINE, a título de subsídio a fundo perdido, e, no que se refere ao INCAA, como aporte de fomento cinematográfico não reembolsável. O acordo tinha a função de estimular e facilitar o intercâmbio de filmes entre os dois países.

Além disso, os dois países 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. A Espanha, país-sede, é o maior investidor, com US\$ 3 milhões por ano. O Brasil é o segundo maior financiador, colaborando com US\$ 600 mil

anuais. Já a Argentina está em quinto lugar, aportando US\$ 400 mil por ano (ZAMBRANO, 2012, em entrevista à pesquisadora). Há ainda outros 16 países membros que financiam o programa através de cotas anuais: Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. O comitê intergovernamental do fundo promove quatro programas de apoio, um deles é o de apoio à coprodução de filmes Ibero-americanos.

Atualmente, no Brasil, as políticas públicas audiovisuais estão relacionadas a dois órgãos ligados ao Ministério da Cultura: a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) – criada em 2001, no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso; e a Secretaria do Audiovisual (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. Já à SAV cabe a formação e implementação das políticas audiovisuais. Entre as principais atribuições⁵ desta secretaria está elaborar proposta da política nacional do cinema e do audiovisual; elaborar propostas de políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira; promover a participação de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras em festivais nacionais e internacionais; acompanhar a elaboração dos tratados e convenções internacionais sobre o audiovisual e cinema; e apoiar ações para intensificação do intercâmbio audiovisual e cinematográfico entre o Brasil e países estrangeiros; bem como, representar o Brasil em organismos e eventos internacionais relativos às atividades cinematográficas e audiovisuais.

Articuladas à ANCINE e à SAV há a Divisão de Promoção Internacional (DAV) do Ministério das Relações Exteriores, responsável por prover o cinema brasileiro no mercado internacional, e a Agência de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX), que tem a missão de promover as exportações dos produtos e serviços brasileiros, atraindo investimentos estrangeiros para o Brasil.

Já 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 24.377, que prevê cota de tela para curtas e longas-metragens nacionais, além de um fundo de créditos e subsídios para a produção também de curtas e longas-metragens: o Fundo de Fomento Cinematográfico, cuja administração está a cargo do INCAA.

⁵ Atribuições descritas no Artigo 14 do Decreto nº 6.835, de 30 de abril de 2009.

Segundo Ramos e Miranda (2000), em 1925, já se realizava a primeira obra em coprodução internacional no cinema brasileiro, coincidentemente com a Argentina: o longa-metragem 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; MIRANDA, 2000, p. 54).

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. Sendo que o Brasil mantém acordos bilaterais com onze países: Argentina (1995), Alemanha (2008), Canadá (1999), Chile (1996), Colômbia (1983), Espanha (1963), França (1969), Índia (2007), Itália (1974), Portugal (1981) e Venezuela (1990). E o Brasil desempenha os seguintes acordos multilaterais: 1) Convênio de integração cinematográfica ibero-americana; 2) Acordo de criação do mercado comum cinematográfico latino-americano; 3) Acordo latino-americano de coprodução cinematográfica (BRASIL, 1998).

Além destes acordos bilaterais, o governo brasileiro dispõe do programa “Cinema do Brasil”, participa do Ibermedia e apresenta uma série de mecanismos de utilização de créditos tributários para o financiamento de obras cinematográficas.

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

Através dos Acordos Bilaterais e Multilaterais, produtores brasileiros e estrangeiros, quando produzem suas obras através de contratos submetidos à ANCINE, podem ser beneficiados com o aparato legal cinematográfico brasileiro. Sendo que há duas possibilidades para se fazer uma coprodução internacional: ao abrigo de um Acordo Internacional de Coprodução Cinematográfica firmado pelo Brasil ou fora do abrigo de um Acordo. Para captar recursos incentivados brasileiros é necessário “observar se o projeto se enquadra em alguma dessas duas possibilidades de coprodução, de acordo com o estabelecido nas alíneas ‘b’ e ‘c’ do Inciso V do Artigo 1º da Medida Provisória no 2.228-1”. (ANCINE, n.d)

Em 2006, agora para ampliar a participação do audiovisual brasileiro no mercado internacional através da criação de coproduções, foi criado 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. O programa atualmente reúne mais de 100 empresas, participa de festivais e promove encontros com representantes de diversos países.

Segundo Alessandra Meleiro⁶, 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, como: Israel, Grécia, Índia, China, França, Alemanha, Espanha, México e Colômbia” (MELEIRO, 2010, n.p). Além destes resultados, a autora acrescenta a “participação em festivais como Rotterdam, Cannes, Clermont-Ferrand, assim como encontros de negócios em festivais brasileiros” (2010, n.p). 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” (2010, n.p).

Em nossa pesquisa de mestrado (ROCHA, 2012), observamos que, principalmente desde 2008, percebe-se um aumento no estímulo às coproduções cinematográficas internacionais. De 2005 a 2014, segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2015a, 2015b), 96 obras em coprodução foram lançadas neste período, representando 11,16% da produção nacional, que foi de 860 longas-metragens. No qual o ano de 2013 foi o de maior destaque para as coproduções. Foram 21 filmes, contra uma variação de uma a 15 obras em coprodução nos anos anteriores. Mas este número não é apenas um número aleatório. É o resultado de alguns fatores, entre eles a intervenção do Estado. Por um lado, ações reguladoras e, por outro, possibilidades de financiamento internacional e o sucesso de alguns diretores brasileiros no exterior; o que despertou nos profissionais do setor um maior interesse pelo modelo. Por isso, no período da pesquisa, podemos considerar 2013 como o ano de auge brasileiro na coprodução internacional. No entanto, foi em 2008 que o aumento do número de coproduções começa a chamar atenção, resultando em 12 obras, quando em anos anteriores não eram coproduzidos nenhum filme ou até seis longas por ano.

Um Acordo para a Criação do Mercado Comum Cinematográfico foi assinado em 1998, entre dez países da América Latina (Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador,

⁶ Alessandra Meleiro, professora e pesquisadora da Universidade Federal Fluminense (UFF). *Artigo escrito para o catálogo da Mostra CineBH 2010 a pedido da Universo Produção.*

México, Nicarágua, Panamá, Venezuela e República Dominicana), com o objetivo de criar um sistema multilateral de participação dos espaços nacionais de exibição cinematográfica. Sendo que, como se observa, entre os países signatários 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 entre os 11 países que o Brasil mantém acordos bilaterais de coprodução cinematográfica, o Paraguai está de fora. Já a Argentina, entre os 11 acordos bilaterais firmados, o Paraguai também está excluído, enquanto com o Uruguai há um acordo desde 2001.

Como principais bancos de dados quantitativos, utilizamos os catálogos anuais impressos e o site do INCAA; o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da ANCINE; o site do Ibermedia, com as obras em coprodução apoiadas pelo fundo; o Observatório Audiovisual Europeu (OEA); e como banco de informações qualitativas dispomos também das edições da Revista Raíces, um periódico que foi publicado de 2002 a 2006, pelo INCAA, intitulado “La revista de cine argentino para Europa” (nº1, 2002), passando em 2004 a se definir como “La revista de cine argentino para el mundo”, cujas cópias foram obtidas na Biblioteca da *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), em Buenos Aires.

Inicialmente, observamos que alguns dados das agências reguladoras brasileira e argentina não coincidem. Algumas obras realizadas em coprodução com apoio governamental não constam ou nos dados da ANCINE ou nos dados do INCAA, como demonstraremos na tabela a seguir:

Tabela 1 – Tabelas comparativas de filmes em coprodução entre Argentina e Brasil⁷

| | ANCINE | INCAA |
|-------------|---|---|
| 2005 | Diário de um novo mundo Paulo Nascimento Brasil/Portugal/Argentina | No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção dos filmes. |
| 2006 | Não consta | No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção dos filmes. |
| 2007 | O Passado Hector Babenco | No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção |

⁷ Tabela elaborada pela autora baseada em dados da ANCINE (2015) e do INCAA (2015).

| | | |
|------|---|--|
| | Brasil/Argentina | dos filmes. |
| 2008 | Café dos Maestros Documentário Miguel Kohan Brasil/Argentina | No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção dos filmes. |
| 2009 | A Festa da Menina Morta Matheus Nachtergaele Brasil/Portugal/Argentina | No catálogo deste ano não há referência dos países envolvidos na produção dos filmes. |
| 2010 | Olhos Azuis José Joffily Brasil/Argentina 400 Contra 1 – A História do Comando Vermelho Caco Souza Brasil/Argentina | La vieja de atrás Pablo José Meza Argentina/Brasil La sublevación Raphael Aguinaga Argentina/Brasil |
| 2011 | Estamos Juntos Toni Venturi Brasil/Argentina | Infância Clandestina Benjamin Ávila Argentina/Espanha/Brasil Historias que nacen al recordarlas Julia Murat Brasil/Argentina/França |
| 2012 | Violeta Foi Para o Céu Andrés Wood Brasil/Chile/Argentina Infância Clandestina Benjamin Ávila Brasil/Argentina/Espanha Histórias Que Só Existem Quando Lembradas Julia Murat Brasil/Argentina/França | Las memorias que me cuentan Lucia Murat Brasil/Argentina/Chile La suerte em tus manos Daniel Burman Argentina/Brasil/Espanha |

| | | | |
|--|---|--|-----------|
| 2013 | <p>Juan e a bailarina (La sublevación) Raphael Gayer Aguinaga Brasil/Argentina</p> <p>Habi, A Estrangeira Maria Florencia Alvarez Brasil/Argentina</p> <p>A Sorte em suas mãos Daniel Burman Brasil/Argentina</p> <p>A memória que me contam Lúcia Murat Brasil/Chile/Argentina</p> | <p>Habi, la extranjera Maria Florencia Alvarez Argentina/Brasil</p> | |
| | <p>A Oeste do Fim do Mundo Paulo Nascimento Brasil/Argentina</p> <p>Coração de Leão Marcos Carnevale Argentina/ Brasil</p> | <p>Al oeste del fin del mundo Paulo Nascimento Brasil/Argentina</p> <p>El Ardor Pablo Fendrik Argentina / Brasil / França</p> <p>El Misterio de La Felicidad Daniel Burman Argentina / Brasil</p> | |
| | SUBTOTAL | 16 | 10 |
| | Constam nas duas listas | | 7 |
| Não constam nos catálogos do INCAA | 8 | | |
| Não constam nos dados da ANCINE (O.C.A) | | 3 | |
| TOTAL = 19 | | | |

4. A Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC)

A Economia Política da Comunicação e da Cultura (EPCC) é a abordagem teórico-metodológica desta pesquisa, dentro do campo mais específico da Economia Política do Cinema. Em um nível mais básico, entende-se por economia política o estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que mutuamente constituem a produção, distribuição e consumo de recursos. Sendo assim, a EPCC tem um olhar sobre as forças e processos que atuam no mercado. Este é um conceito trazido por MOSCO⁸ (1996), que tem uma reconhecida contribuição acadêmica para o entendimento das decisões políticas sobre a economia da comunicação.

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

Uma das tarefas da Economia Política da Comunicação e da Cultura, 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.

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. Na segunda edição de “*The Political Economy of Communication*”, ao revisar e atualizar a primeira edição de 1996, Mosco (2009) destaca as fronteiras da disciplina e as ligações mais estreitas entre a economia política e os estudos culturais, apontando esta ponte como uma resposta aos novos desafios da EPCC.

⁸ Vincent Mosco é um sociólogo canadense, que atua nas seguintes áreas de investigação: Sociologia da Comunicação e Tecnologia da Informação; Economia Política da Comunicação Social; Sociologia do Conhecimento dos Trabalhadores; e Políticas de Comunicação.

Com relação ao nosso objeto de pesquisa, consideramos que as coproduções cinematográficas internacionais, e os acordos multilaterais que as ancoram, são formações sincréticas, que envolvem questões culturais, econômicas, históricas e geográficas. Observa-se que a busca por relações mais igualitárias no âmago dessas formações não é um jogo fácil. E, nessa busca por relações mais igualitárias no contexto das complexidades das diferenças que estão presentes em uma coprodução cinematográfica, o campo da pesquisa acadêmica pode ser um aliado. Uma pista que parece interessante é seguir as orientações de Canclini (1997) quando sugere que é preciso redefinir o objeto dos estudos culturais, mudar/transmutar o foco na identidade para a ênfase na heterogeneidade e na hibridação multicultural. Ao observar cada vez mais intercâmbios econômicos, comunicacionais e turísticos nas sociedades, Canclini (1997) diz que é necessário construir um saber válido interculturalmente. Ele entende a interdisciplinaridade como caminho mais adequado, como também defende que é preciso desenvolver “políticas cidadãs que se baseiem em uma ética transcultural, sustentadas por um saber que combine o reconhecimento de diferentes estilos sociais com regras racionais de convivência multiétnica e supranacional”.

5. Considerações

Com base nas análises que fizemos até aqui, de experiências concretas de coproduções no Brasil, observa-se ainda 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” envolvidos, como propõe alguns acordos bilaterais. Já do lado Argentino, há uma maior trajetória de cooperação cinematográfica com diversos países, principalmente com Espanha. Assim, observa-se: tanto o país ocupado pelos colonizadores portugueses (Brasil), quanto o país ocupado um dia pelos colonizadores espanhóis (Argentina), mantêm uma maior relação na coprodução cinematográfica com aqueles que no passado foram os seus respectivos colonizadores. Com relação aos pontos apresentados no início deste parágrafo, no que se refere à Argentina ainda não temos material suficiente para apontarmos alguma consideração mais aproximada da realidade. No caso brasileiro, a incipiência mencionada está respaldada na análise de dados empíricos, nos resultados dos filmes analisados, como também pelas entrevistas que realizamos com produtores, bem como com autoridades audiovisuais brasileiras. Embora haja uma cultura oficial de coprodução entre os dois países, quanto à participação governamental, ela ainda

se apresenta fragilizada na prática. A proposta aqui não é apontar culpados, mas olhar para os contextos históricos das relações internacionais e dos interesses comerciais dos dois países, bem como as situações econômicas atuais de ambos os países.

Antes do início da crise econômica-política-institucional da Argentina, deflagrada em 2001, a “nova onda do cinema argentino” começava a chamar atenção internacional. Desde essa época, a capacidade de produzir filmes com baixo orçamento é um dos motivos que têm contribuído para atrair os cineastas espanhóis, por isso têm a Argentina como um dos seus principais parceiros em coprodução. Além desse fator econômico, em 2001, a implementação do Programa Raíces apontava o interesse prioritário da Argentina em coproduzir com a Europa. Por razões históricas e culturais, as relações entre Argentina e Espanha sempre foram fortes. Apesar da crise espanhola, disponibiliza-se uma estrutura política favorável para o fomento de parcerias no âmbito da produção cinematográfica.

No Brasil, os realizadores ainda não demonstraram desenvoltura na arte de conquistar o mercado internacional, nem mesmo os mercados supostamente estratégicos, como é o caso dos territórios lusófonos e do Mercosul. Por outro lado, tanto na coprodução internacional como no modelo nacional de produção, faltam políticas voltadas para a cadeia cinematográfica como um todo. Historicamente, a distribuição e a exibição foram deixadas de lado em benefício do fomento concentrado na produção.

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 brasileiros no mercado internacional, bem como para a dificuldade de encontrar parceiros internacionais para a realização de coproduções. Sabe-se que o idioma “oficial” do cinema no mercado internacional é o Inglês. E que filmes falados em outros idiomas encontram dificuldade para acessar esse mercado, inclusive filmes europeus. O caso do Brasil e da Argentina não é diferente. O fato da língua portuguesa falada no Brasil e espanhola falada na Argentina apresentar variações de vocabulário, fonética, sintaxe e de sentido com relação à língua falada, por exemplo, em Portugal e Espanha, respectivamente, dificulta a fruição dessas relações; até mesmo ao ponto de se perceber a necessidade de legendagem do filme luso-brasileiro como *condição sine qua non* para a exibição no país parceiro, principalmente se a obra estiver falada em Português de Portugal e quiser aventurar a exibição nas janelas de exibição brasileiras. No caso da Europa, é diferente: os filmes são dublados, até mesmo muitas das obras argentinas, porque não há a tradição de se ver filmes legendados, mas sim dublados.

Considerando as especificidades da geografia do Brasil: um país continental, onde a população fala um idioma pouco valorizado no mercado globalizado do cinema; o Brasil, por outro lado, tem seu próprio mercado interno a conquistar. Não há como negar, também, a necessidade de uma política pública brasileira consistente de apoio às coproduções internacionais de cinema – é uma tendência e uma brecha para que os filmes brasileiros ganhem visibilidade no mercado internacional. Um apoio que contemple não apenas a produção, mas também a distribuição e a exibição dos filmes, pelo menos nos mercados dos países parceiros. Porém, sem deixar de fora as potencialidades do mercado interno. De outro lado, no período analisado, observamos muitos avanços no campo de iniciativas tanto protocolares como de apoios financeiros da ANCINE para impulsionar as coproduções brasileiras. Da parte da Argentina, com a crise financeira do país desde o início da década de 2000, as coproduções internacionais têm sido a principal alternativa para a produção de longa-metragens, o que concomitantemente tem contribuído para fortalecer as trocas culturais e aumentar as chances de repercussão internacional da cinematografia argentina.

Referências bibliográficas

ANCINE. **Listagem das coproduções internacionais realizadas entre 2005 e 2014**. Compilado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Disponível em: <<http://oca.Ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2412-18032015.pdf>> Acesso em: 2 jul. 2015.

_____. **Coproduções Internacionais por Ano e País Coprodutor - 2005 a 2014**. Disponível em: <http://oca.Ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2410-08072015.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2015.

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

BRASIL. 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. 1999.

CANCLINI, Néstor García. El malestar en los estudios culturales. **Fractal**, Revista Trimestral [on line], n. 6, año 2, v. II, México, p. 45-60, julio – septiembre, 1997. Disponível em: <http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>. Acesso em: 20 jan. 2014.

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.

INCAA. Instituto Nacional do Cinema e das Artes Audiovisuais da Argentina. **Catálogo de Cine Argentino 2015**. Disponível em: <file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/Cat.%20INCAA%202015.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

MELEIRO, Alessandra. A coprodução internacional. In: **Cinema sem fronteiras**. 2010. Disponível em: <<http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional>>. Acesso em: 26 out. 2010.

MOSCO, Vincent. **La Economía Política de La Comunicación: una actualización diez años después**. Traducción de Maria Trinidad García Leiva. CIC – Cuadernos de Información y Comunicación, v. 11, 2006.

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

_____. **The Political Economy of Communication**. Second Edition. London: Sage Publications, 2009.

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

REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, out. 2011. Edição especial anual Festival do Rio.

ROCHA, Flávia Pereira. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

Referências das entrevistas

STURM, André. André Sturm: entrevista [São Paulo, jul. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

VALENTE, Eduardo. Eduardo Valente: entrevista [São Paulo, jul. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.

ZAMBRANO, Luiz. Luiz Zambrano: entrevista [Brasília, set. 2011]. Entrevistadora: Flávia Rocha. In: ROCHA, F.P. **Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)** (Dissertação de Mestrado, Brasília: Universidade de Brasília, 2012). Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11582/1/2012_FlaviaPereiradaRocha.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2015.