

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

Janaina Zart Daiello

CO-PRODUÇÃO ENTRE BRASIL E ARGENTINA NO
CINEMA

O caso do filme *Insônia* de Beto Souza

Porto Alegre – RS

2011

Janaina Zart Daiello

CO-PRODUÇÃO ENTRE BRASIL E ARGENTINA NO CINEMA

O caso do filme *Insônia* de Beto Souza

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Professor André Prytoluk

Porto Alegre – RS

2011

JANAINA ZART DAIELLO

CO-PRODUÇÃO ENTRE BRASIL E ARGENTINA NO CINEMA

O caso do filme *Insônia* de Beto Souza

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA

PROFº ANDRÉ PRYTOLUK

JORN. DRA. FATIMARLEI LUNARDELLI

PROFº RICARDO SCHNEIDERS DA SILVA

Porto Alegre

2011

Dedicatória

Ao meu pai.

Agradecimentos

*Aos produtores Beto Rodrigues e Horacio Grinberg, pelas entrevistas que tornaram possível a realização deste trabalho.
Ao meu orientador André Prytoluk pela ajuda, paciência e compreensão.
Aos meus pais, Ana Julia e Luiz Carlos, por tudo.*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de co-produção entre Brasil e Argentina no caso do filme *Insônia*. Para compreender a situação da atividade cinematográfica nos países em questão, primeiramente julgou-se necessário fazer um relato histórico do cinema como meio de entretenimento e também mercadoria cultural na Argentina, no Brasil e no Rio Grande do Sul. Em seguida traçou-se um panorama da co-produção cinematográfica internacional atual e expôs-se os acordos e programas de co-produção bilaterais e multilaterais assinados por Brasil e Argentina. Por fim, chegou-se ao caso do filme *Insônia* e os processos envolvidos na co-produção entre a produtora brasileira Panda Filmes e a argentina Americine.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Co-produção Cinematográfica. Cinema Brasileiro. Cinema Argentino.

RESUMEN

El presente trabajo propone analizar la co-producción entre Brasil y Argentina en el caso de la película *Insônia*. Para comprender la situación de la actividad cinematográfica en los países en cuestión, en primer lugar se ha considerado necesario hacer un relato histórico del cine como un medio de entretenimiento y también de bienes culturales en Argentina, Brasil y Rio Grande do Sul. En seguida se ha elaborado un panorama de la coproducción cinematográfica internacional actual y se han expuesto los acuerdos y programas de coproducción bilaterales y multilaterales firmados por Brasil y Argentina. Por último, se ha llegado en el caso de la película *Insônia* y los procesos involucrados en la coproducción entre la productora brasileña Panda Filmes y la argentina Americine.

PALABRAS-CLAVE: Cine. Coproducción Cinematográfica. Cine Brasileño. Cinema Argentino.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 HISTÓRIA DO CINEMA.....	12
2.1 ARGENTINA.....	12
2.2 BRASIL.....	16
2.3 RIO GRANDE DO SUL.....	22
3 CO-PRODUÇÃO INTERNACIONAL.....	26
3.1 ACORDO DE CO-PRODUÇÃO BRASIL-ARGENTINA.....	28
3.2 PROTOCOLO DE COOPERAÇÃO ENTRE INCAA E ANCINE PARA O FOMENTO À COPRODUÇÃO DE FILMES DE LONGA-METRAGEM.....	29
3.3 ACORDO LATINO-AMERICANO DE CO-PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	31
3.4 PROGRAMA IBERMEDIA.....	32
4 O FILME INSÔNIA.....	35
4.1 SOBRE O FILME.....	35
4.2 SOBRE A PANDA FILMES.....	36
4.3 O PROCESSO DE CO-PRODUÇÃO.....	38
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
6 REFERÊNCIAS.....	45

1 INTRODUÇÃO

Brasil e Argentina são indiscutivelmente as maiores potências da América do Sul e estão entre as maiores da América Latina. Os dois países são referências econômica e cultural no continente. O Brasil é uma potência devido a sua grande extensão econômica, demográfica e territorial, que lhe garantem uma ampla diversidade cultural e de recursos naturais. A Argentina fica atrás do Brasil em extensão e poder econômico, mas tem a seu favor a língua em comum, que lhe garante maior proximidade com os demais países da América do Sul e maior facilidade de exportar aos países vizinhos artigos culturais como música e cinema.

A rivalidade entre Brasil e Argentina vem de longa data, dos tempos coloniais e extrapola as linhas do campo de futebol. Já passou por campos de batalha, disputas territoriais, economia e muitas vezes é recurso de garantido sucesso em campanhas publicitárias. De piadas bem humoradas, os reflexos dessa rivalidade podem chegar a preconceito mais exacerbado que muitas vezes resulta em atos de violência gratuita.

O que nos separa, além do futebol, é um desconhecimento mútuo exagerado. A ausência de um conhecimento mais profundo alimenta estereótipos e rivalidades [...] Os dois países podem e devem ser protagonistas; é preciso apenas combinar o jogo, para que ambos saiam fortalecidos. Não é uma final de Copa do Mundo, onde um ganha e outro perde. Os dois podem ganhar e fica mais fácil ganhar com a ajuda do outro. (Laplane, 2005).

Como resultado desta disputa entre Argentina e Brasil, que corre tanto na esfera popular quanto na governamental e política, muitos produtos oriundos de um país têm dificuldade de entrar no vizinho. Os artigos culturais não são exceção. Além de possíveis dificuldades alfandegárias, existe a barreira da língua e do preconceito. Não existe nenhum estudo sobre o assunto, mas é possível que a rivalidade entre os países faça com que o público de um tenha ressalvas na hora de ir ao cinema assistir a uma obra do país vizinho.

Os esforços de Brasil e Argentina para assumir papel de protagonista no cenário internacional do continente é saudável para que ambos evoluam, mas como já citado, Mariano Laplane acredita que se um contar com a ajuda do outro, fica mais fácil prosperar. No cinema, parece que os realizadores já perceberam que esta

colaboração mútua pode trazer bons resultados. Há mais de duas décadas já existem acordos para a cooperação entre ambos, mas foi nos últimos 10 anos que começaram a aparecer os resultados conquistados com essas parcerias. De acordo com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), de 2001 a 2009 foram realizados 10 filmes em regime de co-produção entre Brasil e Argentina, sendo que metade deles teve o envolvimento de um terceiro país.

No Rio Grande do Sul, a produtora Panda Filmes tem conseguido bons resultados com a co-produção com países sul-americanos, tanto com participação majoritária quanto minoritária. O filme *Insônia* de Beto Souza é o mais recente exemplo de co-produção majoritária. Com estréia prevista para o primeiro semestre de 2012, o filme foi realizado em parceria com a produtora argentina Americine.

Usando o filme *Insônia* como exemplo, o presente trabalho buscará identificar os processos envolvidos na co-produção cinematográfica, a busca da produtora parceira, os motivos para a utilização deste processo e os benefícios e vantagens desta forma de produção. Para isso, torna-se necessário primeiramente contextualizar os cenários envolvidos, através de um breve relato sobre a história do cinema na Argentina, no Brasil e no Rio Grande do Sul, que será apresentado no primeiro capítulo. No segundo capítulo serão apresentadas as modalidades de co-produção existentes entre Brasil e Argentina, os acordos, leis e fundos de fomento. No terceiro capítulo será apresentado o objeto da pesquisa, o filme *Insônia*, a empresa produtora e os processos que envolveram a co-produção com a empresa argentina.

Como destaca Silva, 2007, no cenário regional Brasil e Argentina são líderes na produção cinematográfica, mas na esfera mundial, estão apenas em um grupo intermediário, de “médios produtores de cinema”, classificação dada pela Unesco, muito atrás dos grandes produtores e principalmente dos maiores distribuidores. Com uma média de 86 produções anuais no caso do Brasil e 47 da Argentina, os dois países ficam muito abaixo do grupo dos grandes produtores como Índia, 839 filmes, China e Hong Kong, 469, Filipinas, 456, Estados Unidos, 385 e Japão, 238. O levantamento considerou a produção de 185 países de 1988 a 1999. Em 12 anos os números podem variar, mas uma coisa é certa, os Estados Unidos continuam cada vez mais consolidados no grupo dos maiores produtores cinematográficos. Mais do que isso, são os maiores distribuidores do mundo, dominando todos os anos as

salas de exibição de vários países com seus filmes, grande parte com um orçamento multimilionário, que reserva uma boa fatia para ações de marketing. Consolidar os laços entre os países da América do Sul não apenas na produção, mas na distribuição e exibição também, é um grande passo para aumentar a circulação dos filmes e tentar driblar um pouco a hegemonia americana nas salas de cinema sul-americanas.

A escolha deste tema foi influenciada por meu gosto pelo cinema, em especial o cinema sul-americano. O Rio Grande do Sul tem muitas coisas em comum com a Argentina, como o clima, alguns hábitos alimentares, muitas expressões como o “tchê” tão característico dos gaúchos, além, é claro da proximidade geográfica. Todos estes fatores podem facilitar o intercâmbio entre produtoras dos dois países para realizar projetos que ajudem a desenvolver o cinema no continente. Esta pesquisa pretende identificar os meios e as vantagens do processo de co-produção e focar o estudo no cinema do Rio Grande do Sul, já que a maioria dos estudos e das produções cinematográficas concentram-se nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo.

Este trabalho caracteriza-se como estudo de caso de natureza exploratória, sendo o caso a ser analisado o filme *Insônia*. Segundo Yin (2001), o estudo de caso contribui para a observação de fenômenos individuais, organizacionais, sociais, políticos e de grupo, à medida que essa estratégia de pesquisa proporciona uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos acontecimentos da vida real. A escolha do estudo de caso como método de pesquisa justifica-se pelo foco da pesquisa em eventos contemporâneos inseridos no contexto da vida real.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como as co-produções cinematográficas entre Brasil e Argentina estão sendo utilizadas, principalmente no Rio Grande do Sul com o caso do filme *Insônia* de Beto Souza, e identificar os benefícios para a indústria cinematográfica de ambos países. Para atingir este objetivo será necessário contextualizar o desenvolvimento do cinema no Brasil e na Argentina, descrever os tipos de co-produção cinematográfica que já existem entre Brasil e Argentina, analisar o processo de co-produção utilizado no filme *Insônia* de Beto Souza e verificar as motivações que levaram a adoção do processo de co-produção e a escolha da Argentina pela equipe do filme.

A metodologia da pesquisa consiste em levantamento bibliográfico, pesquisa em sites especializados, análise das leis e acordos de co-produção firmados pelo Brasil e entrevista com o produtor do filme *Insônia* Beto Rodrigues e o produtor argentino Horacio Grinberg que foi co-produtor do filme *Diário de um Novo Mundo*, também da Panda Filmes. O levantamento de dados sobre a história do cinema na Argentina teve como principal fonte o site cine.ar, ligado à Secretaría de Medios de Comunicación do governo da Argentina.

Foram encontradas muitas discrepâncias entre as grafias de nomes, expressões, filmes e datas de lançamentos nas diferentes fontes pesquisadas. Optou-se por utilizar os dados encontrados em fontes de órgãos oficiais, como ANCINE, INCAA e Cinemateca Nacional.

2 HISTÓRIA DO CINEMA

2.1 ARGENTINA

A primeira exibição pública de cinema aconteceu em 28 de dezembro de 1895 em Paris. A novidade chegou à Argentina poucos meses depois. Em 18 de julho de 1896 aconteceu a primeira exibição dos famosos curtas dos irmãos Lumière no Teatro Odeón, em Buenos Aires. No ano seguinte, o fotógrafo francês Eugenio Py filmou *La bandera argentina*, imagens da bandeira nacional tremulando no mastro da Praça de Maio que podem ser consideradas a primeira obra cinematográfica argentina. Nos primeiros anos do século XX continuou-se a fazer experimentos com o cinema, principalmente com registros documentais, mas só em 1915 que foi realizado o primeiro filme de grande êxito comercial na Argentina e que foi exportado para vários países da América Latina e para a Espanha. *Nobleza Gaucha* de Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche arrecadou com a venda de ingressos trinta vezes seu custo de produção. Em 1917 foi realizado na Argentina o primeiro longa-metragem de animação do mundo, *El apóstol*, sátira política do então presidente do país Hipólito Yrigoyen.(PERELMAN; SEIVACH, 2004).

Depois de *Nobleza Gaucha*, nenhum filme argentino obteve o mesmo êxito por muito tempo. A indústria cinematográfica nacional não tinha forças para competir com países já muito mais organizados na área, como Alemanha e Itália, que contavam com apoio e leis que limitavam a importação e favoreciam a exportação de filmes.

A partir da década de trinta, com a chegada do cinema sonoro a indústria cinematográfica argentina se desenvolveu e entrou na chamada “idade de ouro”. A temática do tango é predominante nos filmes dessa época e projeta o cinema argentino internacionalmente. As salas de cinema se proliferaram e o número de espectadores cresceu muito. Em 1931 foram fundadas as produtoras Argentina Sono Film e Lumiton, que produziram os primeiros filmes sonoros do país, *Tango* e *Los tres berretines* respectivamente. As duas empresas possuíam estúdios próprios

e produziam aos moldes industriais de Hollywood (PERELMAN; SEIVACH, 2004). Segundo Di Núbila (1995), com a chegada do som ao cinema, a indústria argentina pôde competir com a européia e a americana porque o público queria ouvir o próprio idioma nos filmes. A boa fase durou até os primeiros anos da década de quarenta, quando os filmes faziam sucesso não só na Argentina. De acordo com Posadas (1994), em 1942, 34% das produções exibidas nas capitais da América Latina vinham da Argentina. Porém, os Estados Unidos eram os principais produtores de película virgem e reduziram drasticamente a exportação do produto à Argentina, como reprimenda pela neutralidade adotada pelo governo argentino na Segunda Guerra Mundial. Os norte-americanos passaram a investir na indústria cinematográfica mexicana, o que fez com que esta assumisse o papel de liderança regional e a produção argentina entrasse em crise.

Em 1944, com a exigência dos produtores por uma intervenção do Estado, foi sancionada a primeira regulamentação protecionista do cinema argentino, que obrigava a exibição de um número mínimo de filmes argentinos por sala, dependendo de sua localização e tamanho, podendo ser de um filme a cada dois meses, um por mês ou pelo menos duas semanas em cada cinco. Esta medida e alguns bloqueios impostos à importação de filmes estrangeiros foram fundamentais na recuperação do cinema argentino, que em 1950 chegou à marca de 56 produções estreadas. Contudo, com o golpe militar de 1955, acabam as restrições à importação de filmes estrangeiros e a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, o que resulta em uma drástica redução na produção cinematográfica no país (PERELMAN; SEIVACH, 2004).

O ano de 1958 foi um marco para o cinema argentino, com a criação do Instituto Nacional de Cinematografía (INC), que tem como função o fomento e regulação do cinema nacional. Com o decreto lei 62/57, conhecida como Lei do Cinema, que criou o instituto, foi reestabelecida a obrigatoriedade de exibição de filmes argentinos, foram garantidos a liberdade de expressão e o acesso aos subsídios estatais. Ficava a cargo do INC administrar o Fondo de Fomento Cinematográfico, formado por 10% do preço de todo ingresso de cinema vendido no país e taxas sobre filmes estrangeiros (ARGENTINA). Segundo Beto Rodrigues, uma das vantagens da indústria cinematográfica argentina é que o seu instituto continua ativo até hoje. Enquanto o Brasil teve vários períodos de interrupção, na

Argentina há mais de cinquenta anos existe o mesmo órgão, hoje conhecido como Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que mantém uma política de fomento independente do governo ou regime em atividade.

Do ambiente do cineclubismo e dos curta metragens, surge uma nova geração de realizadores alheios ao sistema dos grandes estúdios, à época chamados de “Novo Cinema Argentino”, hoje conhecidos como “Geração de 60”. Com os critérios de qualidade artística para a concessão dos benefícios das medidas de fomento estatais e o poder nas mãos dos militares, os filmes dos diretores dessa geração não tinham apoio e eram feitos de forma independente. Sem possibilidade de exibição por alegada falta de interesse artístico, esses diretores inscreviam seus filmes em festivais por todo o mundo e acumularam prêmios internacionais, mas dentro da Argentina alguns desses filmes só puderam ser vistos através de exibições clandestinas (SECRETARÍA DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN, 2011).

O regime democrático é reestabelecido em 1973 e o cinema argentino volta a se desenvolver e vários filmes proibidos durante o governo militar são exibidos. Aumenta o número de filmes nacionais nas salas de cinema e o público corresponde, lotando sessões, mas essa recuperação não dura muito tempo. No ano seguinte é instaurado um governo ditatorial que interrompe o processo de reestruturação do cinema, o número de produções diminui, volta a censura e a proibição de filmes, o que resulta em uma queda na qualidade do cinema argentino. Vários cineastas foram exilados, outros tantos sumiram ou foram assassinados. Em 1981 a economia da Argentina está em crise, acontece a quebra de vários setores da indústria, o peso tem forte desvalorização e o preço do ingresso é um dos mais caros do mundo. Nos últimos anos da ditadura militar a censura relaxa um pouco e alguns filmes mostrando, uns de uma maneira mais direta outros mais sutil, a deterioração econômica e social do país são produzidos (PERELMAN; SEIVACH, 2004).

Com a volta do regime democrático e o representante da Geração de 60 Manuel Antín à frente do INC, no final de 1983 o cinema argentino retoma a produção de filmes que deixam de lado o caráter puramente comercial e buscam elevar a qualidade técnica e artística. Volta a ser feito o cinema de autor na Argentina por realizadores que haviam sido marginalizados e por uma grande

quantidade de novos diretores. Esse novo momento foi chamado Cinema Argentino em Liberdade e Democracia. Sem o apoio dos grandes investidores, os realizadores independentes encontraram respaldo financeiro no INC para produzir seus filmes e muitos conquistaram sucesso de crítica e prêmios em festivais internacionais apesar de não refletir o mesmo sucesso nas bilheterias. Logo após a redemocratização do país, o filme *A história oficial* de Luiz Puenzo, que trata da apropriação de crianças durante a ditadura militar, ganhou o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro de 1985, o que lhe garantiu uma volta às salas de cinema atraindo um público bem maior que o da sua estréia.

A crise econômica que assolou a Argentina em 1989 levou o governo a suspender todo subsídio aos setores culturais, inclusive o cinema. Por pressão da categoria, o cinema foi excluído da medida, mas ainda assim os recursos eram escassos. Os grandes estúdios foram extintos, os custos de produção eram muito altos, o número de salas de exibição diminuíram drasticamente e o público era disputado com a TV a cabo e o videocassete. Com isso, o número de produções no período foi muito baixo e algumas produtoras importantes se concentram na distribuição e incursionam na produção televisiva. Em 1995 foi promulgada uma lei que mudou o nome do INC para Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), estabeleceu novos mecanismos promocionais e ampliou a base do fomento para o cinema. Ficou estabelecido que o Fondo de Fomento Cinematográfico seria formado por 10% sobre a venda ou aluguel de fitas cassete ou DVDs e 40% do que é recebido pelo Comitê Federal de Radiodifusão sobre a publicidade veiculada em emissoras de TV. Como consequência, houve um aumento significativo na produção, subindo de 5 em 1994 para nos anos seguintes chegar à marca de 30 a 40 filmes anuais. Também em 1995 foi lançada uma coletânea de curta metragens, *Historias Breves*, resultado de um concurso realizado pelo INCAA, em que vários diretores que se consagraram nos anos seguintes no segundo Novo Cinema Argentino foram apresentados ao público, como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel e Daniel Burman.

Nos anos 90 as escolas de cinema na Argentina atingiram seu auge, o que contribuiu para a formação dos cineastas do Novo Cinema Argentino. Os festivais ganharam força no país, abrindo uma grande oportunidade para a exibição dos filmes de novos diretores. O Festival de Cinema Internacional de Mar del Plata

voltou a ser organizado em 1996 depois de 26 anos. Em 1999 foi realizado o primeiro Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), que premiou como melhor diretor Pablo Trapero, por *Mundo Grúa*, filme que também ganhou prêmios em Veneza, Havana e Roterdã.

Se tratava de um grupo heterogêneo de filmes que assumiam seu caráter contemporâneo, que entrelaçava se forma sutil realidade e ficção, e que se destacava pela liberdade de seus personagens e a descrição de “estado de ânimo”. Eram produções que se apoiavam em grupos de amigos e atores não profissionais, transformando baixos orçamentos em aposta estética.” (SECRETARÍA DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN, 2011, tradução nossa)

Em 2001 a Argentina mergulhou mais uma vez em uma grave crise econômica. O governo anulou a lei que transformava o INCAA e uma agência autônoma e congelou os fundos do instituto. No ano seguinte, com a situação estabilizada, o cineasta Jorge Coscia foi nomeado o novo diretor do INCAA e os recursos para o financiamento do cinema foram liberados. Com isso, o ano de 2002 teve um bom número de produções, 43. Os cineastas argentinos continuaram a produzir filmes de baixo custo e boa qualidade, apesar do caos econômico e a alta taxa de desemprego. Para Marcela Valente, “O sucesso do cinema na mais longa depressão econômica da história Argentina é explicado, em parte, pelo fato de que a crise tende a motivar a expressão artística” (Valente, 2002). Os exibidores também fizeram um esforço, reduzindo o preço dos ingressos, o que ajudou a fazer do cinema a única indústria cultural que não sofreu uma queda de atividade em 2002 (FALICOV, 2007).

A partir do novo século, o cinema argentino passou a acumular prêmios e sucessos de bilheteria. Em 1994 o público do cinema nacional era de 2% do total, passou para 10% entre 1995 e 1999 e alcançou 18% em 2000. Em 2007 a produção cinematográfica atinge seu auge com a estréia de 97 filmes, que tiveram um público de 3,1 milhões de espectadores.

2.2 BRASIL

O cinema chegou ao Brasil logo após sua estréia em Paris. A primeira exibição aconteceu poucos dias antes da sessão de Buenos Aires, no dia 8 de julho

de 1896 na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Afonso Segreto, um imigrante italiano, é considerado o primeiro cineasta brasileiro. Em 1898 ele filmou diversas cenas do cotidiano carioca e aparições públicas de políticos (DEPARTAMENTO CULTURA, 2011; CINEMATECA BRASILEIRA, 2011). Até 1907 o cinema não teve grande expressão como atividade comercial tanto na exibição quanto na produção. Foi a partir desse ano, com a produção industrial de energia elétrica no Rio de Janeiro e em São Paulo que o mercado cinematográfico começou a se desenvolver. A grande maioria das pessoas envolvidas com a produção, exibição e comercialização do cinema nessa época era formada por estrangeiros que já tinham alguma experiência na área cinematográfica em seus países de origem (MIUCCI, 2011).

Em 1908 foi realizado o primeiro filme de ficção brasileiro, *Os estranguladores*, de Antonio Leal, com um tipo de história que caiu no gosto do público e predominava as produções da época, a reconstituição de crimes explorados pela imprensa. Em 1909 surgem os filmes "cantados", com os atores dublando-se ao vivo, por trás da tela. Enquanto no Brasil a produção cinematográfica era ainda bastante artesanal, já se desenvolvia uma importante indústria em países da Europa e, principalmente, nos Estados Unidos. Entre 1912 e 1922 o cinema brasileiro enfrentou sua primeira grande crise, com dificuldade de exibição nas salas de cinema ocupadas pelas produções americanas, que vinham dominando o mercado mundial. Esta disputa se estende até os dias de hoje. Durante este período, a produção de cinejornais e documentários levantavam recursos para a realização de filmes de ficção, que na maioria dos casos eram adaptações literárias, principalmente do período romântico (MIUCCI, 2011).

A partir de 1925 aumenta a quantidade de produções e há uma melhora na qualidade. O cinema brasileiro se expande para fora do eixo Rio-São Paulo e começa a produção em estados como Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul. Na década de 30 foram realizados alguns clássicos do cinema mudo brasileiro, como *Limite* (1931) de Mario Peixoto, filme mudo de pouca aceitação popular, mas hoje considerado um marco do cinema experimental e *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, que assim como *Limite*, teve uma estréia conturbada mas anos mais tarde foi considerado uma obra-prima. Foi nessa década que surgiu o cinema falado. Com a dificuldade técnica e da língua, o cinema brasileiro passou por um

breve período de otimismo, mas os empresários americanos logo investiram na aparelhagem das salas e em publicidade e os brasileiros se acostumaram a ler legendas.

Nas décadas de 30 e 40, a produção voltou a se concentrar no Rio de Janeiro e lá surgiram as produtoras Brasil Vita Filmes e Cinédia, que fica conhecida pelas chanchadas, comédias musicais com populares cantores do rádio e atrizes do teatro de revista, e que lançaram Carmem Miranda. Investindo nas chanchadas e nos temas brasileiros, foi fundada em 1941 a Atlântida, produtora que não fez grandes investimentos em infraestrutura mas mantinha uma produção constante. A Atlântida lançou atores como Mesquitinha, Oscarito e Grande Otelo, que foram os principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público. Em 1949 alguns empresários paulistas fundaram a Vera Cruz, uma grande produtora construída nos moldes de Hollywood, com enormes estúdios, muitos equipamentos, diretores europeus e elencos fixos. Os realizadores da Vera Cruz primavam pela qualidade técnica e tinham a preocupação de fazer um cinema sério, bem diferente das chanchadas cariocas produzidas pela Atlântida. Com altos custos de produção e dificuldades de distribuição e exibição, a Vera Cruz faliu em 1954, mas uma de suas produções, *O Cangaceiro* (1953), ganhou o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes (LEITE, 2005).

A primeira medida protecionista do Estado em relação ao cinema data de 1939, quando o presidente Getúlio Vargas sanciona o Decreto Lei nº 1949 de 30 de dezembro daquele ano, que determinava que fosse exibido anualmente nos cinemas, no mínimo, um filme nacional de longa-metragem. Por algumas décadas, as leis referentes à atividade cinematográfica deram conta apenas de assegurar a presença de filmes brasileiros nas salas de exibição (AMANCIO, 2000).

Ainda na década de 50, Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo neo-realismo italiano e fugindo dos padrões dos estúdios, filma *Rio 40°* (1955). Ele encabeça uma lista de diretores independentes que realizam filmes de baixo orçamento, temática popular e buscam de um realismo brasileiro. Nelson compõe, a partir da década de 60, com um grupo de jovens diretores o movimento mais importante do cinema brasileiro, o Cinema Novo. O cineasta mais expressivo dessa geração foi Glauber Rocha. Os filmes do Cinema Novo tinham forte temática social. Glauber redigia manifestos e artigos na imprensa, rejeitava o cinema popular das

chanchadas e defendia uma arte revolucionária que promovesse verdadeira transformação social e política, ele instituiu o conceito “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Foi uma das gerações mais premiadas do cinema brasileiro e mesmo após a instauração do regime militar em 1964, os realizadores do Cinema Novo e uma nova geração de cineastas, conhecida como “údigrudi”, continuaram a fazer críticas à realidade, mas de maneira metafórica, para burlar a censura (DEPARTAMENTO CULTURAL, 2011).

O “údigrudi”, termo irônico derivado do “underground” norte-americano, é uma nova geração de cineastas que rejeitavam as fórmulas tradicionais de narrativa e estética e encontravam sua força no cinema experimental, também era chamado de Cinema Marginal. Realizavam filmes de baixíssimo orçamento e que não eram muito assistidos, com exceção de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, o mais conhecido do movimento.

Desde os anos 30 o Estado vinha interferindo na atividade cinematográfica principalmente atendendo a pressões dos realizadores na questão do espaço de exibição, dominado por filmes norte-americanos. Em 1961 foi criado pelo governo o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), que regulamentou a remessa de valores para o exterior, retendo uma parte, 40%, do imposto devido pelas distribuidoras estrangeiras, que podiam optar por aplicar essa parcela na produção de filmes brasileiros (AMANCIO, 2000).

Diversos órgãos foram criados ao longo dos anos para dar suporte ao cinema brasileiro, mas o mais importante foi criado em meio ao período mais repressivo do regime militar. Com o Decreto-Lei nº 862 de 12 de setembro de 1969 nasceu a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME). Em um primeiro momento, o objetivo da Embrafilme é distribuir e promover os filmes brasileiros no exterior, mas logo tornou-se a mais sólida empresa de desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil, atuando na produção, distribuição e fiscalização do mercado. O Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), foi criado em 1976 e era responsável pela regulação, fiscalização, formulação de política de preços e de quotas de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Até suas extinções em 1990, a Embrafilme e o CONCINE fortaleceram muito a indústria cinematográfica brasileira.

Nos anos 70 a produção cinematográfica brasileira atinge o auge do sucesso nas bilheterias até então. As pornochanchadas da Boca do Lixo paulistana eram filmes de baixo orçamento, carregados de erotismo e muito populares. Apesar de se beneficiarem da cota de tela, não eram produzidos com recursos da Embrafilme. Surgiu também nessa época um *starsystem* da televisão. Os atores de novela atraíam um grande público com seus filmes. Os filmes infantis dos Trapalhões também levam milhares de espectadores aos cinemas. Várias produções da década de 70 constam até hoje na lista dos maiores públicos do cinema nacional, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto, com 10.735.524 espectadores foi superado recentemente por *Tropa de elite 2* (2010) de José Padilha, assistido por 11.023.475 pessoas no Brasil. Foi nessa década que surgiu o mais importante festival brasileiro, o Festival de Cinema de Gramado, em 1975.

Em 1982 o país entrou em uma grave crise econômica e falta dinheiro pra o cinema e a produção é muito reduzida. Os exibidores entraram com medidas legais para anular as cotas de tela e pararam de exhibir longas-metragens brasileiros. O CONCINE regulamentou a lei dos curtas, que já existia desde 1975, que obrigava a exibição de um curta-metragem brasileiro antes de longas estrangeiros e esses passaram a ser o único formato com acesso ao mercado. A maioria dos longas realizados nesse período tiveram exibição basicamente em festivais (AMANCIO, 200).

Em 1990 quando assume a presidência do Brasil, Fernando Collor, seguindo uma política neoliberal, anunciou a privatização de várias empresas estatais e a extinção de órgãos do governo, entre eles a Embrafilme e o CONCINE. Toda legislação referente à área de cinema passou a não ter mais efeito, incluindo regulamentação de cotas de tela, fontes de financiamento público, renúncia fiscal e outros incentivos para a captação de recursos destinados à produção, distribuição, exibição, formação profissional e conservação do patrimônio cinematográfico no Brasil (BARONE, 1998).

Com as medidas tomadas pelo governo Collor, o cinema brasileiro, que era muito dependente da Embrafilme praticamente paralisou e em 1992 apenas um filme brasileiro chegou às telas.

Por pressão de cineastas e outras classes de produção cultural, em 1991 foi criada e aprovada Lei 8.313, que ficou conhecida como Lei Rouanet e se baseava em incentivos fiscais, permitindo que as empresas privadas destinassem parte do imposto de renda a um projeto cultura de maneira geral. Em 1992 foram retomados alguns mecanismos reguladores, já existentes anteriormente, através da Lei 8.401, como as cotas de tela e a obrigatoriedade de copiagem de filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros. Em 1993 foi criada a lei nº 8.685, específica para o incentivo da produção audiovisual e conhecida como Lei do Audiovisual. Através dela, a empresa pode deduzir até 3% do total do imposto de renda, se este valor for destinado para a produção de obras audiovisuais. A Lei do Audiovisual também incentiva distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional permitindo a dedução de até 70% do imposto sobre suas remessas para o exterior (FILME B, 2011).

A partir destas medidas deu-se início o período conhecido como “Retomada”, que segundo Almeida, não foi imediata, mas foi expressiva.

Pela complexidade dos mecanismos, essa política demorou alguns anos para apresentar os primeiros resultados, mas o fato é que conseguiu fazer a máquina da produção voltar a se movimentar. Em um tempo relativamente curto foi retomado o ritmo dos lançamentos, que chegaram a 15 títulos por ano (em 1995), depois 20 e, entre 2000 e 2002, estabilizou-se em 30 por ano (ALMEIDA, 2003 p. 25).

A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual consolidaram o modelo de renúncia fiscal que é a base de financiamento da cultura no Brasil até os dias de hoje. A partir daí, mecanismos semelhantes foram implantados por governos estaduais e municipais.

O filme que marcou o início do período da Retomada foi *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, que com seu elenco recheado de atores de televisão, conseguiu atrair um bom público. Em pouco tempo três filmes conseguiram destaque internacional e foram indicados ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro: *O Quatrilho* (1995) de Fábio Barreto, *O Que é Isso, Companheiro?* (1997) de Bruno Barreto e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, também vencedor do Urso de Ouro do Festival de Berlim.

Em 2001 foram criados novos órgãos governamentais de apoio ao cinema, o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). A

ANCINE foi criada por reivindicação do setor, expressa no III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), realizado em Porto Alegre entre 28 de junho e 1º de julho de 2000 (FILME B, 2011).

A partir da retomada, o Brasil vem conseguindo sucessos de bilheteria e crítica e aumentando a participação no mercado, passando de 1% no início dos anos 90 a cerca de 10% em 2000 e 19% em 2010, número elevado pelo grande sucesso de *Tropa de elite 2*, que foi lançado em outubro desse ano. Com o incentivo da Lei do Audiovisual, aumentou o interesse das empresas distribuidoras estrangeiras na distribuição de filmes brasileiros. O número de produções vem se mantendo desde 1997 em torno de 20 a 30 por ano. (FILME B, 2011).

Mesmo com o crescimento do cinema brasileiro nos últimos anos, ainda são necessários investimentos em estrutura de produção e, principalmente, distribuição. Cada vez mais os realizadores estão buscando co-produções internacionais e este intercâmbio é muito importante para o desenvolvimento artístico e mercadológico do cinema nacional. O Brasil já mostrou que tem capacidade técnica e qualidade artística, mas precisa da continuidade na produção, o que não aconteceu ao longo de sua história, para seguir evoluindo.

2.3 RIO GRANDE DO SUL

A produção de cinema surgiu no Rio Grande do Sul em 1912 com o filme *Ranchinho do Sertão* de Eduardo Hirtz. Em 1913, Francisco Santos realizou em Pelotas *O crime dos banhados*, considerado o primeiro longa-metragem de ficção brasileiro e *Os óculos do vovô*, o filme de ficção brasileiro mais antigo preservado. As produções do início da cinematografia gaúcha têm em comum a temática rural, que tornou-se a marca do cinema gaúcho (KESKE, 2009). Segundo Rossini (2000), na década de 20 houve um considerável aumento na produção cinematográfica do Rio Grande do Sul e a temática rural dividiu espaço com a urbana.

Nas décadas seguintes o cinema gaúcho encontra muitas dificuldades para a produção. Os filmes realizados nesse período reforçam o estereótipo do gaúcho do campo, montado no cavalo e com o chimarrão na mão.

A partir da década de 60 esta imagem do gaúcho só se fortaleceu com os filmes de Vitor Mateu Teixeira, o Teixeirainha. Ele já era um cantor regionalista de sucesso quando começou sua carreira no cinema. Entre 1967 e 1981 ele realizou 12 filmes, alternando entre a temática urbana e rural, mas as histórias passadas no campo tiveram mais sucesso com o público. Após o sucesso de Teixeirainha, vários filmes de temática rural foram lançados no Rio Grande do Sul entre as décadas de 60 e 70. Filmes com temática urbana também continuavam sendo produzidos, mas em menor quantidade, e atraíam um público acostumado com os centros urbanos, como Porto Alegre.

Apesar de já estar em atividade há muitos anos, foi só na década de 70 que o cinema gaúcho começou a se organizar no campo institucional com a criação da Associação dos Produtores Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APROCINERGS).

Entre os anos 70 e 80 uma geração de jovens diretores e produtores de Porto Alegre, que começou fazendo curtas em Super-8 transferiu o cinema gaúcho para os cenários urbanos, entre eles Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Werner Schünemann e Néelson Nadotti, que se juntaram a diretores de uma geração anterior como Antonio Carlos Textor, Odilon Lopez e Sérgio Silva. A produção de filmes em Super-8 foi incentivada por uma mostra competitiva que teve sua primeira edição realizada paralelamente à 6ª edição do Festival de Cinema de Gramado. O festival, que veio a se tornar a mais importante mostra competitiva do cinema brasileiro, deu visibilidade nacional aos filmes produzidos no Estado, aumentando significativamente o volume da produção.

A classe de cineastas, que surgiu deste ciclo de cinema em Super-8, foi responsável, em 1985, pela criação da APTC – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos. Desde então a APTC passou a representar os interesses da classe cinematográfica junto à órgãos públicos e privados em âmbito municipal, estadual e federal. Em 1986 foi criado, através do Decreto Executivo nº 32.289, o Instituto Estadual de Cinema (IECINE), com o objetivo de apoiar a produção, distribuição e exibição cinematográfica no Estado do Rio Grande do Sul. O IECINE adquiriu equipamento básico de filmagem (câmeras, microfones, iluminação) que podem, até hoje, ser alugados pelos sócios da APTC.

Um dos filmes mais importantes dessa época foi *Deu pra ti anos 70* (1981) de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, que mostrava a juventude urbana de Porto Alegre. Foi o primeiro longa-metragem rodado em Super-8 e conseguiu ser amplamente exibido em todo o estado graças aos seus realizadores, que levaram pessoalmente o filme a cidades do interior, improvisando salas de cinema quando não existia nenhuma na cidade. *Verdes anos* (1984) de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil também foi um marco na cinematografia gaúcha, retomando a produção em 35mm.

A partir da metade da década de 80 diminuiu a produção de longas mas vários curtas foram lançados e receberam prêmios em festivais de todo o mundo, como *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), de Jorge Furtado e José Pedro Goulart. O mais reconhecido e que serve de referência do curta-metragem gaúcho e brasileiro até hoje foi *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, vencedor do Urso de Prata em Berlim, entre muitos outros prêmios.

No início da década de 90, assim como no resto do país, a produção cinematográfica diminuiu muito no Rio Grande do Sul, devido às medidas tomadas pelo governo Collor. Com a entrada das leis de incentivo às produções de cinema que entram em vigência a partir de 1995, a o cinema gaúcho começa a se recuperar lentamente. Uma característica comum aos filmes de longa metragem que se habilitaram aos benefícios é a volta da temática rural, retratando momentos históricos do Rio Grande do Sul. Apesar de críticas à repetição do tema, alguns destes filmes conseguiram boa repercussão de público e crítica, como *Lua de outubro* (1997), de Henrique Freitas Lima, primeira co-produção do Mercosul, *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e *Anahy de Las Misiones* (1997), de Sérgio Silva, vencedor de vários prêmios no Festival de Brasília.

Em 1998 foi criada a Fundação de Cinema RS (FUNDACINE). O objetivo da entidade é reunir iniciativa privada, Estado, produtores e exibidores cinematográficos do Rio Grande do Sul, buscando a análise, organização e desenvolvimento do setor, além da difusão do cinema gaúcho em escala nacional e internacional. Em 2000, a FUNDACINE realizou em Porto Alegre o 3º Congresso Brasileiro de Cinema, evento que resultou na criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

Além dos incentivos federais, o Rio Grande do Sul conta com vários mecanismos de financiamento à produção de filmes, seja em concursos públicos e privados, em apoios das instâncias estadual e municipal. Na esfera estadual, em 19 de agosto de 1996 foi instituído pela Lei 10.846/96 o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, conhecido como sistema LIC, que beneficia projetos culturais de diversas áreas. Através do sistema de incentivo, as empresas podem investir até 3% do ICMS devido em um projeto cultural e podem deduzir 75% do valor investido do ICMS devido. O Prêmio Histórias Curtas, do Grupo RBS, por exemplo, seleciona, patrocina e produz oito projetos de curta metragens por ano, desde 2000. O extinto Prêmio RGE - Governo RS de Cinema teve três edições, 1998, 2001 e 2005, e selecionava três projetos de longa metragem, concedendo o valor de um milhão e meio de reais para cada. O filme *Insônia* foi contemplado na última edição do prêmio. O Prêmio Santander Cultural/Prefeitura de Porto Alegre/APTC - RS, que em 2012 terá sua sétima edição, concede R\$50.000 a cada um dos três vencedores para o desenvolvimento de um projeto de um longa-metragem. O Prêmio IECINE de Curta-metragens foi muito importante para o cinema gaúcho. Lançado em 1986, o concurso já premiou realizadores que hoje têm filmografia consolidada, seja no formato do curta ou do longa. Uma das obras selecionadas na primeira edição do prêmio foi *O Dia em que Dorival Encarou a Guarda*, já citado neste trabalho. Com a última edição em 2008, o Prêmio IECINE de Curta-metragens volta a ser realizado em 2012.

O cinema gaúcho vem ganhando continuidade ao longo dos últimos anos, que ainda não é a ideal, mas já proporcionou um desenvolvimento na indústria cinematográfica local. A geração do Super-8 se consolidou e novos realizadores surgiram, contribuindo na diversidade de temáticas e cenários dos filmes. Com esta efervescência do cinema gaúcho, surgiram vários cursos superiores de cinema e audiovisual no estado. Hoje já são cinco instituições que oferecem o curso em Porto Alegre, São Leopoldo, Canoas, Pelotas e Santa Cruz do Sul.

3 CO-PRODUÇÃO INTERNACIONAL

A primeira experiência de co-produção internacional do Brasil foi com a Argentina, em 1925, no filme *A esposa do solteiro* (SILVA, 2007). No entanto, a co-produção não foi uma prática recorrente entre os dois países por muitos anos. O fenômeno da co-produção internacional é relativamente recente no cinema brasileiro. Apesar de já ter acordos firmados com outros países há muitos anos, o primeiro acordo entre Brasil e Espanha data de 1963, foi ao longo da última década que este formato de produção tem se mostrado bastante eficiente e promissor. O ano de 2008 demonstrou bem a intensificação dessas atividades de mercado: quatro co-produções nacionais foram selecionadas pelos mais importantes festivais de cinema do mundo; *Ensaio sobre a cegueira* (com Canadá e Japão), de Fernando Meirelles, e *Linha de passe* (com França), de Walter Salles e Daniela Thomas, disputaram a Palma de Ouro em Cannes, enquanto *Terra vermelha* (com Itália), de Marco Bechis, e *Plastic City* (com China, Hong Kong e Japão), de Yu Lik-Wai que, apesar de terem diretores estrangeiros, foram inteiramente rodados no Brasil, concorreram ao Leão de Ouro em Veneza. Em 2003, faziam-se em média cinco parcerias por ano, em 2008 este número saltou para 32 (FILME B, 2011).

O governo brasileiro tem se esforçado para que o cinema nacional esteja presente no circuito internacional de produção e exibição, como comenta Fabiano Gullane, sócio da produtora Gullane Filmes, “A Ancine, o Cinema do Brasil, o MinC e o Itamaraty são pró-ativos no sentido de resolver os problemas e criar um modelo brasileiro de co-produções” (Veríssimo, 2008). O Programa Cinema do Brasil foi criado em 2006 com o objetivo de ampliar a participação do audiovisual brasileiro no mercado internacional, oferecendo às empresas associadas apoio logístico e estratégico para que elas possam realizar co-produções e abrir mercados para a distribuição da sua produção, valorizando assim a imagem da indústria cinematográfica nacional no exterior. O Programa conta com o apoio da Apex-Brasil - Agência de Promoção de Exportações e Investimentos, ligada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio; da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e da ANCINE. O Programa participa de mesas de discussões, *workshops* e seminários

realizados em festivais do mundo todo. Entre seus associados estão agentes de vendas, fornecedores, produtoras, distribuidores, festivais e *film commissions*, que são organizações que buscam atrair produções audiovisuais nacionais e internacionais para determinada região, oferecendo suporte técnico, logístico, legal, de infraestrutura, entre outros, às equipes de produção (PROGRAMA CINEMA DO BRASIL, 2011). De acordo com Meleiro (2010), após a implementação do Programa Cinema do Brasil, o número de co-produções internacionais aumentou 200% no país.

Algumas vantagens das co-produções internacionais foram destacadas em dois momentos da entrevista com Horacio Grinberg:

Do aspecto cultural, por ser o cinema o meio de comunicação mais importante e eficaz para o conhecimento dos povos e suas culturas, a co-produção cinematográfica, ao fazer que um mesmo filme possa ser “próprio” de dois ou mais países, permite o conhecimento do outro, e com isso uma melhor integração entre ambas culturas e povos, já que não se pode aceitar ou apreciar o que não se conhece (Grinberg, 2011, tradução nossa).

De outro ponto de vista, a participação de técnicos, artistas e atores de países diferentes, trabalhando juntos em uma mesma produção, permite que se vá gerando entre estas pessoas laços de confiança pessoal e profissional, elementos imprescindíveis para criar um real mercado comum (Grinberg, 2011, tradução nossa).

Segundo Silva (2007), a Argentina era o país sul-americano com o maior número de co-produções entre 1991 e 2003, a maioria com Espanha, Itália e França. O diretor argentino Daniel Burman acredita que para produtores independentes é mais difícil fazer co-produção com estes países. Em entrevista a Denise Mota da Silva ele comenta:

Hoje em dia é um investimento muito caro fazer co-produções. Sair para buscar dinheiro, pagar um almoço com um co-produtor na Europa me custa mais do que comer uma semana aqui em Buenos Aires. Parece uma banalidade, mas você tem que ter 30 mil dólares para sair em busca de 300 mil. Com esses 30 mil uma família vive três anos aqui na Argentina (Silva, 2007).

Para Horacio Grinberg, apesar das co-produções entre Brasil e Argentina terem crescido nos últimos anos, não acompanharam o crescimento da colaborações entre estes e outros países de fora do continente sul-americano.

O entrevistado Beto Rodrigues comentou que nos estados onde se concentra a maior produção cinematográfica do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, a busca ainda é maior por co-produções com países da Europa e Ásia. Apesar disso,

amparados em suportes e incentivos legais, os produtores latino-americanos aos poucos começam a olhar para os lados e buscar alianças entre seus vizinhos a fim de fortalecer o cinema da região. A relação entre empresas produtoras argentinas e brasileiras vem crescendo, e conta com a ajuda de eventos para produtores que ocorrem em vários festivais e outros que são organizados pelos órgãos de cinema de cada país. A co-produção é uma maneira de juntar forças, criando um mercado alternativo ao predomínio americano.

Para que fosse possível aumentar as relações entre os países da América Latina no setor cinematográfico, foram revistos e atualizados alguns acordos bilaterais, outros foram firmados e fundos de cooperação e financiamento multilaterais foram criados. A seguir serão expostos os acordos bilaterais e multilaterais de co-produção dos quais Brasil e Argentina fazem parte e que vêm sendo, ao longo dos últimos anos, cada vez mais utilizados pelos produtores de ambos países, inclusive no filme *Insônia*, no caso do Programa Ibermedia.

3.1 ACORDO DE CO-PRODUÇÃO BRASIL-ARGENTINA

O acordo de co-produção cinematográfica entre Brasil e Argentina foi assinado em 18 de abril de 1988 em Buenos Aires e passou a vigorar no Brasil através do Decreto Nº 3.054 de 07 de maio de 1999. O objetivo do acordo é 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. O acordo abrange tanto longa quanto curta-metragens.

Os filmes produzidos sob este acordo são considerados nacionais em ambos os países e as empresas produtoras podem buscar outras formas de financiamento baseadas nas leis de seus respectivos países. Fica estabelecido também que as autoridades competentes estimularão, na medida de suas possibilidades, a exibição em seus respectivos países dos filmes realizados no âmbito deste acordo. A proporção das contribuições respectivas dos co-produtores poderá variar de 30% a 80%, podendo haver a participação de outros países com os quais Brasil ou

Argentina tenham acordo de co-produção. A divisão das receitas obtidas em qualquer âmbito com a obra deverá obedecer a esta proporção.

O acordo ainda prevê facilidades na circulação e permanência de artistas e técnicos envolvidos nas filmagens, assim como na importação e exportação, entre os dois países, do material utilizado na realização dos filmes, como também para as transferências de divisas relativas ao pagamento dos materiais e dos serviços prestados.

Os filmes deverão ser realizados com autores, técnicos e intérpretes que tenham a nacionalidade brasileira ou argentina, ou que residam em um dos dois países desde pelo menos três anos antes da data de início da elaboração do filme. Levando em consideração as exigências do filme, poderá ser concedida, sob acordo prévio das autoridades competentes dos dois Estados Contratantes, a participação de intérpretes, autores e técnicos qualificados não-residentes que tenham a nacionalidade de um terceiro Estado. É permitido o emprego de intérpretes estrangeiros por exigências genóticas. O acordo estabelece que as tomadas de interiores deverão ser feitas, preferivelmente, no país co-produtor majoritário (ANCINE, 2011).

3.2 PROTOCOLO DE COOPERAÇÃO ENTRE INCAA E ANCINE PARA O FOMENTO À COPRODUÇÃO DE FILMES DE LONGA-METRAGEM

Considerando o Acordo de Co-Produção Cinematográfica entre Brasil e Argentina, INCAA e a ANCINE decidiram criar o Protocolo e Cooperação para o Fomento à Co-produção de Filmes de Longa-Metragem, em 2010. O objetivo do protocolo é avançar no processo de integração regional, mediante a implementação de ações diretas e concretas que estimulem o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica dos países do Mercosul e criar um ambiente de cooperação capaz de favorecer a expansão do número de filmes em coprodução entre os dois Países e a aumentar a presença de obras cinematográficas argentinas e brasileiras em ambos os mercados.

O Protocolo é aplicável exclusivamente a projetos de produtores argentinos e brasileiros admitidos seja ao regime de coprodução previsto no Acordo de Co-Produção Cinematográfica entre Brasil e Argentina ou em outros acordos multilaterais firmados pelos dois países.

Serão selecionados quatro projetos por ano, sendo dois argentinos e dois brasileiros. A cada ano as autoridades divulgarão o valor dos apoios. No primeiro edital, realizado em 2011, o valor total foi de 800 mil dólares, dos quais 300 mil dólares por parte do INCAA e 500 mil dólares por parte da ANCINE. Os apoios deste primeiro edital foram atribuídos da seguinte forma: dois apoios no valor em pesos equivalente a 150 mil dólares cada um, a serem concedidos pelo INCAA aos produtores argentinos de dois filmes em coprodução Brasil-Argentina, com participação minoritária argentina; dois apoios no valor em reais equivalente a 200 mil dólares cada um, a serem concedidos pela ANCINE aos produtores brasileiros de dois filmes em coprodução Argentina-Brasil, com participação minoritária brasileira; dois apoios no valor em reais equivalente a 50 mil dólares cada um, a serem concedidos pela ANCINE aos mesmos coprodutores brasileiros dos filmes que receberam o benefício do INCAA.

A seleção dos projetos será realizada por uma Comissão Binacional composta por seis membros, sendo duas personalidades argentinas e duas personalidades brasileiras de notório saber artístico e/ou cinematográfico, um representante do INCAA e um representante da ANCINE. Os critérios para a seleção dos projetos são a qualidade técnica e artística do projeto, a relevância do projeto para o incremento da integração entre as indústrias cinematográficas dos dois países e a relevância da participação artística e técnica do país minoritário na coprodução.

Um dos filmes vencedores do primeiro edital do Protocolo foi *A Oeste do Fim do Mundo*, dirigido por Paulo Nascimento e produzido pela Accorde Filmes, com coprodução da Bufo Films, da Argentina e da Panda Filmes, produtora do filme *Insônia* (ANCINE, 2011).

3.3 ACORDO LATINO-AMERICANO DE CO-PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

A Conferência das Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-Americanas (CAACI) foi criada durante o Foro de Integração Cinematográfica que aconteceu em Caracas em 1989, e entrou em vigor no Brasil em maio de 1991. O organismo multilateral tem como objetivos a promoção do desenvolvimento do setor audiovisual na região e o incentivo do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana. Os países membros da CAACI são Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha, México, Peru, Portugal, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e, como observadores, Canadá e Costa Rica (DEPARTAMENTO CULTURAL, 2011).

Entre as principais ações da CAACI estão a assinatura do Acordo Ibero-americano de Co-Produção, instrumento jurídico que permite a co-produção financeira e técnico-artística entre os Estados-membros; o Acordo para a Criação do Mercado Comum do Cinema Ibero-americano, que permite que qualquer filme de um Estado-membro seja considerado uma produção nacional por outro Estado-membro; e a criação e gerenciamento do Programa IBERMEDIA, fundo de ajuda econômica às produções da região.

O Acordo Ibero-americano de Co-Produção Cinematográfica entrou em vigor no Brasil através do Decreto nº 2.761, de 27 de agosto de 1998. O Acordo visa promover o desenvolvimento cinematográfico e audiovisual da região e, em especial o daqueles países da região com infraestrutura insuficiente, com o propósito de contribuir para o efetivo desenvolvimento da comunidade cinematográfica dos Estados Membros.

As obras cinematográficas coproduzidas nos termos deste Acordo serão consideradas nacionais em cada país co-produtor. Tais obras serão beneficiadas pelas vantagens previstas para as obras cinematográficas nacionais na legislação vigente em cada país co-produtor. A participação de cada um dos co-produtores não pode ser inferior a vinte por cento, se houver um co-produtor de um país não signatário, sua participação não pode ser maior do que trinta por cento, e, necessariamente, o co-produtor majoritário deverá ser de um dos países membros. A contribuição dos países membros coprodutores minoritários deve incluir

obrigatoriamente uma participação técnica e artística efetiva. A participação de cada país coprodutor deve incluir dois atores nacionais em papéis principais ou secundários. Incluir, adicionalmente, o diretor, ou pelo menos dois profissionais das seguintes categorias: autor da obra pré-existente, autor do roteiro, diretor, compositor musical, montador chefe ou editor, diretor de fotografia, diretor de arte ou cenógrafo ou decorador-chefe, e diretor de sonoplastia ou operador de som, ou responsável por mixagem de som. As obras ainda devem respeitar a identidade cultural de cada país co-produtor e ser faladas em uma das línguas da região.

O Acordo também prevê a concessão de facilidades para circulação e permanência de pessoal artístico e técnico envolvido nas obras cinematográficas a serem co-produzidas. Também serão concedidas facilidades para a importação e exportação temporária do material necessário para a realização de co-produções, de conformidade com a legislação vigente em cada país.

3.4 PROGRAMA IBERMEDIA

O Fundo Ibero-americano de apoio IBERMEDIA foi criado em novembro de 1997, durante a Cúpula Ibero-americana dos Chefes de Estado e de Governo realizada em Margarita, Venezuela, visando a execução de um programa de estímulo à co-produção de filmes para cinema e televisão na Ibero-américa, a montagem inicial de projetos cinematográficos, a distribuição e promoção de filmes no mercado regional e a formação de recursos humanos para a indústria audiovisual. O Fundo faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais da Ibero-América (CAACI).

O fundo promove a criação de um espaço audiovisual ibero-americano em seus países membros através de um programa de ajuda financeira, o Programa Ibermedia. O fundo está atualmente ratificado por dezoito Estados Membros e observadores da CAACI que financiam o Programa através de cotas anuais. São eles: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Os Estados Membros estão organizados em um

Comitê Internacional, onde cada um designa uma autoridade cinematográfica como seu representante.

Atualmente o Comitê Internacional concentra os recursos do Fundo Ibermedia na manutenção de quatro programas de ajuda.

- 1) Desenvolvimento: promovendo o desenvolvimento de projetos de produção dirigidos ao mercado e, em particular, ao mercado ibero-americano e criando um meio favorável ao desenvolvimento e à integração em redes das empresas de produção ibero-americanas.
- 2) Co-produção: promovendo, por meio de aporte de assistência técnica e financeira, o desenvolvimento de projetos de co-produção apresentados por produtores independentes ibero-americanos, incluindo o aproveitamento do patrimônio audiovisual, apoiando as empresas de produção ibero-americanas capazes de desenvolver os mencionados projetos, fomentando a sua integração em redes dirigidas a estas co-produções.
- 3) Distribuição: reforçando e estimulando a distribuição e a exibição dos produtos audiovisuais nos países Ibero-americanos, fomentando a sua integração em redes supranacionais de empresas de distribuição Ibero-americanas, incrementando a promoção e favorecendo a criação de conteúdos para vendas e mercados internacionais.
- 4) Formação: favorecendo a formação contínua para os profissionais da gestão empresarial audiovisual, a utilização e o desenvolvimento de novas tecnologias por parte destes profissionais da gestão empresarial, fomentando a cooperação e o intercâmbio de conhecimentos entre o setor profissional.

O programa de apoio à co-produção se baseia na concessão de empréstimos reembolsáveis a partir dos rendimentos líquidos de cada co-produtor. Podem receber ajuda os projetos co-produzidos por pelo menos dois co-produtores dos países membros da Ibermedia, em caráter de cooperação artística e técnica, podendo haver outros co-produtores de caráter financeiro. A participação do co-produtor ou co-produtores de caráter financeiro não pode ser inferior a 10% nem superior a 25% do custo total da produção. A participação do co-produtor majoritário,

assim como a totalidade das participações de vários co-produtores de um mesmo país membro, não pode ser superior a 70% para as co-produções multilaterais, e 80% no que diz respeito às co-produções bilaterais. Nas co-produções multilaterais, a parte do co-produtor minoritário não poderá ser inferior a 20%, salvo no caso do co-produtor financeiro, ainda será sempre necessária uma participação técnico artística com uma percentagem mínima de 20%. Os projetos podem incluir co-produtores de países não membros do Ibermedia, desde que sua participação não exceda 30% do custo total do filme. Para que os co-produtores que já tenham sido beneficiados anteriormente com uma ajuda do Ibermedia possam novamente solicitá-la é preciso que tenham cumprido com todas as obrigações contratuais com o Fundo e, da mesma forma, tenham enviado a informação detalhada sobre a comercialização do(s) filme(s) apoiado(s) pelo Ibermedia, assim como ter procedido ao reembolso das devidas quantias.

A partir do edital do Programa Ibermedia de 2012, ficarão estipulados os valores do apoio para ficção: máximo de 150 mil dólares e mínimo de 80 mil dólares, para documentário: máximo de 100 mil dólares sem mínimo, sendo repassados aos co-produtores 50% do valor no início da rodagem, 40% quando as filmagens tiverem sido concluídas e 10% quando o filme estiver terminado. O programa aceita projetos de filmes de longa-metragem de ficção, com uma duração mínima de 70 minutos, e documentários ou programas de televisão cultural, com uma duração mínima de 54 minutos (IBERMEDIA, 2011).

4 O FILME *INSÔNIA*

4.1 SOBRE O FILME

Insônia é um filme de longa metragem em 35mm, com duração de 90 minutos, baseado no livro homônimo do escritor gaúcho Marcelo Carneiro da Cunha. A obra literária foi contemplada com o selo Altamente Recomendável, da Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (RJ), e o prêmio da União de Escritores do Brasil. O autor tem vários livros infanto-juvenis e adultos publicados e já recebeu muitos prêmios de literatura. Seu romance *Antes que o mundo acabe* foi adaptado para o cinema em 2010 pela produtora gaúcha Casa de Cinema de Porto Alegre e dirigido por Ana Luiza Azevedo e recebeu prêmios em festivais no Brasil e no exterior.

O diretor do filme, Beto Souza, é natural de Porto Alegre e começou a trabalhar com produção audiovisual em 1985. Desde então, vem atuando em produção e direção de vídeos e filmes. Na RBS TV dirigiu *Legalidade – 40 Anos*; O Menino *Jesus*, episódio da série *Estórias Extraordinárias*; *Colônia de Sacramento*, *Limites* e *Fronteiras*, da série *O Continente de São Pedro*. Em cinema, fez o longa-metragem *Netto perde sua alma* (2001) dirigido em conjunto com Tabajara Ruas, que recebeu 13 prêmios em festivais nacionais e internacionais. Em 2005, produziu e dirigiu o filme *Cerro do Jarau*, o qual obteve 4 prêmios em dois festivais nacionais, Recife e Gramado. No ano de 2007, Beto Souza dirigiu *Inacreditável – A Batalha dos Aflitos*, um documentário de 90 minutos, para a G 7 Produções e *Dias e Noites*, longa-metragem baseado em uma obra de Sérgio Jockymann, lançado *hors concours* no Festival de Cinema de Gramado de 2008. Em 2010 lançou o filme *Enquanto a noite não chega*, adaptação do livro homônimo de Josué Guimarães.

O filme *Insônia* é uma comédia romântica onde uma adolescente fica dividida entre a amizade e o ciúme da nova namorada de seu pai, viúvo e 20 anos mais velho que ela. Cláudia é uma jovem moderna que, por ter perdido a mãe aos seis anos de idade e por morar com um pai genial, mas completamente desligado, viu-se obrigada a amadurecer muito jovem. É ela quem toma conta da casa e, principalmente, de seu pai, a quem adora. Com estas atribuições, não tem muito

tempo para curtir a vida como qualquer adolescente normal. Por isso, resolveu que a melhor solução para sua vida talvez seja encontrar a mulher ideal para seu pai, Rafael. A história discute de forma leve, original e espirituosa, temas como o conflito de gerações e a nova família (OKNA, 2011).

Ficha Técnica:

Direção: Beto Souza

Argumento: Marcelo Carneiro da Cunha

Roteiro: Lulu Silva Telles

Produção: Beto Rodrigues, Aletéia Selonk e Laura Dalcanale

Co-produtor: Alvaro de Toledo (Americine)

Elenco: Luana Piovani, Lara Rodrigues e Daniel Kusnieka

Duração: 90 min

Gênero: Comédia Romântica

Formato: HD / 35mm

Patrocínio: Prêmio RGE / Governo do Estado do RS, Banrisul e Ibermedia

Realização: Panda Filmes, Okna Produções, ArteLux Produções e Americine (Argentina)

4.2 SOBRE A PANDA FILMES

Fundada em 2002, em Porto Alegre, a Panda Filmes é uma produtora que tem, principalmente, o cinema e o audiovisual no seu centro de atuação. Trabalha com produção, distribuição além de viabilizar projetos internacionais através de parcerias e co-produções com outros países. Organiza importantes eventos cinematográficos, voltados à criação de novas janelas de exibição para a cinematografia internacional, como o Festival de Verão do RS De Cinema Internacional e a mostra cinematográfica Seleção Bourbon de Filmes. A política da empresa é de sempre buscar a co-produção, quando não é possível uma co-produção internacional, busca-se uma nacional.

Em 2011 o filme *Reus*, de Eduardo Piñero e Alejandro Pi, uma co-produção da Panda Filmes com a produtora Sueko Films, do Uruguai, recebeu grande destaque internacional. Em Setembro, participou da abertura oficial da I Mostra de Cinema Contemporâneo do Uruguai, que aconteceu em Porto Alegre. O filme também foi selecionado para participar da seleção oficial do Festival do Rio 2011, que ocorreu em outubro. O longa-metragem foi finalizado em 2010 e selecionado no

editais de co-produção do Programa Ibermedia e também pelo Fondo Nacional del Audiovisual (FONA), do Uruguai. Além disso, o filme *Hora Menos*, de Frank Spano, co-produção também da Panda Filmes (Brasil) com a Garra Producciones (Venezuela) e com a Espanha, foi selecionado na 35ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo e ganhador do título de melhor longa-metragem, no 12º Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria. Finalizado em 2010, *A Velha dos Fundos*, do diretor Pablo Meza, será lançado em novembro de 2011. O filme foi selecionado no edital de co-produção do Programa Ibermedia e pela fundação The Global Film Initiative. Em fase de pós-produção ainda estão os longa-metragens *Insônia*, dirigido por Beto Souza e selecionado no 3º Prêmio RGE – Governo RS de Cinema e no Edital de Co-Produção do Programa Ibermedia, e *A Casa Elétrica*, dirigido por Gustavo Fogaça. Em pré-produção estão dois filmes, *A Oeste Do Fim Do Mundo*, dirigido por Paulo Nascimento, e *O Tempo e o Vento*, de Jayme Mondjardim. O primeiro longa-metragem está sendo produzido pela produtora Accorde Filmes com coprodução da Panda Filmes e da argentina Bufo Films. *A Oeste Do Fim Do Mundo* foi um dos vencedores do primeiro edital de co-produção de longa-metragem entre Brasil e Argentina. *O Tempo e o Vento* é o novo projeto cinematográfico de Mondjardim, que tem como base a obra *O Tempo e o Vento: O Continente*, de Érico Veríssimo. O filme retomará umas das principais obras da literatura brasileira, que traça um vivo retrato do início da história do Rio Grande do Sul, entre os séculos XVIII e XIX. Nesse projeto, a Panda Filmes é a produtora associada da Nexus Cinema e Vídeo, de São Paulo.

A Panda Filmes também trabalha com séries para TV. *Letras do Sul*, exibido em 2003 pela TVE/RS, Canal Futura e TV Unisinos, e *Saga – A Presença Açoriana no Brasil*, co-produzida com a TV Unisinos e a TVE/RS. Além dessas, a empresa realizou a produção executiva e linha de produção da série *Segredo*, com 60 capítulos de 50 minutos para a RTP (Rádio e Televisão Portuguesa).

Como distribuidora, o perfil da Panda Filmes se diferencia por privilegiar lançamentos latino-americanos e europeus. Nos últimos quatro anos, suas principais estréias no mercado brasileiro foram os longas argentinos *Alguns motivos para não se apaixonar*, de Mariano Mucci, *Conversando com mamãe*, de Santiago Carlos Oves, *As mãos*, de Alejandro Dória, *Sofá-cama*, de Ulises Rosell, *O fundo do mar*, de Damián Szifron, *O último Bandonéon*, de Alejandro Saderman, *Buenos Aires 100*

km, de Pablo Meza, *Vila 21*, de Ézio Massa, *Herência e Chuva*, de Paula Hernandez. Também fizeram parte do catálogo de filmes distribuídos pela Panda Filmes o belga *Fama para todos*, de Dominique Deruddere, os portugueses *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata e *Kiss-me*, de Antônio da Cunha Telles. Entre os filmes nacionais lançados, encontram-se os títulos *Festa de Margarete*, de Renato Falcão, *Porto Alegre – Meu canto no mundo*, de Cícero Aragon e Jaime Lerner, *Valsa para Bruno Stein*, de Paulo Nascimento, *Cantoras do rádio*, de Gil Barone, e a animação *Brichos*, de Paulo Munhoz. Em parceria com a Riofilme, lançou na Região Sul os documentários *Hércules 56*, de Silvio Da Rin, *Olhar estrangeiro*, de Lucia Murat, *Brasileirinho*, de Mika Kaurismaki, *Devoção*, de Sérgio Sans e *O longo amanhecer*, de José Mariani.

O diretor-geral da Panda filmes é Luiz Alberto Rodrigues. Beto Rodrigues, como é conhecido profissionalmente, é graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e pós-graduado em Produção Audiovisual pela Universidade Complutense de Madri. Atua como roteirista, produtor e diretor. É professor do “Programa de Produção” do Curso de Realização Audiovisual e da Especialização em Cinema da Unisinos. Atualmente é Presidente do Sindicato da Indústria Audiovisual do RS.

4.3 O PROCESSO DE CO-PRODUÇÃO

Segundo Beto Rodrigues, o projeto do filme *Insônia* nasceu de uma parceria da Panda Filmes com uma produtora de São Paulo que detinha os direitos para a adaptação do livro de Marcelo Carneiro da Cunha para o cinema. O projeto foi inscrito no Prêmio RGE – Governo RS de Cinema e foi contemplado em sua última edição, 2005. Com este prêmio, que concedia R\$1,5 milhão aos vencedores, o filme já tinha uma base sólida para ir em busca de outros meios de financiamento. Analisando o roteiro, os realizadores perceberam a possibilidade de transformar o personagem do pai da Cláudia, personagem principal, em argentino. Com isso, tornou-se possível a busca pela co-produção internacional. A opção pelo Programa Ibermedia foi natural, já que a Panda Filmes já havia participado dos editais deste

fundo com sucesso no passado, tanto como co-produtora majoritária, como no caso de *Diário de um Novo Mundo* (2005), quanto como co-produtora minoritária, como em *Reus* (2010). O projeto do filme foi apresentado a algumas empresas produtoras argentinas e a Americine se interessou em participar e foi inscrita como co-produtora minoritária. *Insônia* foi selecionado em 2005 no Edital de Co-Produção do Programa Ibermedia.

Foram organizados pelo INCAA e pela ANCINE dois encontros de produtores do Mercosul em 2008, em abril em Buenos Aires e em setembro no Rio de Janeiro. Apesar de nenhum encontro ser realizado desde então, segundo Beto Rodrigues, foi possível fazer contatos importantíssimos com produtores de outros países que serão fundamentais no desenvolvimento de co-produções no futuro.

A partir da seleção no Programa Ibermedia, a relação de co-produção se consolidou. Levando em conta a proporção do projeto, foi exigido pelo processo de co-produção a presença de dois atores entre o elenco principal e dois chefes de departamentos técnicos, como diretor de arte, montador, diretor de fotografia, por exemplo. A maior parte das filmagens foi realizada na cidade de Igrejinha, interior do Rio Grande do Sul, o restante foi filmado em Buenos Aires.

Assim como as filmagens, a finalização do longa também está sendo dividida entre os dois países. Em sua entrevista, Horacio Grinberg explica que em Buenos Aires existem excelentes profissionais e serviços de pós-produção e a preços consideravelmente mais em conta do que no Brasil. Seria muito mais vantajoso para as produções do Rio Grande do Sul enviar suas obras para fazer o processo de finalização na Argentina do que Rio de Janeiro ou São Paulo. Para ele, ainda não foram exploradas essas formas de co-produção e falta apoio e programas concretos para as cooperações “gaúcho-argentinas”.

Para Beto Rodrigues, a opção pela co-produções é levada pela busca da diversificação das fontes de financiamento. Além de agregar novos valores financeiros à produção de uma obra, também são abertas as portas de novos mercados, não apenas buscando viabilizar a realização do filme, como sua futura comercialização, uma ampliação de mercados. Horacio Grinberg acha que, em geral, as co-produções deixam os filmes mais caros, sobretudo pelas dificuldades de

circulação de bens, serviços e dinheiro entre Brasil e Argentina, apesar dos acordos preverem a facilitação destes processos. Em compensação:

[...] permite somar esforços financeiros de países distintos, inclusive o acesso a fundos internacionais, tornando viáveis filmes que não se poderia realizar de outra maneira, já que seus altos custos não podem ser resgatados no mercado de um só país (Grinberg,2011).

Além do ponto de vista financeiro, a co-produção agrega valor ao filme da perspectiva cultural e artística, como explica Beto Rodrigues:

Tem vantagens de ordem artística, estética, cultural. Se tu te relacionares com outras cinematografias, com outras escolas, com outras linguagens, com outros estilos, com técnicos que têm uma formação, uma experiência diferenciada, também quando tu misturas elencos, tu dás uma riqueza maior pro filme. Esse estranhamento, essas diferenças culturais podem jogar a favor da história (Rodrigues, 2011).

Apesar das várias iniciativas governamentais para facilitar as co-produções, ainda existem fatores que não são tão fáceis de resolver. A legislação de cada país é diferente, portanto as relações trabalhistas e a relação com os sindicatos não são as mesmas, o que impõe dificuldades na confecção de contratos de trabalho e escalas de filmagens, por exemplo. Para Grinberg ainda há falta de integração entre as formas de financiamento dos dois países, o que faz ser pouco vantajoso para os brasileiros serem co-produtores minoritários e dificulta para os argentinos encontrarem recursos para serem co-produtores minoritários de um filme majoritariamente brasileiro, porque é provável que este filme não tenha uma saída comercial muito boa na Argentina. Ele completa:

O tamanho dos mercados nacionais de ambos países, somado às diferenças de preços internos dos bens e serviços, faz com que as diferenças nos valores de produção de cada país sejam muito grandes, e isto faz com que as porcentagens de participação na produção sejam difíceis de avaliar, já que o que se mede em termos de moeda, não reflete a realidade das contribuições de cada co-produtor (Grinberg, 2011).

Os dois entrevistados concordam que ainda há dificuldades no desenvolvimento de projetos conjuntos desde o seu princípio. O que acontece hoje, na maioria dos casos, é que o produtor de um país vai em busca de co-produtores no país vizinho quando precisa de fundos para financiar um projeto já desenvolvido. Desta maneira, o co-produtor que se incorpora tem poucas possibilidades de introduzir modificações que possam fazer com que o projeto seja mais atrativo em seu país. Foi o que aconteceu no caso do filme *Insônia*. Para eles, falta apoio para

que ambos co-produtores tomem o projeto como próprio de cada país ainda nas primeiras fases do desenvolvimento.

Apesar de um dos pontos positivos da co-produção entre Brasil e Argentina apontados por Beto Rodrigues ser uma possibilidade de ampliação das fronteiras do filme, Horacio Grinberg acredita que a distribuição e exibição de filmes brasileiros na Argentina e argentinos no Brasil ainda estão deficientes, como podemos perceber nos trechos a seguir:

[...] o co-produtor minoritário tem muito interesse em, o filme pronto, lançar em seu país porque ali ele também tem uma fonte de receita porque ele fica com os direitos de comercialização no país. Então aumenta a visibilidade do filme lá porque o produtor vai se mobilizar, vai trabalhar com a rede de relações dele com a imprensa, com formadores de opinião pra promover o filme e com isso viabilizar o lançamento comercial do filme (Rodrigues, 2011).

[...] como não existem empresas distribuidoras nacionais ou regionais que atuem em ambos países, a distribuição do cinema brasileiro na Argentina, ou argentino no Brasil, fica nas mãos de distribuidores nacionais de Argentina ou Brasil, respectivamente, que, como têm que investir em lançamentos de filmes com altos riscos, preferem distribuir filmes de seus próprios países, que são mais conhecidas por seu público (Grinberg, 2011).

No Brasil são lançados mais filmes argentinos do que filmes brasileiros na Argentina e isso se deve, fundamentalmente, a que no Brasil existem circuitos de exibição dos chamados “alternativos” ou “de arte”, onde o público pode encontrar filmes diferentes dos de Hollywood. Situação que não acontece na Argentina, onde a quase totalidade da exibição está concentrada nos circuitos e salas multiplex internacionais [...] que exibem fundamentalmente cinema distribuído pelas companhias norte-americanas, deixando pouco espaço para outro tipo de cinema (Grinberg, 2011).

Há um consenso entre os entrevistados de que as proximidades geográfica, histórica e cultural entre Argentina e Rio Grande do Sul facilitam as relações entre empresas produtoras de cinema da região e contribuem para que hajam parcerias na co-produção de filmes.

Apesar de vizinhos, Brasil e Argentina construíram histórias distintas em suas cinematografias e com poucos pontos de aproximação, sendo o momento atual um dos mais importantes nas relações cinematográficas entre os dois países. Isto se dá pelo número crescente de filmes co-produzidos por empresas dos dois países. Este intercâmbio agrega conhecimento da experiência histórica de cada país, beneficiando o desenvolvimento tanto do cinema brasileiro quanto do argentino. Entre as contribuições que cada país tem a dar ao cinema ao outro, os entrevistados destacam:

Do ponto de vista cinematográfico, especificamente, embora seja difícil generalizar, creio que o cinema argentino tem melhores roteiristas e atores que o cinema brasileiro, e diretores com maior diversidade no manejo da linguagem cinematográfica (Grinberg, 2011).

[...] o cinema argentino hoje é um cinema mais sólido, mais consistente, que tem um desenvolvimento criativo maior que o brasileiro, especialmente na escritura de roteiros porque é uma cinematografia que não sofreu nenhuma interrupção como a do Brasil. [...] o cinema argentino tem essa continuidade e ao mesmo tempo uma maior consistência artística, intelectual no seu cinema. [...] o Brasil é governado há 30 anos pela indústria da televisão, e a televisão acabou estabelecendo um certo modelo, alguns cânones de interpretação que condicionam muito a postura dos atores [...] essas pessoas entram no cinema brasileiro com a marca da televisão. [...] O cinema argentino domina melhor a linguagem cinematográfica (Rodrigues, 2011).

Em matéria cinematográfica, o cinema brasileiro tem mais experiência na concepção de produções maiores, tem empresas produtoras de maior envergadura e também mais diversidade no tipo de história que se produzem (Grinberg, 2011).

A Argentina pode aprender conosco a reestruturação do negócio. Ao mesmo tempo que eles estão há mais de 50 anos [...] com o instituto de cinema (INC, depois INCAA) eles também têm um problema de continuidade nas políticas econômicas. O cinema está muito atravancado lá como modelo industrial, ele nunca consegue passar de 13, 14% do público, o cinema argentino, enquanto o cinema brasileiro já chegou a 23%. Eles estão com menos competência para ocupar o mercado interno. [...] eles produzem um cinema de muita qualidade mas pouca gente vê esse cinema na Argentina [...] o cinema brasileiro está mais politizado que o argentino e conseguiu reocupar melhor o seu espaço de disputa do mercado interno (Rodrigues, 2011).

O processo de co-produção de um filme envolvendo Brasil e Argentina traz algumas dificuldades e muitos benefícios. A língua, apesar de poder gerar alguns obstáculos pontuais, não é apontada pelos entrevistados como um problema a ser considerado. Tanto o produtor brasileiro quanto o argentino não acreditam que qualquer dificuldade que existe no processo de co-produção e até na distribuição e exibição dos filmes tenha origem na rivalidade entre os dois países. Ambos afirmam que os benefícios gerados pela co-produção superam os possíveis obstáculos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da breve contextualização histórica da evolução do cinema na Argentina, Brasil e Rio Grande do Sul pôde-se observar que as regiões passaram por momentos semelhantes durante sua trajetória como produtores, exibidores e espectadores de cinema. Do início mudo ao cinema falado, tanto o cinema argentino quanto o brasileiro passaram por momentos de crise econômica em seus países e governos ditatoriais que fizeram com que os realizadores tivessem que buscar alternativas para financiar seus projetos e burlar a censura. Ambos tiveram seus temas recorrentes na época dos grandes estúdios e seus movimentos independentes. Enquanto a Argentina manteve uma produção cinematográfica mais constante, tendo seu instituto de regulamentação e apoio, INC depois INCAA, mantido por diferentes governos e regimes, o Brasil sofreu alguns momentos de quase estagnação e fechamento de seu órgão estatal, tendo que passar por uma reformulação. Durante todo esse tempo ambos países tiveram que enfrentar a dominação das produções norte-americanas nas salas de cinema e buscar alternativas para realizar e exibir seus filmes.

Uma das alternativas para driblar o domínio das produções norte-americanas é a busca por parcerias internacionais para co-produzir os filmes e alcançar novos mercados. Explanou-se sobre os acordos e fundos de fomento internacionais assinados entre Brasil e Argentina ou dos quais ambos são membros. Pôde-se observar que iniciativas para viabilizar a co-produção de filmes entre os países estudados datam de mais de 20 anos atrás, mas até há poucos anos elas não eram efetivas, buscava-se apoio principalmente na Europa. Com o aumento da produção cinematográfica na região na última década e a criação de novos fundos e editais, como o Programa Ibermedia, a busca por co-produção entre países da América Latina foi incentivada e vem aumentando. A iniciativa dos órgãos governamentais ligados ao cinema para promover encontros entre produtores sul-americanos e a participação em discussões e seminários de festivais internacionais também têm colaborado para criar laços profissionais importantes para futuras co-produções no continente.

Com a experiência da co-produção entre Brasil e Argentina no caso do filme *Insônia* e os relatos dos entrevistados sobre suas experiências prévias, percebe-se que este tipo de realização cinematográfica está no meio de um processo longo e promissor. Mesmo com a legislação já existente, foi necessário criar incentivos financeiros diretos, como os editais do Programa Ibermedia e do Protocolo de cooperação entre INCAA e ANCINE para o fomento à co-produção de filmes de longa-metragem, para que as empresas produtoras buscassem parceiros no país vizinho. Como o objeto de estudo, o filme *Insônia* está em fase de finalização e tem estréia prevista para o primeiro semestre de 2012, depois da apresentação deste trabalho, não é possível adicionar informações sobre os resultados da co-produção, como o desempenho nos cinemas, ou materiais de divulgação feitos para cada país co-produtor. Com as co-produções que estão sendo realizadas, os produtores, além de fazer uma rede de contatos para trabalhos futuros, estão identificando as vantagens e problemas na fórmula legal dos meios existentes. Estas observações poderão servir para adaptar os acordos à realidade do mercado cinematográfico sul-americano que começa a se formar.

6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. 179 p.

ANCINE - **Agência Nacional do Cinema**. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2011.

BARONE, João Guilherme Reis e Silva. **El Sector Audiovisual en Porto Alegre**. 1998. 149 f. Tese (Mestrado em Comunicação e Indústrias Audiovisuais no Espaço Ibero-americano) – I Maestría en Comunicación e Indústria Audiovisuales en el Espacio Iberoamericano, Universidad Internacional de Andalucía, La Rábida.

BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

BERGAN, R. **Guia Ilustrado Zahar de Cinema**. Tradução: Carolina Alfaro. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2007.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: 2 de novembro de 2011.

DEPARTAMENTO CULTURAL do Ministério das Relações Exteriores. **História do Cinema Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 21 out. 2011

FALICOV, Tamara L. A circulação global e local do novo cinema argentino. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2007.

FILME B. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br>>. Acesso em: 9 nov. 2011.

GRINBERG, Horacio. Entrevista concedida a Janaina Zart Daiello por e-mail. Porto Alegre, Brasil, nov. 2011.

IBERMEDIA. Programa Ibermedia. Disponível em <<http://www.programaibermedia.com/langes/index.php>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

JUZ, Breno de Souza. **Representações cinematográficas da Argentina em crise (1999-2004)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

KESKE, Humberto Ivan. Do imaginário rural ao urbano: a (re)invenção simbólica do cinema gaúcho. **Revista Fronteiras – Estudos midiáticos**, São Leopoldo. v11, n3, 2009.

LAPLANE, Marcelo. Entrevista em: KASSAB, Álvaro. **Questões que não serão resolvidas no Maracanã nem em La Bombonera**. Jornal da Unicamp. Edição 288, p. 6, 16 a 22 de maio de 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2005/ju288pag06.html>. Acesso em: 20 set. 2011.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. 160 p.

MELEIRO, Alessandra. **Finance and Co-productions in Brazil**. In: 10º Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA). Brasília, Julho de 2010. Disponível em: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/brasa.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

MIUCCI, Carla. **CINEMA BRASILEIRO: Um panorama geral**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla1BR.htm>>. Acesso em: 20 out. 2011.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

OKNA Produções. Insônia. Disponível em: <<http://www.okna.com.br/conteudo.php?pagina=7&contID=167>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

PANDA FILMES. Disponível em <<http://www.pandafilmes.com.br/>>. Acesso em: nov. 2011.

PERELMAN, Pablo; SEIVACH, Paulina. **La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal**. Buenos Aires: CEDEM - Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, 2004. Disponível em: http://www.cedem.gov.ar/areas/des_economico/cedem/pdf/estudios_especiales/ind_cine_arg2.pdf. Acesso em: 20 set. 2011.

POSADAS, Abel. La Caída de los Estudios. ¿Sólo el fin de una industria? In: WOLF, Sergio (Org.). **Cine Argentino: La outra historia**. 2 ed. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

PROGRAMA CINEMA DO BRASIL. Disponível em: <<http://www.cinemadobrasil.org.br/pt> > Acesso em 27 out. 2011.

RODRIGUES, Luiz Alberto. Entrevista concedida a Janaina Zart Daiello. Arquivo digital. Porto Alegre, Brasil, 08 nov. 2011.

ROSSINI, M.S. 2000. **Cinema gaúcho: construção de história e de identidades**. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document3164.html>>. Acessado em: 01 nov. 2011.

SAMMARITANO, Salvador. Sublime obsesión. In: FERREIRA, Fernando. **Luz, Cámara... Memoria: Una Historia Social del Cine Argentino**. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

SECRETARÍA DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN. Portal Oficial de Promoción del Cine Argentino. Disponível em: <<http://www.cine.ar>>. Acesso em: nov. 2011.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul**. São Paulo: Annablume, 2007.

VERÍSSIMO, Fernando. **O caminho das co-produções**. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/materia3.php>

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos**. Tradução Daniel Grassi. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICE A: ROTEIRO PARA ENTREVISTAS

PERGUNTAS PARA BETO RODRIGUES

- 1) O que levou à escolha pela Panda Filmes da co-produção internacional no filme *Insônia*?
- 2) Quais as vantagens e dificuldades da co-produção internacional em relação a outras formas de fomento? Quando foi?
- 3) Como foi o processo de co-produção no caso do filme *Insônia*?
- 4) O que levou à escolha da Argentina como país parceiro?
- 5) Como foi escolhida a empresa co-produtora argentina?
- 6) Qual a evolução percebida na relação entre Brasil e Argentina no cinema desde a primeira co-produção da Panda Filmes?
- 7) A co-produção aumenta a visibilidade do filme no país vizinho?
- 8) Por que o cinema gaúcho não tem explorado mais a co-produção internacional?
- 9) O que o Brasil pode aprender com o cinema argentino?
- 10) O que a Argentina pode aprender com o cinema brasileiro?
- 11) A rivalidade entre os países impõe alguma dificuldade no processo de co-produção? E na exibição?

PERGUNTAS PARA HORACIO GRINBERG

- 1) Quais as vantagens da co-produção entre países da América do sul?
- 2) Qual a evolução percebida nas relações entre Brasil e Argentina no cinema desde sua primeira experiência com co-produção?
- 3) O que o Brasil pode aprender com o cinema argentino?
- 4) O que a Argentina pode aprender com o cinema brasileiro?

- 5) A rivalidade entre os países impõe alguma dificuldade no processo de co-produção? E na exibição?
- 6) A proximidade entre Rio Grande do Sul e Argentina facilita a relação e poderia servir de incentivo para a co-produção?