



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ECONOMIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS PÚBLICAS,
ESTRATÉGIAS E DESENVOLVIMENTO**

**O PANORAMA DA COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA
INTERNACIONAL NO BRASIL: Uma análise dos aspectos administrativos e
legais**

Michele Barbosa Lima de Oliveira

DEZEMBRO/2013

MICHELE BARBOSA LIMA DE OLIVEIRA

**O PANORAMA DA COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA
INTERNACIONAL NO BRASIL: Uma análise dos aspectos administrativos e
legais**

Dissertação submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégia e Desenvolvimento do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de MESTRE em Públicas, Estratégia e Desenvolvimento.

BANCA EXAMINADORA:

Professor (orientador) Leandro Mendonça

Prof. Allan Rocha de Souza

Prof. Rafael dos Santos

DEZEMBRO/2013

FICHA CATALOGRÁFICA

O48 Oliveira, Michele Barbosa Lima de.

O panorama da coprodução cinematográfica internacional no Brasil : uma análise dos aspectos administrativos e legais / Michele Barbosa Lima de Oliveira. -- 2013. 133 f. : il.; 31 cm.

Orientador: Leandro Mendonça.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento, 2013.

Bibliografia: f. 131-133.

1. Cinema. 2. Regulação. 3. Contratos. 4. Leis de incentivo. 5. Coprodução internacional. 6. Direito de exploração comercial. I. Mendonça, Leandro. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Economia. III. Título.

CDD 343.07

DEDICATÓRIA

À sempre amada e lembrada avó, Maria Justa Caldeira Barbosa Lima, pelo exemplo de vida e amor incondicional dedicado à família durante toda a sua vida.

À minha amada mãe, Sônia Maria Barbosa Lima, por toda a sua luta, garra e superação que tornou possível a minha caminhada até aqui.

Ao meu pai, Heitor Roberto Curcio de Oliveira, pelo exemplo de ser humano e pelo investimento feito na minha educação.

Aos meus irmãos, Patrícia e Heitor, e amado sobrinho pelo amor e apoio de sempre.

À Regina Brauer pelo incentivo, carinho e preciosa amizade.

À Ruth Albuquerque, responsável por despertar em mim o amor pelo cinema, pela generosidade com que compartilha a riqueza dos seus conhecimentos.

AGRADECIMENTO

Agradeço, principalmente, a Deus pela vida maravilhosa. Ao professor Leandro Mendonça, pela orientação e valiosas contribuições a este trabalho. Ao professor Allan Rocha, pelo tempo dedicado a participar da banca e pelo conhecimento transmitido ao longo da minha trajetória acadêmica. À Renata Le Revire e Ana Célia Castro que contribuíram e ajudaram a tornar possível o meu desejo de aprimorar meus conhecimentos acadêmicos. Finalmente, gostaria de estender meu agradecimento aos funcionários do PPED, pelo auxílio administrativo.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo descrever de forma sistemática, as regras, critérios e procedimentos exigidos pela administração pública brasileira para que empresas estrangeiras realizem obras audiovisuais cinematográficas em regime de Coprodução com empresas brasileiras. Para compreender o funcionamento e as implicações apresentadas pelas normas e leis brasileiras às Coproduções Cinematográficas Internacionais, inicialmente julgou-se necessário compor o panorama do modelo regulatório da atividade cinematográfica no Brasil, através de aspectos históricos relevantes para a compreensão do papel da Agência Nacional do Cinema na promoção das obras cinematográficas brasileiras no mercado nacional e internacional, por meio de ações diretas de apoio financeiro a projetos de filmes feitos em parceria visando o aumento da integração do Brasil com outros países e empresas produtoras estrangeiras. Em seguida, a análise dos aspectos técnicos e legais dispostos nos Acordos de Coprodução Internacional firmados entre o Estado brasileiro e outros países, apresentou-se necessária para a compreensão do tratamento dado pela Agência Nacional do Cinema às obras produzidas em regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras em observância com as regras estabelecidas nos Acordos Internacionais firmados com o Brasil. Por fim, julgou-se necessário analisar as regras impostas e o tratamento dado pela Agência Nacional do Cinema às obras produzidas em regime de Coprodução com empresas estrangeiras por meio dos mecanismos de fomento dispostos na legislação brasileira e os aspectos relevantes envolvendo os interesses estrangeiros, a proteção ao produto nacional e a efetiva promoção do mercado e de novas produções. Na conclusão, apresenta-se uma análise quantitativa das Coproduções Internacionais realizadas com empresas produtoras brasileiras, através dos Acordos Internacionais firmados entre os países, bem como dos contratos de coprodução internacionais firmados entre empresas produtoras estrangeiras que investem em obras nacionais com base nos mecanismos de fomento dispostos na legislação brasileira.

Palavras - Chaves: Coprodução Internacional. Indústria Cinematográfica. Agência Nacional do Cinema. Regulação. Políticas Públicas. Acordos e Tratados.

ABSTRACT

This research aims to describe in a systematic, rules, criteria and procedures required by the Brazilian government to conduct foreign audiovisual works in cinematic scheme Coproduction with Brazilian companies. To understand the workings and implications presented by the standards and laws of Brazil to international co-productions Motion Picture, initially it was thought necessary to compose the panorama of the regulatory model of cinematographic activity in Brazil through historical aspects relevant to understanding the role of the National Cinema the promotion of cinematographic works in the Brazilian domestic and international markets by means of direct actions for financial support film projects done in partnership aiming at increasing integration between Brazil and other countries and foreign producers. Then the analysis of the technical and legal aspects arranged in International Coproduction Agreements signed between the Brazilian state and other countries, had become necessary for the understanding of the treatment given by the National Cinema Agency to works produced under a co-production with producers foreign compliance with the rules laid down in international agreements signed with Brazil. Finally, it was deemed necessary to examine the rules imposed and the treatment given by the National Film to works produced under the Coproduction with foreign companies through the mechanisms of promotion arranged by Brazilian law and relevant aspects involving foreign interests, protection national product and effective marketing promotion and new productions. In conclusion, we present a quantitative analysis of international co-productions made with Brazilian producers, through the International Agreements signed between the countries as well as international co-production agreements signed between foreign companies that invest in producing works based on national mechanisms to foster prepared under Brazilian law.

Keywords: International Coproduction. Film Industry. National Cinema Agency. Regulation. Public Policy. Agreements and Treaties.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Número de Filmes brasileiros exibidos entre 1936 e 1946.

Tabela 2: Filmes produzidos com recursos oriundos da Lei de Remessa de Lucros - GEICINE

Tabela 3: Arrecadação dos Filmes Nacionais com Percentual de Participação da EMBRAFILME

Tabela 4: Conversão em dólares da arrecadação anual do filme brasileiro entre 1974 e 1979.

Tabela 5: 1ª Convocatória Ibermídia 2006

Tabela 6: 2ª Convocatória Ibermídia 2006

Tabela 7: Valores Recolhidos Por Mecanismo de Incentivo - R\$ MIL - 1º semestre 2011

Tabela 8: Quantidade de coproduções internacionais realizadas por ano (1995 - 2009)

Tabela 9: Coproduções internacionais realizadas por ano e países coprodutores 2005 a 2012

Tabela 10: Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais

Tabela 11: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2005

Tabela 12: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2006

Tabela 13: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2007

Tabela 14: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2008

Tabela 15: Coproduções Internacionais por Ano e Participação Patrimonial Brasileira - 2005 a 2012

Tabela 16: Número de Salas Ocupadas com Lançamentos Brasileiros e Estrangeiros em 2012

Tabela 17: Comparativo de Público, Renda e Títulos Nacionais e Estrangeiros em 2009 e 2010

Tabela 18: Desempenho dos Filmes que receberam recursos do Protocolo Luso-Brasileiro – Apoio Brasil (Majoritário Portugal)

Tabela 19: Ranking de Filmes Lançados – Por Público 2010

Tabela 20: Filmes brasileiros que ultrapassaram a marca de 100 mil espectadores

LISTA DE SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes

INCE–Instituto Nacional de Cinema Educativo <http://www.cgee.org.br/>

INC– Instituto Nacional de Cinema

INAC - Instituto Nacional de Atividades Culturais

GEICINE– Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Público nas Salas de Cinema entre os anos de 1990 e 2000

Gráfico 2: Percentual de coproduções internacionais brasileiras realizadas entre 1995 a 2009

Gráfico 3: Curva de tendência das Coproduções Internacionais realizadas no Brasil entre 1995 e 2009

Gráfico 4: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina entre 2005 e 2012

Gráfico 5: Coproduções internacionais realizadas com Portugal entre 2005 e 2012

Gráfico 6 : Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Brasileira em 2005

Gráfico 7: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira 2006

Gráfico 8: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2007

Gráfico 9: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2008

Gráfico 10: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2009

Gráfico 11: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2010

Gráfico 12: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira - 2011

Gráfico 13: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira - 2012

Gráfico 14: Evolução do *market share* do filme nacional 2001–2012

Gráfico 15: Filmes que receberam recursos do Protocolo Luso-Brasileiro (2006 – 2010)

Gráfico 16: Evolução no número de bilhetes vendidos

Gráfico 17: Número de Salas com Estréias de Filmes Brasileiros

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - A HISTÓRICA RELAÇÃO ENTRE O ESTADO E A INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA.....	15
1.1 A POLÍTICA DE PROTEÇÃO AO PRODUTO NACIONAL.....	15
1.2 A CRISE NA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA E A POLÍTICA DE INCENTIVO ÀS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS NA METADE DO SÉCULO XX.....	19
1.3 O FIM DA POLÍTICA VOLTADA PARA O SETOR CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO.....	27
CAPÍTULO II - O BALANÇO DAS POLÍTICAS DE FOMENTO ÀS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS.....	33
2.1 AS MODALIDADES DE INCENTIVO ÀS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS NO BRASIL.....	33
2.2 O BALANÇO DAS COPRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INTERNACIONAIS REALIZADAS ANTES E DEPOIS DA CRIAÇÃO DA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE).....	43
2.3 O QUANTITATIVO DAS COPRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INTERNACIONAIS REALIZADAS ATRAVÉS DAS PARCERIAS BRASILEIRAS.....	50
CAPÍTULO III – OS DADOS E A REALIDADE TRAZIDA PELAS COPRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INTERNACIONAIS REALIZADAS ENTRE EMPRESAS PRODUTORAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS.....	54
3.1 OS PAÍSES PARCEIROS DO BRASIL NAS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS.....	54
3.2 A DIVISÃO DOS DIREITOS PATRIMONIAIS NAS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS.....	86
CAPÍTULO IV - A ESTRATÉGIA DOS PRODUTORES BRASILEIROS PARA GARANTIR PÚBLICO E OCUPAÇÃO NO MERCADO NACIONAL E INTERNACIONAL.....	97
4.1 OS DADOS DO MERCADO EXIBIDOR BRASILEIRO.....	97
4.2 A OCUPAÇÃO DO FILME BRASILEIRO NO MERCADO INTERNACIONAL.....	100
4.3 OS DESAFIOS JURÍDICOS IMPOSTOS PELOS NOVOS MODELOS DE NEGÓCIO.....	107
4.4 A PROTEÇÃO DOS DIREITOS DOS AUTORES.....	107
4.5 AS NOVAS ALTERNATIVAS PARA PROMOVER OS FILMES BRASILEIROS NO MERCADO.....	109
4.6 “TROPA DE ELITE” E A QUEBRA DE PARADIGMA.....	117
CONCLUSÃO.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

INTRODUÇÃO

O potencial do mercado audiovisual cinematográfico brasileiro somado a transformação do modelo das políticas públicas pretéritas pensadas para a indústria nacional até meados da década de 1990 e o novo paradigma lançado pela revolução tecnológica ocorrida no mesmo período, fizeram com que o filme brasileiro se tornasse um produto de grande valor cultural, sendo cada vez mais explorado pela indústria de conteúdos cujo potencial vai além dos limites territoriais dos países que os produzem.

Em novembro de 1966, o Instituto Nacional do Cinema foi criado com a competência de formular e executar uma política governamental voltada para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, o seu fomento cultural e a promoção da indústria cinematográfica brasileira no exterior.

O avanço das políticas públicas pensadas para o mercado cinematográfico brasileiro nas últimas décadas insere em seu contexto estratégico o fomento à integração entre produtores brasileiros e estrangeiros com objetivo de alavancar a produção nacional e avançar na conquista de novos mercados.

Nesse contexto, a Agência Nacional do Cinema desenvolve um importante papel no desenvolvimento e constante aprimoramento dos mecanismos de fomento à atividade por meio da assinatura de Acordos Internacionais para regular a relação entre empresas brasileiras e estrangeiras, nas coproduções cinematográficas. Vale dizer que muitas vezes as empresas produtoras utilizam tais regimes de produção visando o aumento dos recursos financeiros disponíveis para captação, pelo uso dos mecanismos de fomento desenvolvidos por cada um dos países envolvidos.

Em que pese à existência dos Acordos celebrados entre os Estados Membros, visando uma maior integração cultural e o intercâmbio profissional, há no Brasil as leis de incentivo à cultura que, entre outros objetivos ligados ao desenvolvimento e a difusão da cultura brasileira em sentido amplo, promovem o desenvolvimento da indústria cinematográfica e a integração entre empresas brasileiras e estrangeiras. Ainda que não seja o modelo e nem a fórmula exata para desenvolver efetivamente a atividade de modo a torná-la 'autossuficiente' em longo prazo, tais mecanismos são bastante utilizados por quem busca produzir filmes comerciais. O termo 'autossuficiente' é utilizado, nesta pesquisa, para expressar a idéia de independência, ou seja, capacidade de gerar de forma autônoma a receita necessária para o desenvolvimento de um produto audiovisual, sem que haja a necessidade de se recorrer aos incentivos governamentais para captação de recurso público.

Diante disso, espera-se com a presente pesquisa contribuir para a compreensão das regras administrativas que operacionalizam os mecanismos de fomento à atividade cinematográfica por meio dos acordos de coprodução internacional celebrados entre Estados Membros. Da mesma forma, a presente pesquisa visa contribuir para a compreensão da relevância dos mecanismos de fomento à coprodução cinematográfica internacional, para o aprimoramento de uma política pública¹ pautada na captação de recursos públicos e na renúncia fiscal para produtores estrangeiros que optam em investir o percentual do imposto de renda devido, em projetos de empresas produtoras brasileiras.

Visando descrever os aspectos administrativos e mercadológicos que envolvem as obras realizadas em regime de Coprodução Internacional, esta pesquisa apresenta dados e contradições envolvendo as relações entre as empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras que conjugam os esforços para a realização de obras cinematográficas em regime de coprodução internacional.

O aspecto central aqui é questionar até que ponto as políticas de fomento às coproduções cinematográficas internacionais são eficazes para garantir o escoamento da produção, tornar a atividade autossuficiente e manter a concentração do capital investido através do dinheiro público, nas mãos das empresas produtoras brasileiras.

Nesse sentido, o presente trabalho se configura em 3 etapas.

A primeira consistiu na apresentação da relação histórica entre a indústria cinematográfica brasileira e o Estado, através da apresentação de ações promovidas pelas empresas produtoras brasileiras para desenvolver a atividade cinematográfica no Brasil de forma profissional. Para tanto, busca-se relacionar os acontecimentos históricos com as medidas protecionistas desenvolvidas pelo Estado brasileiro no início do século XX. Em seguida, apresentam-se os aspectos políticos e econômicos que influenciaram os caminhos trilhados pela indústria cinematográfica brasileira desde o início da sua atividade no país até a extinção da EMBRAFILME.

Já na segunda etapa busca-se apresentar uma análise panorâmica da evolução do mercado cinematográfico brasileiro no que tange ao quantitativo de obras realizadas em regime de coprodução bem como apontar o aprimoramento e novas diretrizes traçadas pelas políticas públicas traçadas pela a Agência Nacional do Cinema para fomentar a atividade cinematográfica no Brasil. Para tanto, busca-se promover a análise histórica e sistemática das modalidades de incentivo à coproduções internacionais, passando pelo

¹ Art. 4º, I, VI e XI do Decreto Lei nº 43 de 18 de novembro de 1966

levantamento dos dados referentes à quantidade de obras cinematográficas de longa metragem que foram produzidas em regime de coprodução internacional antes e depois da criação da Agência Nacional do Cinema. Ainda na segunda etapa, objetiva-se realizar um levantamento quantitativo e comparativo das obras realizadas em regime de coprodução internacional entre Brasil e países da Europa, Estados Unidos, Índia e América Latina, a partir dos dados oficiais apresentados, anualmente, pela Agência Nacional do Cinema e Filme B. Além disso, pretende-se apresentar as regras dispostas na legislação ordinária e nos Acordos de Coprodução Internacional firmados pelo Brasil, no que se refere à divisão dos direitos patrimoniais em cada filme realizado em regime de coprodução internacional com empresas produtoras brasileiras.

Na terceira fase apresentam-se os dados do mercado exibidor brasileiro e estrangeiro e analisam-se alguns casos de sucesso de empresas produtoras brasileiras na tentativa de promover, de forma independente, os seus filmes no mercado brasileiro e internacional.

CAPITULO I

A HISTÓRICA RELAÇÃO ENTRE O ESTADO E A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

1.1. A Política de Proteção ao Produto Nacional

Considerado um dos mercados mais estratégicos do ponto de vista político em função do grande valor cultural que carrega e do atual poder de difusão dos conteúdos produzidos, o mercado audiovisual brasileiro vem ganhando prestígio e conquistando espaço no mercado cinematográfico mundial. Apenas no ano de 2005, cinco filmes brasileiros foram realizados em regime de coprodução internacional tendo, no ano seguinte, dobrado a quantidade de filmes realizados, totalizando dez obras cinematográficas produzidas em parceria com empresas produtoras estrangeiras. Em 2008, foram dezessete obras cinematográficas realizadas em regime de Coprodução Internacional com empresas produtoras brasileiras, perdendo a curva ascendente nos anos de 2009 e 2010. Mas em 2011 o Brasil bateu a sua marca histórica, realizando vinte obras cinematográficas em regime de Coprodução Internacional.

Os dados revelam o potencial extraordinário do mercado cinematográfico brasileiro que tornou sólida a sua estratégia de incentivo após a criação da Agência Nacional do Cinema e a retomada das políticas de fomento e promoção ao cinema nacional. Todavia, a indústria cinematográfica brasileira nunca deixou de existir e apresentar seus produtos para o mercado, mesmo em tempos de grave crise.

Um breve passeio pela história do mercado cinematográfico brasileiro revela um significativo desequilíbrio estrutural que frustrou importantes iniciativas e inviabilizou a construção de uma indústria cinematográfica forte e competitiva ao longo do século XX.

No Brasil, a atividade que se inicia com o registro independente de paisagens e cerimônias, no início do século XX experimenta a sua inserção no mercado através da interlocução com o Estado e a busca pelo reconhecimento oficial da atividade produtiva. Com o aumento da popularidade, são construídas novas salas comerciais de exibição pública em várias unidades da federação e a produção cinematográfica é alavancada, assumindo caráter mais profissional.

Segundo AMANCIO²;

“Neste processo se evidenciam os altos e baixos de sua constituição, marcados por surtos dinâmicos e regionais de produção (A Bela Época – 1896 a 1912 -, os ciclos dos anos 20 – Recife, Cataguazes, Pelotas etc.) ou por investidas industrializantes: Cinédia (1930), Atlântida (1941), Vera Cruz (1949), Cinematográfica Maristela (1951) etc, que se não chegam a concretizar um modelo definitivo de operacionalidade, trazem por seu exemplo, à economia cinematográfica, uma perspectiva empresarial que vive as contradições surgidas no terreno do próprio mercado.” (p.17)

Seguindo o conceito de política pública descrito por Dagnino (2002), observamos a existência de três características básicas entre as quais estão; uma teia de decisões e ações que alocam e implementam valores; uma instância que, quando articulada, será responsável pela tomada de sucessivas decisões o futuro; Apresenta uma série de decisões ou o desenvolvimento de ações no tempo. Portanto, ainda Segundo Dagnino, a compreensão do conceito de política pública deve considerar que a política é gerada por uma série de interesses entre decisões mais ou menos conscientes sobre os diversos atores sociais.

Nesse sentido, fica claro a tomada de decisões que não consideram os atores sociais envolvidos não pode ser caracterizada como pertencentes a uma política pública em desenvolvimento, mas tão somente uma tomada de decisão. Além disso, Dagnino aponta como característica básica das políticas públicas a compreensão acerca da diferença entre política e administração, já que política envolve intenções e comportamentos, pressupõe tanto ação como não ação e pode ensejar impactos não esperados. E mais, o desenvolvimento de uma política pública requer um processo que se estabelece ao longo do tempo e envolve relações no âmbito governamental, além de múltiplos atores³.

Observa-se que durante quase meio século, a política pública pensada para o cinema brasileiro foi pautada em duas vertentes que se resumem na proteção do filme nacional, por meio da garantia do espaço ao filme nacional nas salas de exibição na imposição de limites à importação de filmes estrangeiros, evitando, assim, formação do monopólio no mercado exibidor no Brasil⁴. Em que pese às dificuldades apresentadas

2 AMANCIO, Tunico. Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000, p. 17.

3 DAGNINO, Renato, “Metodologia de Análise de Políticas Públicas. GAPI UNICAMP, 2002, Apud MACHADO, Lourdes Marcelino, MAIA, Graziela Zambão Abdian, LABALGANI, Andréia Cristina Fregata Baraldi “Pesquisa em educação: passo a passo”, Edições M3T Tecnologia e Educação, Cap. 3, Constituição de Objetos de Estudo, 2007, p. 27

4 SIMIS, Anita p. 79

para a estruturação de uma indústria cinematográfica, mercado brasileiro registrou momentos áureos, fortemente marcados por ciclos cujas características expressavam a fragilidade da atividade.

A década de 1920 foi marcada por fatores econômicos que dificultaram a importação dos rolos de filmes virgens, acarretando uma crise na produção cinematográfica brasileira que teve seu quadro agravado pelo domínio do mercado pelos americanos que, por meio da instalação de exibidores e distribuidores, garantiram a penetração maciça dos seus filmes no território nacional. Inúmeras propostas de proteção à produção nacional culminaram na elaboração de um arcabouço legislativo desvinculado das pretensões originais de criação de uma indústria cinematográfica nacional verticalizada, que garantisse, além do espaço ao produto brasileiro no mercado exibidor, a independência da atividade.

Este foi um período onde houve uma grande cooperação entre a produção nacional e os exibidores que, em sua maioria, além de importar filmes estrangeiros, também produziam obras brasileiras para exibição em suas próprias salas. Até então os filmes virgens tinham uma tributação menor em relação aos filmes impressos. Todavia, crescia no Brasil uma prática criminosa que consistia na importação de filmes impressos sob a classificação de virgens; isso fez com que o governo optasse pelo nivelamento das taxas de importação.

Entre as propostas de proteção ao produto nacional, surge o mecanismo conhecido como cota de tela, presente até os dias atuais, que tem por objetivo proteção das cinematografias nacionais em face da cinematografia estrangeira comercialmente hegemônica. A Cota de Tela surge no Brasil pela primeira vez em 1932, com base no Decreto nº 21.240, de 1932⁵, que previa a exibição de um filme educativo a cada sessão, e foi estendida aos filmes de longa-metragem durante o Estado Novo, com o Decreto-Lei 1949/39.

Entre os países que adotam a cota de tela como mecanismo de proteção ao produto nacional está Argentina (Lei 24.377, de 2004), mais conhecida como Ley de Cine; Bolívia cuja obrigação é constantemente ignorada pelos empresários; China, que representa um dos mercados com maiores restrições à entrada de filmes de outros países; Colômbia que possui um mecanismo pautado em incentivo através da Lei 814 de 2003, conhecida como Lei do Cinema, que concede redução da taxa de

5 Decreto nº 21.240 de 04 de Abril de 1932; Art. 13: Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Desenvolvimento Cinematográfico para os empresários que tenham exibido, no ano anterior, uma cota superior a estabelecida pelo Governo; Coréia do Sul; Egito com a Lei 13, de 1971; Espanha que aparece como o único país europeu que ainda sustenta a obrigatoriedade da cota de tela por meio da Lei 15, de 2001; México com a Ley de Cinematografía de 1988; Venezuela com a Ley de Cinematografía Nacional da Venezuela de 2003 que foi reformada em 2005⁶.

Cumprir destacar que a proposta traçada pelo mecanismo instituído o Brasil através da Cota de Tela, não coadunava com a ânsia dos agentes da atividade cinematográfica, que desejavam a criação de uma indústria verticalmente integrada, sem a qual, toda e qualquer política de proteção ao filme nacional estava fadada ao fracasso.

Nas décadas de 1930 e 1940, evidencia-se a forte condição de dependência da atividade cinematográfica com as ações governamentais, cujo efeito reverberava, imediatamente, na atividade de produção. No entanto, nesse período, ao mesmo tempo em que o Estado traçava uma política cinematográfica pautada na proteção do produto brasileiro, assinava uma série de acordos comerciais que passaram a permitir que filmes norte americanos entrassem no Brasil isentos de taxas alfandegárias. O resultado foi refletido nas salas de cinema onde, somente no Estado de São Paulo, constata-se a constante oscilação ocorrida no número de filmes brasileiros exibidos entre 1936 e 1946.

Tabela1: Número de Filmes brasileiros exibidos entre 1936 e 1946.

Anos	Número de Filmes brasileiros exibidos
1936	196
1937	163
1938	103
1939	73
1940	251
1941	162
1942	132

⁶ WIKIPEDIA. Cota de Tela. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cota_de_Tela Acesso em: 19 de janeiro de 2012

1943	180
1944	179
1945	169
1946	124

Fonte: SOUZA, José Inácio de Mello e. "Filmografia do Cinema Brasileiro 1936-1946", 1897 ed. Mimeo Apud SIMIS, Anita, Estado e Cinema no Brasil, 2ªed., São Paulo. Ed. Annablume, FAPESP, Itaú Cultural, 2008.

1.2 - A Crise na indústria cinematográfica e a política de incentivo às Coproduções Internacionais na metade do século XX

Na década de 1950, na consequente esteira do modelo protecionista pensado para o mercado cinematográfico brasileiro, foi marcada pela falência de grandes estúdios, como a Vera Cruz e Maristela, corroborando para a certeza da existência de um modelo industrial cuja estrutura era absolutamente insuficiente para torná-lo competitivamente forte e independente. Destaca-se que os filmes produzidos pelos Estúdios da Vera Cruz tinham um alto custo de produção e repetiam fórmulas européias, no que se refere aos conteúdos, absolutamente distanciados da realidade nacional.

A falência do Estúdio da Vera Cruz pode ser citada como uma das consequências causadas pela política pública pautada na proteção do produto brasileiro e no tabelamento de preço dos ingressos, que tornava extremamente difícil obter retorno ao investimento feito na produção das suas obras, em que pese ser relevante a observação de que os filmes produzidos pelos Estúdios da Vera Cruz tinham um alto custo de produção e, no que se refere aos conteúdos, repetiam as fórmulas européias que eram distantes da realidade nacional.

Em que pese ter sido esse um período marcado por grande volume de produção, observa-se que as decisões políticas impactaram negativamente para a manutenção e desenvolvimento da atividade no Brasil.

Cedendo às pressões estrangeiras, o governo brasileiro restringiu o foco das discussões relacionadas ao mercado cinematográfico nacional para o mercado exibidor, que questionava severamente a quota determinada para a exibição de filmes brasileiros no circuito comercial.

Em 1951, por meio da edição do Decreto nº 30.179/51 que ficou conhecido como lei 8x1 por tornar obrigatória a exibição de um filme brasileiro a cada 8 (oito) filmes

estrangeiros, o governo atendeu às reivindicações dos exibidores, garantindo a redução do número de filmes brasileiros a serem exibidos no circuito comercial. Diante do evidente desequilíbrio econômico no mercado interno e da predominância do produto estadunidense no mercado nacional, foi uma questão de tempo para a falência dos demais estúdios cinematográficos brasileiros.

Na década de 1960, foi um período marcado por iniciativas governamentais de fomento a produção nacional e por ideais revolucionários seguidos pelos idealizadores do Cinema Novo cuja proposta era lançar no mercado um modelo de produção que valorizava o autor e estigmatizava os filmes comerciais destinados ao consumo do público.

As idéias polico-filosóficas dos adeptos do Cinema Novo eram estampadas nas produções cinematográficas que tinham pouca competitividade em face do baixo apelo comercial que carregavam. E foi exatamente o baixo apelo comercial que representou a grande dificuldade de entrada dos filmes produzidos por cineastas pertencentes ao movimento do Cinema Novo, no circuito comercial de salas de cinema.

Considerando ser esta uma atividade comercial como outra qualquer, o detentor dos direitos sobre o espaço exibidor, enquanto empresário sedento por lucro suprimia a exibição dos filmes nacionais em função do baixo retorno de bilheteria

Em que pese à época ter contabilizado a produção de obras cinematográficas desvinculados do modelo instituído pelo movimento vanguardista do Cinema Novo, caracterizado pela valorização da idéia do autor e a produção de filmes pouco competitivos e de baixo apelo comercial, esse foi um período marcado pela dificuldade da entrada dos filmes brasileiros no circuito comercial de salas de cinema, pois o exibidor suprimia a exibição dos filmes nacionais em função do baixo retorno de bilheteria.

Cientes da crise instaurada na indústria cinematográfica brasileira e da necessidade de estabelecimento de políticas mais condizentes com as reais necessidades o mercado nacional, os cineastas brasileiros uniram-se para a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) que era um órgão dotado de força executiva, autonomia e poder decisório, ligado ao Ministério da Indústria e Comércio teve um papel muito relevante na recuperação da indústria cinematográfica brasileira. Entre as atuações de maior relevância do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

(Geicine) cita-se a alteração da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e a regulamentação da Lei de Remessa de Lucros⁷ que no seu art. 45 dispunha o seguinte;

Lei 4131/1962, Art. 45 - “Os rendimentos oriundos da exploração de películas cinematográficas, excetuados os exibidores não importadores, ficarão de 40% (quarenta por cento), mas o contribuinte terá direito a optar pelo depósito no Banco do Brasil, em conta especial, de 40% do imposto devido, podendo aplicar esta importância, mediante autorização do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), criado pelo Decreto nº 50278 de 17/02 de 1961, na produção de filmes no País, nos termos do Decreto nº 51106 de 01/08/1961.”

Ainda que a lei tenha sido um avanço no sentido de conferir obrigatoriedade de pagamento de um percentual significativo pela exploração comercial e obras estrangeiras no Brasil, percebe-se que por meio deste dispositivo legal as filiais estrangeiras dispunham de poder de aprovação dos projetos uma vez que não estavam obrigadas a aplicar em filmes nacionais.

Em paralelo e como alternativa para a crise que atravessava a indústria cinematográfica brasileira, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica passou a incentivar às coproduções internacionais, inclusive com países latino-americanos, como forma de manutenção e fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira.

Neste contexto histórico, Anita Sims revela que;

“A partir da falência dos grandes estúdios e, particularmente quando o Geicine apresenta as propostas de incentivo às coproduções e consegue a aprovação da lei 4131/62, aprofundam-se as críticas às estruturas empresariais tradicionais e formulam-se projetos alternativos, avessos ao desenvolvimento da indústria cultural” (SIMS, p. 265)

Ainda segundo SIMS;

“... o apoio legal às coproduções era apontado como arma de dois gumes; mas em geral se salientam ora sua vantagens (fundamentalmente o incentivo à entrada de novos capitais reforçando a indústria cinematográfica), ora seus perigos (fundamentalmente o incentivo à dominação estrangeira no mercado nacional).” (SIMS, p. 265)

Observa-se que o movimento de incentivo às coproduções não era rejeitado de plano pelos produtores, mas era visto com cautela, pois havia o temor de que este mecanismo de atração do capital estrangeiro fosse demasiadamente lesivo para o

7 Lei 4131 de 3 de Setembro de 1962. Ainda que a lei tenha sido um avanço no sentido de conferir obrigatoriedade de pagamento de um percentual significativo pela exploração comercial e obras estrangeiras no Brasil, percebe-se que por meio deste dispositivo legal as filiais estrangeiras dispunham de poder de aprovação dos projetos uma vez que não estavam obrigadas a aplicar em filmes nacionais.

produtor brasileiro no momento da negociação, podendo ser um indicador favorável para a formação de *trustes* de produção, distribuição e exibição, acarretando o aniquilamento do Cinema Novo e da indústria brasileira de forma ampla⁸.

A procura por mercados externos e o intercâmbio profissional através das coproduções, os produtores brasileiros passaram a voltar mais a atenção para o mercado latino americano, como mecanismo alternativo de resistência à indústria dominante.

Assim, entre as décadas de 1950 1960, o Brasil que até então se mostrava como um forte mercado consumidor intensifica as coproduções com países como Argentina e México na tentativa de manter a identidade latina americana aos filmes produzidos e, conseqüentemente, algum retorno financeiro a partir da exibição dos mesmos nos mercados de países vizinhos. Em que pese à tentativa de represália à indústria americana, a união entre o Brasil e Argentina também foi marcada por conflitos estéticos e fundamentalmente ideológicos advindos do Cinema Novo e do Nuevo CineLatinoamericano.

Em que pese à tentativa de represália à indústria americana, a união entre o Brasil e Argentina também foi marcada por conflitos estéticos e fundamentalmente ideológicos advindos do Cinema Novo e do Nuevo CineLatinoamericano.

Um mesmo gesto de afirmação cultural, política e econômica faz com que esses três países latinos americanos, Argentina, México e Brasil, com ritmos de desenvolvimento cinematográfico tão desiguais, pudessem se unir na busca de uma bem sucedida ruptura com os grandes estúdios americanos e conquista mercadológica dentro do seu território.

O quadro a seguir aponta os filmes dirigidos pro brasileiros e produzidos por estúdios americanos entre 1965 e 1967, através da aplicação do mecanismo previsto na lei de Remessa de Lucros em vigor na época.

Tabela 2: Filmes produzidos com recursos oriundos da Lei de Remessa de Lucros - GEICINE

Filme	Produtora	Diretor
1965		
O beijo	Columbia/Cia. Serrador	Flávio Tambellini
Cônica da cidade amada	Art Filmes	Carlos H. Christensen
1966		

8 SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo. Ed. Annablume, 2ª ed.,2008. P. 266

Amor e Desamor	-	Gerson Tavares
O corpo ardente	Columbia/Kamera Filmes	Walter Hugo Khouri
Três histórias de amor	-	Alberto D'Aversa
1967		
El Justicero	Condor Filmes	Nelson Pereira dos Santos
O Mundo Alegre de Helô	Fox/Atlântida	Carlos Alberto Barros

Fonte: Filme Cultura, nº 4, p. 50, Março/ Abril, 1967. Filme Cultura, nº 6, p. 36, Setembro, 1967. Apud; AMANCIO, Tunico, p. 133

O ano de 1966 foi um marco histórico para o cinema nacional posto que, em pleno Regime Militar e após muitas discussões travadas no I e II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, cria-se o Instituto Nacional de Cinema (INC) ⁹ com objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação e exibição dos filmes, bem como desenvolver a industrial cinematográfica nacional e fomentar e promover a cultura brasileira no exterior. Cumpre destacar que o decreto-lei 43, de 1966 eliminou a figura do representante do Conselho de Segurança Nacional no Conselho Deliberativo e criou um Conselho Consultivo, composto por um representante de cada um dos seguintes setores: produção, distribuição, exibição, crítica e um diretor de cinema, totalizando cinco membros.

Decreto-Lei nº 43 de 18 de Novembro de 1966 - Art. 1º; É criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior. Art. 2º; O INC é uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura, nos termos da presente lei.

Observa-se que o Instituto Nacional de Cinema buscou desenvolver uma política protecionista à indústria do cinema brasileiro, por meio de um arcabouço legislativo que permitiu uma intervenção mais ativa no mercado na medida em que passou a prever como obrigatório o distribuidor estrangeiro efetuar o depósito referente a 40 % do Imposto de Renda em conta especial do Banco do Brasil, para financiar a produção de filmes nacionais. Caso o distribuidor optasse por não investir em coprodução nacional,

9 SIMIS, IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Disponível em www.cult.ufba.br/enecult2008/14416-03.pdf Acesso em 12 de janeiro de 2012

os recursos passariam a integrar o orçamento do INC. Este mecanismo regulamentou o aporte de recursos através da participação das chamadas produtoras associadas e foi responsável pela realização de trinta e oito filmes nacionais.

Em que pese à criação do INC ter representado o fim do controle das atividades cinematográficas pelos órgãos policiais, ainda que a censura estivesse presente através da necessidade da obtenção do Certificado de Censura, sem o qual, nenhum filme poderia ser exibido no circuito comercial de todo o país, a política protecionista adotada pelo Instituto se revelou frágil diante da problemática envolvendo o gargalo da distribuição.

Assim, em 1969, o governo militar, considerando insuficiente a intervenção do Estado no mercado cinematográfico através do Instituto Nacional do Cinema, resolve criar a Empresa Brasileira de Filmes - EMBRAFILME - empresa de economia mista, inspirada no modelo europeu, mais especificamente na Uni France¹⁰ que é uma organização voltada para a promoção do cinema francês em todo o mundo e é gerida pelo Centre National de La Cinématographie.

No entanto, com a criação da EMBRAFILME houve um esvaziamento das atribuições do Instituto Nacional de Cinema (INC), ensejando a sua extinção em 1975, através da Lei nº 6.281 que transferiu suas atribuições, definitivamente, para a EMBRAFILME.

Na década de 1970, surge uma nova iniciativa governamental de fomento à atividade cinematográfica com a criação do Conselho Nacional do Cinema – CONCINE - através do Decreto Federal nº 77.299 de 16 de março de 1976, com objetivo inicial de assessorar o Ministério da Educação e Cultura, na formulação de políticas para o cinema brasileiro. Abarcava, ainda, a função de normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, tais como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas.¹¹

Entre as iniciativas de maior relevância realizadas pelo Conselho Nacional do Cinema, destaca-se a parceria com empresa produtoras estrangeiras, por meio da elaboração de contratos de coprodução com países da América Latina, além do controle efetivo da quota de tela para exibição de filmes brasileiros no cinema, a fiscalização da renda de bilheteria, a elaboração de resoluções relativas à Lei do Curta e o combate ao

10 A Unifrance foi fundada em 1949 como uma associação ao Ato Francês 1901 (French 1901 Act), a organização atua sob a supervisão do Centro Nacional de Cinematografia (CNC - Centre National de La Cinématographie) na França - e Uniitália. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Unifrance&prev> Acesso em 21 de setembro de 2013

11 WIKIPEDIA. CONCINE. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Concine> Acesso em 20 de maio de 2013

crime de contrafação de obras cinematográficas brasileiras no segmento de mercado de vídeo doméstico¹².

Em 1985, o CONCINE teve suas atribuições ampliadas através da edição do Decreto nº 91.144, que o vinculou ao Ministério da Cultura, passando, em 1987, após a promulgação do seu novo estatuto, a ser um órgão do cinema brasileiro, com competência para elaborar normas de controle e fiscalização da atividade, além de formulação de políticas de comercialização e regulamentação do mercado.

Segundo AMANCIO¹³, nesse período a EMBRAFILME financiava a produção cinematográfica por meio de empréstimos bancários cujas cláusulas contratuais destacavam como garantia ao ressarcimento do empréstimo feito, a obrigatória participação da EMBRAFILME na renda líquida auferida pelo produtor com a exploração comercial das obras financiadas. E nesse contexto, destaca que;

“ O modelo de financiamento traçado pela EMBRAFILME, beneficiava empresas tradicionais, produtores independentes e produtores estreates que, além da renda líquida tinham que garantir a participação da EMBRAFILME nos prêmios em dinheiro que ganhavam. Os juros praticados na época eram de 10% ao ano com base a tabela Price (método usado em amortização de empréstimo) com carência de doze meses, a partir da assinatura do contrato e pagamento e pagamento em 24 meses, através de promissórias avalizadas.” (AMANCIO, 2000. p. 25)

Vale destacar, ainda segundo (AMANCIOBITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor na Obra Publicitária*. Ed. Revista dos Tribunais, 1981), os juros praticados na época eram de 10% ao ano com base a tabela Price (método usado em amortização de empréstimo) com carência de doze meses, a partir da assinatura do contrato e pagamento e pagamento em 24 meses, através de promissórias avalizadas.

Mas a partir de 1975, a política de desenvolvimento do produto nacional proposta pelo governo Geisel, fez com que a EMBRAFILME passasse a figurar no cenário nacional como uma produtora e não apenas distribuidora de filmes nacionais. Analisando o impacto causado na produção cinematográfica nacional em razão da atuação da extinção do Instituto Nacional do Cinema e consequente passagem de suas atribuições para a recém - nascida Empresa Brasileira de Filme, observa-se um período

12 BRASIL. Decreto nº 91.144/85, Publicado no Diário Oficial da União em 15/03/1985, Página 4773, Coluna 2.

¹³AMANCIO,2000.p.25

mercado pela ascensão das produções nacionais, mais expressivamente entre os anos de 1976 e 1978.¹⁴

Tabela 3: Arrecadação dos Filmes Nacionais com Percentual de Participação da EMBRAFILME

Ano	Arrecadação dos Filmes Nacionais	Arrecadação dos Filmes com participação da EMBRAFILME	%	Expectador de filmes nacionais	Expectadores de filmes nacionais que contaram com a participação da EMBRAFILME	%
1971	53.368.910	6.554.378	12,28	28.082.358	2.837.093	10,10
1972	74.262.010	11.975.916	16,12	30.967.603	4.641.502	14,98
1973	81.271.005	8.904.383	10,95	30.815.445	2.637.724	8,55
1974	89.787.200	24.966.707	27,80	30.665.515	6.803.153	22,18
1975	174.836.594	25.691.043	14,69	48.859.308	6.324.268	12,94
1976	252.882.333	75.143.941	29,71	52.046.653	13.944.515	26,79
1977	453.325.087	149.744.164	33,03	50.937.897	14.778.952	29,01
1978	775.731.656	294.683.301	37,99	61.854.842	21.790.564	35,23

AMANCIO, Tunico, p. 61

Em que pese ter sido este um período marcado pelo melhor período da história da produção cinematográfica nacional, no que tange ao mercado exibidor, destaca-se a predominância das empresas distribuidoras norte-americanas. Entre as 19 maiores do país nesse período, o subgrupo das norte-americanas, composto por seis empresas, detém mais de 45% do faturamento total.

A Embrafilme ocupa o segundo posto, mas com uma diferença considerável em relação à CIC. No entanto, o que chama a atenção é a posição das empresas do subgrupo de distribuidores brasileiros entre as que mantinham vínculos com a exibição (Paris, Fama e Ouro) e as distribuidoras exclusivas de filmes brasileiros, como a Embrafilme e a Cinedistri.

¹⁴ GATTI, André Piero, *Coleção Cadernos de Pesquisa a distribuição comercial cinematográfica*, CENTRO CULTURAL SÃO PAULO; SP, 2008. Pg. 108

1.3 – O fim da política voltada para o setor cinematográfico brasileiro

A evidente dependência da indústria cinematográfica brasileira dos fatores políticos e econômicos acentua-se na passagem da década de 1970 para a década de 1980 quando mudanças na estrutura da indústria cinematográfica internacional e alterações de ordem macroeconômicas impactaram negativamente a produção nacional.

Soma-se aos fatores econômicos, a estratégia política desenvolvida para proteger a indústria nacional, baseada na imposição de barreiras alfandegárias para a importação do único suporte material para captação de imagens, os filmes, na contramão do desejado, acarretou o declínio da indústria brasileira em função da excessiva onerosidade imposta ao produtor nacional que necessitava da importação da película para produzir o conteúdo cinematográfico.

Esse foi um período marcado por grandes transformações na economia nacional e da degradação da cadeia produtiva do audiovisual que não contava com políticas públicas capazes de torná-la forte o suficiente para caminhar em períodos de grandes turbulências econômicas. O povo brasileiro vivenciou o período negro da inflação que durou vinte anos até o desenvolvimento do plano Real em 1994. Importa lembrar que a taxa de inflação, por diversas vezes, chegou a atingir índice superior a 100% ao mês.¹⁵

Tabela 4: Conversão em dólares da arrecadação anual do filme brasileiro entre 1974 e 1979.

Ano	Arrecadação em dólar	%	Cotação do dólar
1974	13223446	---	Dez 1974: 6.790
1975	19452224	+ 47	Dez 1975: 8.988
1976	20815073	+7	Dez 1976: 12.149
1977	28609977	+37	Dez 1977: 15.845
1978	36939602	+29	Dez 1978: 21.000
1979	23903071	- 35	Dez 1979: 42.523

AMANCIO, Tunico, p. 62

O início da década de 1990 marcou mais um ciclo do cinema brasileiro quando o Estado passou por transformações significativas na sua estrutura, impulsionado por

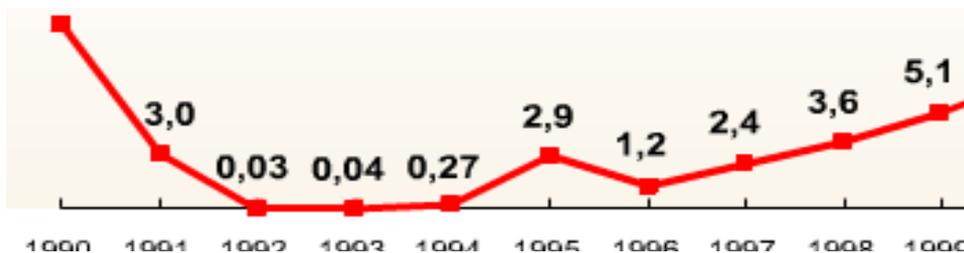
15 PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. DIVISÃO DE PESQUISAS. Cronologia das Artes 1975 – 1995. Quadro Brasil, VOL. I. Ano 1996. Disponível em www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/cronologia%20das%20artes%20quadro%20brasil.pdf Acesso em 20 de janeiro de 2013

idéias neoliberais¹⁶ que culminaram com a revogação da Lei Sarney, com a extinção da EMBRAFILME em 1990, durante o governo do então presidente da república Fernando Collor de Melo, e o fim da política cultural brasileira.

As consequências da edição da Medida Provisória 151/90 que dissolveu as autarquias, fundações, empresas públicas federais responsáveis pela formulação de normas e fiscalização do mercado cinematográfico brasileiro, rebaixando o Ministério da Cultura ao status de Secretaria através da criação do Instituto Nacional de Atividades Culturais - INAC foram sentidas nas salas de cinema nos anos posteriores.

Observa-se, a partir da análise do gráfico abaixo, a queda de público nas salas de cinema, nos anos seguintes a extinção da EMBRAFILME.

Gráfico 1: Público nas Salas de Cinema entre os anos de 1990 e 2000



Fonte: Database Brasil, 2008.

Durante quase uma década, a indústria cinematográfica nacional permaneceu órfã de políticas de fomento governamental, exigindo dos cineastas e produtores, uma nova visão, mais empreendedora, capaz de garantir a sobrevivência da atividade que não mais contava com o apoio financeiro do Estado.

Nesse contexto, o caminho possível foi fazer do concorrente estrangeiro um parceiro. Assim, por meio da atração do capital externo, o mercado brasileiro ampliou as janelas de exibição e promoveu o intercâmbio profissional, absolutamente relevante para a manutenção da atividade durante esse período.

Nessa direção, já no início da década de 1980, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil e o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual promoveram a assinatura Acordo Internacional, visando regular as obras cinematográficas realizadas em regime de Coprodução entre Brasil e Portugal.

16 A doutrina econômica que defende a absoluta liberdade de mercado e uma restrição à intervenção estatal sobre a economia.

Em razão das inovações tecnológicas ocorridas no final da década de 1980, um novo Protocolo foi assinado entre os países, em 17 de julho de 2007.

As coproduções internacionais tornaram-se um mecanismo eficaz de manutenção das produções cinematográficas brasileiras em tempos de crise, abrindo frente a um novo modelo de negócio que ascendeu nos anos seguintes, por meio da parceria de empresas produtoras estrangeiras nas produções cinematográficas, bem como dos mecanismos de fomento instituídos por governos de países europeus e latino-americanos através da ratificação dos acordos bilaterais e multilaterais de coprodução cinematográfica.

Um exemplo da chamada das coproduções cinematográficas internacionais ocorridas no Brasil durante o período de ausência de políticas públicas pensadas para o setor cita-se o filme de suspense intitulado *A grande Arte* que foi dirigido Walter Salles Jr. em 1991 e coproduzido com pelos Estados Unidos da América.

Nessa fase, observa-se que as novas aspirações da indústria cinematográfica brasileira iam além das metas traçadas pelo governo por meio do modelo protecionista do período. Um exemplo da chamada internacionalização da produção cinematográfica ocorrida no Brasil durante o período de ausência de políticas públicas pensadas para o setor, é o filme de suspense intitulado *A Grande Arte* que foi dirigido Walter Salles Jr. em 1991 e coproduzido com os EUA.¹⁷

A indústria, que vivia o ciclo da “Retomada”, despertava o desejo por uma política segura pautada no efetivo fomento à produção e promoção do produto nacional e com real capacidade de tornar a atividade autossuficiente em longo prazo. Uma das principais características da produção nacional no ciclo do cinema que ficou conhecido por “Retomada” eram os filmes de indispensável valor comercial e pela conquista do mercado através do reconhecimento do público.

Em que pese à ausência de políticas públicas pensadas para o desenvolvimento da atividade nesse período, o ciclo da Retomada do cinema brasileiro trazia uma nova realidade para a produção nacional na medida em que filmes de qualidade eram exibidos em sala de cinema e apreciados por brasileiros que garantiam o sucesso nas bilheterias. No entanto, tal cenário apresentava as distorções do mercado brasileiro, cuja dependência dos produtores estrangeiros era evidenciada pela preocupação em produzir conteúdo de valor comercial atendendo as pretensões de um mercado dominado por distribuidoras majoritariamente estrangeiras.

17 SALIM, Diego de Moraes, *Pegou a Guitarra e Foi ao Cinema: Rock e Juventude na Filmografia de Lael Rodrigues nos Anos 198;* 2013, pg. 12. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1721.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2013

No início da década de 1990, atento ao extraordinário potencial estratégico da indústria cinematográfica, especialmente no que se refere à afirmação da identidade cultural nacional, o Estado brasileiro inicia a elaboração de planos políticos para proteger e fomentar a atividade.

Nesse período, cria-se um arcabouço legislativo com normas de fomento fortemente pautadas na renúncia fiscal, buscando conter as distorções do mercado em relação ao filme nacional. Entre as leis mais importantes, cita-se a Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, que foi promulgada ainda no governo de Fernando Collor de Melo e a Lei do Audiovisual - Lei 8.685 de 20 de julho de 1993 - que, a partir de 1995 assou a subsidiar grande parte das produções cinematográficas brasileiras.

A Lei do Audiovisual, que destaca no seu art. 3º o benefício fiscal concedido para as empresas estrangeiras que investem em produção nacional, aponta que os responsáveis pela remessa de lucros ao exterior, podem deduzir até 70% (setenta por cento) do Imposto de Renda devido.

Assim, na carona dos modelos traçados pelos ideais neoliberais e dando sinais de preocupação na formação de uma política pública sólida capaz de ascender e promover a atividade para além do período que compunham os ciclos do cinema brasileiro, no final da década de 1990 o Estado brasileiro promove nova tentativa para proteger a indústria cinematográfica, dessa vez, através da criação de uma Agência Reguladora independente.

Em 2001, através da edição de uma Medida Provisória foi criada no Brasil a Agência Nacional do Cinema, sob a forte condição de não representar ônus ao Tesouro Nacional. A Agência Nacional do Cinema surge inicialmente vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, a Ancine surge como um órgão de fomento, regulação e fiscalização da indústria cinematográfica e videofonográfica e dotada de autonomia administrativa e financeira, conforme prevê o art. 5º da Lei 10.454/2001. Em 2003, a Ancine passa a ser uma autarquia especial vinculada ao Ministério da Cultura.

Entre as novidades trazidas pela Medida Provisória que deu origem à Agência Reguladora do mercado Audiovisual no Brasil está o estabelecimento dos princípios gerais da Política Nacional do Cinema, criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES e alterou a

legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. Além disso, a Medida Provisória que criou a ANCINE previa a cobrança do tributo denominado Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – CONDECINE – a partir do ano seguinte da sua criação.

No entanto, tal cobrança foi adiada até que a Agência organizasse sua estrutura administrativa para que a cobrança pudesse se tornar efetiva e capaz de garantir a autonomia da Agência. Assim, a cobrança se deu somente após a construção de um sistema de registro informatizado que representou um salto quantitativo na arrecadação do tributo.

Entre os objetivos da Agência Nacional do Cinema cita-se a idéia da existência de uma efetiva indústria cinematográfica nacional que seria alavancada por meio de uma série de iniciativas pautadas na promoção da cultura nacional, da língua portuguesa, de uma indústria cinematográfica nacional forte e capaz de se articular com os demais elos da cadeia produtiva da indústria cinematográfica nacional, do fomento à produção visando o aumento da competitividade nos diversos segmentos de mercado. A idéia da criação de uma Agência Reguladora embasa a estratégia do uso do poder da indústria cinematográfica na promoção do país em âmbito internacional.

Como reflexo e consequência da criação de uma Agência Reguladora voltada para o fomento da atividade cinematográfica, tem sido cada vez mais frequente a procura para realização de Acordos Internacionais e contratos para a realização de obras cinematográficas em regime de Coprodução com empresas produtoras brasileiras. Soma-se a isso a crise financeira mundial que impactou positivamente o Brasil em função do bom momento econômico que vive e projetou o país internacionalmente ampliando as possibilidades de negócio, imprimindo um movimento novo onde a procura por parceiros europeus tem diminuído em razão da crise do sistema financeiro de alguns países da zona do Euro.

Essa procura dos investidores estrangeiros pelo Brasil tem sido constantemente noticiada pela imprensa. Segundo a pesquisa feita pela consultoria Ernst & Young, intitulada *Brazilian Attractiveness Survey*, que foi apresentada pela Agência Estado e editada pela Folha de Vitória, em 10 de agosto de 2012;

“O Brasil será no futuro o destino mais atrativo para investimentos estrangeiros diretos (IED), na opinião de 78% de executivos globais, entrevistados pela empresa de consultoria Ernst & Young, na pesquisa *Brazilian Attractiveness Survey*. Além disso, 83% disseram acreditar que a atratividade brasileira aumentará nos próximos três anos, contra apenas 38% que apostam o mesmo em relação à Europa. Em 2011, o Brasil registrou um número recorde de IED (US\$ 66,7 bilhões), sendo o principal destino em termos de valor da América Latina e do Caribe. O interesse dos estrangeiros

pelo País, de acordo com o documento, se deve à estabilidade da economia, ao mercado doméstico crescente e às reservas de recursos naturais ainda inexploradas.”¹⁸

Nesse contexto, observa-se que o vínculo de outrora entre o desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira e a estruturação da economia do cinema internacional, dá lugar a um novo cenário caracterizado por uma maior integração entre as políticas públicas pensadas e desenvolvidas por países Europeus e Latino-americanos visando à redução das barreiras culturais e dos limites territoriais entre os países. Comprovando a afirmação, cita-se como exemplo o primeiro festival de cinema ibero-americano na Internet, que disponibilizou gratuitamente ao público, 14 filmes lançados na América Latina e Espanha entre 2010 e 2011.¹⁹

18 Estadão Conteúdo. Redação Folha de Vitória. Brasil é mais atrativo a investimentos estrangeiros, diz consultoria . Folha Vitória. Caderno de Economia. Vitória, 13 fevereiro de 2014. Disponível em: www.folhavoria.com.br/economia/noticia/2012/08/brasil-e-mais-atrativo-a-investimentos-diz-consultoria.html. Acesso em 24 de julho de 2012.

19 Latin American Treining Center. Centro Latino Americano de Treinamento e Acessoria Audiovisual. Festival Iber.film.america exhibe filmes online e de forma gratuita até 16 de abril. Disponível em www.latamtrainingcenter.com/?p=2889. Acesso em 13 de maio de 2013

CAPÍTULO II

O BALANÇO DAS POLÍTICAS DE FOMENTO ÀS COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS

2.1 - As Modalidades Incentivo às Coproduções Cinematográficas Internacionais no Brasil

O intercâmbio entre o mercado cinematográfico brasileiro e o mercado cinematográfico internacional começou muito antes da criação da Agência Nacional do Cinema. Desde a década de 1920 os produtores cinematográficos buscam a formação de parceria entre produtores de outros países a tentativa de ampliar o capital investido no produto audiovisual cinematográfico.

Nesse sentido, o atual presidente da Rio *Film Comission*, Steve Solot, diz que;

“desde a década de (19)20, começando na Europa, os produtores cinematográficos frequentemente formam parcerias com produtores de outros países para o financiamento e a produção de filmes: coproduções.”²⁰

O termo coprodução cinematográfica, segundo Alessandra Meleiro, é comumente utilizado para definir a conjugação de esforços financeiros para a execução de um filme. No entanto, para Alessandra Meleiro, as produções cinematográficas devem ser vistas como a conjugação de esforços entre duas ou mais produtoras originárias de diversos países, sem que haja restrição ao desempenho de apenas uma atividade, qual seja a produção de filmes²¹. A pesquisadora ressalta a importância de se preservar nas coproduções cinematográficas internacionais, as relações que envolvem a reunião de esforços nas diversas etapas do processo de produção de um filme de longa metragem.

A quantidade de filmes realizados em regime de coprodução entre países tem apontado para uma curva de tendência ascendente a cada ano. Nesse sentido, observa-se que as políticas de fomento às coproduções internacionais no Brasil têm intensificado

20 SOLOT, Steve (Coord.). Incentivos fiscais para a produção e a coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos. Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009 *Apud* ROCHA, Flávia Pereira da, Coprodução Cinematográfica Internacional e a Política Audiovisual Brasileira 1995 – 2000. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, 2010 p.29

21 A MELEIRO, Alessandra, *Coprodução Internacinal*, artigo publicado por Universo Produção em 9 dezembro 2010 às 15h08min disponível em <http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional> Acesso em 01 de outubro de 2012

por meio da expressiva atuação do Estado através da assinatura de Acordos e Protocolos Internacionais visando o fortalecimento da cultura nacional e o intercâmbio cultural capaz de mexer com a economia do setor.

Em paralelo a expressiva atuação do Estado na criação de mecanismos capazes de promover o intercâmbio entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, e sob o mesmo objetivo de promover a cultura brasileira, o fortalecimento das relações econômicas entre países estrangeiros e tornar a indústria cinematográfica nacional competitiva e financeiramente independente, as medidas traçadas com base na promoção de incentivos fiscais, se tornaram mecanismos essenciais das políticas pensadas para o setor audiovisual cinematográfico em diversos países.

No Brasil, a partir da década de 1960, o Estado passou a promover encontros com países Latino – Americanos e firma importantes acordos bilaterais e multilaterais com alguns países, entre eles, a Espanha em 1963. O objetivo era fazer com que as obras cinematográficas tivessem múltiplas nacionalidades e pudessem, a partir dessa nova realidade, se qualificar para receber incentivo fiscal e apoio financeiro dos demais países envolvidos em um projeto de realização de um filme de longa metragem. Cria-se, assim, a base legal capaz de formalizar as relações entre os agentes privados dos diversos países envolvidos, com intuito de garantir regras básicas de relação entre eles, bem como formalizar as regras de relação entre os agentes privados e o Estado.

O primeiro Acordo Internacional de Coprodução Cinematográfica assinado pelo Brasil através do Ministério das Relações Exteriores, foi firmado com a Espanha em 2 de dezembro de 1963 e em 1970 foi a vez de a Itália promover a cooperação com o Brasil através do Acordo de Coprodução ratificado através do Decreto 74.291 de 16/07/1974. Em 1981, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura promoveu a iniciativa de assinar o Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-Brasileiro e dezesseis anos mais tarde iniciou a participação brasileira no Programa Ibermedia²².

Em que pese o estímulo dado pelo governo Brasileiro à integração entre as políticas internacionais de promoção da indústria cinematográfica, nesse período as participações do produto nacional eram esporádicas em mostras e festivais, sendo intensificadas somente após a criação da Agência Nacional do Cinema. No entanto, antes mesmo da criação da Agência Nacional do Cinema, os chefes de Estado de vários

22 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE FOMENTO. Programa Ibermedia. Disponível em <http://www.ancine.gov.br/fomento/ibermedia>. Acesso em 22 de junho de 2012

países se reuniram objetivando promover iniciativas para a intensificação da política externa construída visando o desenvolvimento da indústria audiovisual cinematográfica.

Entre os Acordos de Coprodução Multilaterais assinados pelo Brasil, está o Programa *Ibermedia* que funciona com o objetivo de estimular a produção de filmes Ibero-americanos, distribuí-los e promover a sua entrada no mercado. O Programa que visa o desenvolvimento do mercado audiovisual em apoio à construção do espaço visual Ibero-americano, surgiu em consequência dos acordos firmados durante a Cimeira Ibero-americana dos Chefes de Estado e de Governo celebrada na ilha de Margarita, Venezuela, nos dias 08 e 09 de 1997 e faz parte da política audiovisual da Conferência de Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI).

O programa *Ibermédia* foi ratificado por 17 (dezesete) Estados membros, entre os quais se destaca a Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, México, Panamá, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. O programa *Ibermédia* nada mais é do que um Fundo Ibero-americano de ajuda financeira multilateral cujo objetivo é fomentar a atividade cinematográfica dos países membro através da contribuição mínima de US\$ 100 mil anuais que cada um deles deve realizar para a manutenção do fundo.

Entre os países que mais contribuem para a manutenção do fundo e, conseqüentemente, para o desenvolvimento dos filmes ibero americanos está a Espanha com financiamentos feitos anualmente, na ordem de US\$ 2 milhões. Depois da Espanha, o Brasil segue com o segundo maior financiador, contribuindo com US\$ 600 mil por ano. Ciente do potencial artístico e diversidade cultural de um país de dimensão continental, a Agência Nacional do Cinema do Brasil (ANCINE) intensificou as ações de promoção e revitalização dos acordos de coprodução, obedecendo a prioridade da política externa brasileira em relação aos países do MERCOSUL.

Entre os Acordos de Coprodução que foram revistos está o Protocolo Luso Brasileiro de coprodução cinematográfica, assinado em 3 de Fevereiro de 1981, com o propósito de promover e desenvolver a atividade cinematográfica entre os dois países. Em 12 de Agosto 1994, as partes estabeleceram um Protocolo, assinado em Gramado, tendo sido novamente reveste em 24 de Abril de 1996 e 17 de julho de 2007, em Lisboa.

Em 2006, o programa *Ibermedia* lançou Edital em quatro categorias entre as quais estão; o incentivo à formação de profissionais da indústria audiovisual ibero-americana, a coprodução de filmes ibero-americanos com a linha aberta ao documentário, o desenvolvimento de projetos de cinema e televisão, a distribuição de filmes ibero-americanos, os conteúdos para vendas internacionais *delivery* e, por fim, a exibição. A

seleção dos projetos inscritos na Primeira Convocatória ocorrida durante a IX Reunião ordinária do Programa *Ibermédia* aconteceu na Colômbia e a seleção dos projetos inscritos na Segunda Convocatória no Panamá, durante a X Reunião Ordinária do Programa *Ibermédia*.

Os quadros apresentados abaixo revelam os dados sobre a participação dos filmes brasileiros que foram contemplados em cada uma das modalidades lançadas tanto na primeira convocatória, que cotou com a participação de quatro projetos de coprodução, quanto na segunda convocatória, que contou com a participação de dois projetos de coprodução, ambas ocorridas no ano de 2006.

Tabela 5: 1ª Convocatória *Ibermédia* 2006

Modalidade	Quantidade de Projetos	Valor total do apoio (em US\$)
Desenvolvimento	02	30.000,00
Coprodução	04	350.000,00

FONTE: ANCINE/ Superintendência de Fomento

Observa-se que na Primeira Convocatória foram selecionados seis projetos brasileiros sendo dois na modalidade desenvolvimento e quatro na modalidade de coprodução. Para o desenvolvimento, os projetos contaram com o apoio de \$ 30.000,00 (trinta mil dólares) enquanto na modalidade coprodução contaram com apoio de US\$ 350.000,00 (trezentos e cinquenta mil dólares americanos).

Observa-se a partir da análise dos dados apresentados na tabela a seguir que na Segunda Convocatória houve um significativo aumento no número de projetos brasileiros selecionados.

Tabela 6: 2ª Convocatória *Ibermedia* 2006

Modalidade	Quantidade de Projetos	Valor total do apoio (em US\$)
Desenvolvimento	06	83.222,00
Coprodução	02	170.000,00

FONTE: ANCINE/ Superintendência de Fomento

Foram 08 (oito) projetos brasileiros selecionados em 02 (duas) modalidades, contabilizando o valor de US\$ 253.222,00 (duzentos e cinquenta e três mil e vinte e dois

dólares americanos). Apenas em 2010 foram contemplados 04 projetos de Coprodução de filmes ibero-americanos Linha Aberta ao documentário e 07 projetos de Desenvolvimento de projetos para cinema e televisão. Através dessas convocatórias, o programa Ibermedia objetiva promover em seus Estados Membros, a criação de um espaço audiovisual ibero-americano por meio de ajudas financeiras.

Entre os seus objetivos estão: promover, por meio do aporte de assistência técnica e financeira, o desenvolvimento de projetos de coprodução apresentados por produtores independentes ibero-americanos, incluindo o aproveitamento do patrimônio audiovisual. Apoiar empresas de produção ibero-americanas capazes de desenvolver os mencionados projetos e fomentar a integração das empresas ibero-americanas do ramo audiovisual em redes supranacionais, além de incrementar a distribuição e promoção de filmes ibero-americanos. E, por fim, fomentar a formação e o intercâmbio dos profissionais da indústria audiovisual ibero-americana.

No campo da Coprodução, o programa contempla projetos de longa metragem com duração mínima de setenta minutos e documentários que contenham, no mínimo, quarenta e cinco minutos. Além disso, os projetos de coprodução devem contar com a participação de pelo menos três empresas coprodutoras de países que sejam membros da *Ibermédia*. No entanto, o programa conta com uma exceção. Poderão participar projetos coproduzidos por duas empresas coprodutoras e uma distribuidora dos países que sejam membros da *Ibermédia*, desde que confirmem a circulação do filme por meio de atestados.

O programa *Ibermédia* aponta, ainda, que as obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução devem obedecer à proporção das respectivas participações de cada um dos coprodutores, que poderá variar entre vinte 20% (vinte por cento) e 80% (oitenta por cento) por filme. No caso de coproduções multilaterais, o programa exige o mínimo de 10% (dez por cento) do custo total da produção e o máximo de 70% (setenta por cento) enquanto nas coproduções bilaterais o mínimo exigido é de 20% (vinte por cento) e o máximo de 80% (oitenta por cento) do custo total da produção.

No caso de haver participação de coprodutores de Estados que não são membros da IBERMEDIA, não poderá exceder 30% do custo total do filme. Além disso, cada coprodutor deve contar como mínimo, com 50% (cinquenta por cento) do seu financiamento e os autores, técnicos e atores principais devem ser ibero-americanos, salvo exceção justificada.

Observa-se que o Programa *Ibermédia* se apresenta como um importante mecanismo de fomento não apenas à produção cinematográfica, mas especialmente à

indústria cinematográfica, pois o investimento feito na base, ou seja, em empresas produtoras independentes que desejam realizar seus projetos conjugando os esforços com empresas produtoras independentes dos países que são membros do acordo.

Outro aspecto relevante e igualmente propulsor refere-se aos contratos que contemplam a distribuição e exibição do filme dentro do território de cada Estado participante. O artigo VIII do Acordo Latino- Americano de Coprodução Cinematográfica contempla a seguinte diretriz;

Artigo VIII- Em princípio, cada país coprodutor se reservará os benefícios da exploração em seu próprio território. Qualquer outra modalidade contratual precisará da aprovação prévia das autoridades competentes de cada país coprodutor.

E ainda estabelece critérios para a divisão dos direitos patrimoniais de autor e exploração comercial da obra;

Artigo IX - No contrato ao qual o Artigo 1 se refere, serão estabelecidas as condições relativas à partilha dos mercados entre os coprodutores, mercado, áreas, responsabilidades, despesas, comissões, rendas e outras condições que sejam consideradas necessárias.

Nesse contexto, destaca-se que as obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução de acordo com o previsto no programa Ibermedia são consideradas nacionais pelas autoridades competentes de cada país coprodutor, e gozam de direitos e vantagens que resultam das disposições relativas à indústria cinematográfica que estiverem em vigor ou que puderem vir a ser promulgadas em cada país. Todavia, estas vantagens serão outorgadas somente ao produtor do país ao qual elas sejam concedidas.

Com o advento da Agência Nacional do Cinema, o Brasil buscou agir em duas frentes sendo uma no âmbito interno, por meio da construção de mecanismos normativos capazes de instrumentalizar procedimentos administrativos para fazer valer as regras de fomento e incentivo às coproduções internacionais, dispostas no ordenamento jurídico vigente no país, e outra em âmbito internacional por meio da assinatura de Acordos de Coprodução Internacional atualmente firmados bilateralmente com a Alemanha, Argentina, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Itália, Portugal, Venezuela.

Assim, a Reunião Especializada do Cinema e Audiovisual do MERCOSUL (RECAM), surge com o objetivo de articular um intercâmbio entre os setores

audiovisuais dos países e formar um bloco comercial coeso que possa dialogar com o mercado exterior. Criada em dezembro de 2003, a RECAM se torna o ponto de partida da Agência Nacional do Cinema do Brasil (ANCINE) para a retomada de estratégias políticas junto ao Ministério das Relações Exteriores visando a renovação dos acordos de coprodução com a Alemanha e França, na tentativa de fortalecer e tornar irreversível a política audiovisual brasileira em âmbito nacional e internacional.

Analisando a ânsia pela sedimentação de uma política cultural capaz de viabilizar, no contexto atual, o reconhecimento da indústria cinematográfica brasileira, Gustavo Dahl afirma;

“A indústria cultural atual opera sempre em duas dimensões: aquela da corrente principal, do estabelecido e aquela da invenção que avança sobre o novo. Um cinema nacional necessita das duas, e da interação entre elas. A competitividade no mercado interno se dá a partir de grandes êxitos comerciais. Mas a competitividade na cena internacional se dá a partir da audácia, da originalidade em forma e conteúdo, e de seu reconhecimento.”²³

A estratégia traçada pelo órgão de fomento à atividade cinematográfica no Brasil revela, ainda, a visão do atual presidente da Agência Nacional do Cinema, Manoel Rangel, que deixa clara a sua aposta nas coproduções internacionais como o caminho mais adequado para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao afirmar que;

“Coproduzir é construir uma ponte para os mercados nacionais, mas, sobretudo para o imaginário dos povos, a trajetória e o desafio das nações”²⁴

Os dados analisados até o presente momento demonstram com clareza que a ANCINE desempenha um papel fundamental no fomento ao intercâmbio profissional entre os países através da assinatura de Protocolos de Cooperação com órgãos de fomento de países como Argentina²⁵, Reino da Espanha²⁶, Uruguai²⁷, Portugal²⁸.

23 DAHL, Gustavo, “Construindo a ANCINE”. Disponível em www.ancine.gov.br/sites/default/files/artigos/construindo_ancine_gd.pdf Acesso em 22 de junho de 2012

24 ROCHA, Flávia Pereira, Coprodução internacional e política audiovisual. O caso brasileiro e a relação com a América Latina, 2012 p. 84 Disponível em <http://www.revista-redes.com/index.php/revista-redes/article/download/185/183>. Acesso em 21 de setembro de 2013

25 Protocolo de Cooperação firmado entre a Agência Nacional do Cinema - ANCINE e o Instituto Nacional de Cinema e Artes Visuais da República Argentina – INCAA

26 Protocolo de Cooperação firmado entre a ANCINE e o Consórcio Audiovisual da Galícia

27 Protocolo de Cooperação entre a ANCINE e o Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai - ICAU

28 Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica firmado com o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual – IPAC.

Entre os Protocolos de Cooperação realizados entre a Agência Reguladora e de Fomento à atividade audiovisual no Brasil – ANCINE- e os órgãos de fomento à atividade audiovisual de outros países, cita-se o Protocolo de Cooperação com o Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai – ICAU, o protocolo Luso-Brasileiro que tem como base legal o Decreto nº91. 332, assinado em 14 de junho de 1985 e o Protocolo celebrado entre o Instituto do Cinema e do Audiovisual e a Agência Nacional do Cinema, em 17 de julho de 2007, cujo objetivo principal é conceder apoio financeiro a projetos de produção de obras cinematográficas de longa-metragem de produção independente, em regime de coprodução luso-brasileira, nos gêneros ficção, documentário ou animação.

Cita-se, ainda o Acordo de Coprodução Cinematográfica realizado entre Brasil e Itália cuja base legal encontra-se no Decreto nº74. 291, assinado em 16 de junho de 1974. Além do referido Acordo, a ANCINE assinou o Protocolo de Cooperação com a Direção Geral do Cinema (DCG) do Ministério de Bens e Atividades Culturais da Itália, objetivado financiar o desenvolvimento de 02 projetos de obras cinematográficas de longa-metragem, do tipo ficção, com potencialidade para serem coproduzidos entre a Itália e o Brasil, e a produção de 01 projeto de obra cinematográfica brasileira de curta-metragem, do tipo ficção, com temática referente às relações entre o Brasil e a Itália.

Ainda na linha dos Protocolos de Cooperação, o Brasil anunciou em 2010, durante o Festival Internacional do Rio, o lançamento de um novo mecanismo de fomento à coprodução internacional a ser realizado com a Argentina, visando ampliar as parcerias realizadas entre os dois países em produções cinematográficas, tendo o apoio dos órgãos de fomento de cada país, ANCINE do Brasil e INCAA da Argentina.

Analisando o conjunto de medidas político-administrativas voltadas ao fomento às Coproduções Internacionais reforçamos o entendimento no sentido de perceber que o incentivo à conjugação de esforços para a realização de obras cinematográficas, baseados na assinatura de Acordos de coprodução cinematográfica internacional com os mais diversos países da América Latina, Ásia e Europa tem sido o grande propulsor da maioria dos filmes voltados para o público internacional, além de representarem objetos de incentivo à criação e aprimoramento crescente de políticas regulatórias voltadas ao setor audiovisual cinematográfico não apenas no Brasil, como em todo o mundo.

Países como Argentina, Alemanha, Canadá, Chile, Espanha, França, Itália, Portugal, Venezuela e, mais recentemente, Índia e Israel, firmaram Acordo Bilateral de coprodução cinematográfica internacional com o Brasil.

Mas não é apenas de política externa que as coproduções internacionais brasileiras são baseadas. Entre os mecanismos de maior atração entre as empresas produtoras estrangeiras, estão os mecanismos dispostos pela legislação interna do Brasil, majoritariamente pautados na renúncia fiscal e extraordinariamente rentáveis para os investidores internacionais. Tais mecanismos surgiram em um momento difícil e de absoluta carência de políticas voltadas para o setor cultural.

O grande impulso dado pelas leis de incentivo, que foram editadas no Brasil a partir do final da década de 1990, nasce da possibilidade de conjugar investimentos privados e investimento direto e indireto por parte do Estado, para que as produções cinematográficas possam ser realizadas com qualidade capaz de torná-las competitivas no mercado. Nesse sentido, o papel do Estado, seja na esfera municipal, estadual ou federal, possui particularidades posto que em cada uma das esferas de governo possuem diferentes mecanismos de financiamento às produções cinematográficas brasileiras.

As leis estaduais e municipais, todavia, estabelecem critérios pautados em tributos pagos sobre o faturamento da empresa, o que revela um aumento significativo de potenciais investidores.

Entre os mecanismos de maior impacto nos últimos anos, citam-se os dispostos nas leis federais de incentivo que estimulam, apenas, empresas cuja tributação é baseada no lucro real. Entre os mecanismos de incentivo federais mais utilizados estão; o art. 1º e o artigo 3º, ambos da Lei 8.685/93.

Optando pelo art. 1º da Lei 8.685/93, a empresa poderá investir até 6% (seis por cento) do total do imposto de renda devido, em obra cinematográfica brasileira e, em contrapartida, poderá ser detentora de um percentual dos direitos patrimoniais da obra através da aquisição de Certificado de Investimento Audiovisual que é emitido e regulado pela Comissão de Valores Mobiliários.

O FUNCINES tornou a relação entre os produtores e os investidores mais organizada por estar previamente definida por lei e, portanto, mais profissional na medida em que possibilita que a atuação dos agentes do mercado encontre um ambiente mais transparente e com a facilidade de operacionalização semelhante a ocorrida nos demais fundos de investimento postos nos mercados.

Além disso, no que se refere aos interesses dos produtores, o FUNCINES trouxe mais conforto às negociações na medida em que possibilitam que o investidor aposte em uma carteira de filmes, aumentando, assim, as possibilidades de retorno do investimento realizado pela empresa.

Já o art. 3º da Lei 8.685/93, possibilita que empresas distribuidoras estrangeiras, com filiais no Brasil, apliquem parte do imposto de renda devido sobre a quantia que deveria ser remetida à matriz, em projetos de longa metragem e na coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. Tal mecanismo aumenta a possibilidade de integração entre a indústria cinematográfica e a da televisão. Tal mecanismo foi disciplinado pela Agência Nacional do Cinema através da Instrução Normativa 49/2006 e Instrução Normativa 22/2003.

Tal ponto se apresenta bastante relevante na análise do mercado cinematográfico brasileiro, em especial no que tange às coproduções realizadas e a partir da análise dos dados apresentadas na tabela abaixo, observa-se os valores recolhidos pelas empresas produtoras, entre os anos de 2010 e 2011, de acordo com cada mecanismo de fomento disponível na legislação brasileira.

Tabela 7: Valores Recolhidos Por Mecanismo de Incentivo - R\$ MIL - 1º semestre 2011

	1º semestre 2010	1º semestre 2011	Variação
Art.3º da Lei 8685/93	20.427,8	21.670,7	6,1%
Art.3ºA da Lei 8685/93	34.981,5	17.802,9	-49,1%
Total	55.409,30	54.657,7	147,3%

Fonte: Sistema de Informações da ANCINE em 15/07/2011 - Superintendência de Desenvolvimento Econômico - SDE / ANCINE

A questão mostra-se relevante na investigação do real motivo para o aumento da procura por empresas produtoras brasileiras para a realização de obras em regime de coprodução internacional. Assim, busca-se analisar se o mercado brasileiro é interessante para os investidores sob o ponto de vista da cultura, do mercado exibidor e potencial de público ou se os investimentos são feitos através dos mecanismos de fomento disponíveis na legislação brasileira apenas em função da oportunidade vantajosa de ter o dinheiro que seria pago para o governo a título de imposto de renda, retornando para as mãos dos grupos estrangeiros que resolvem aplicar em coproduções internacionais com empresas brasileiras.

Entende-se fundamental a pesquisa sobre o real motivo para o aumento da procura por empresas produtoras brasileiras para a realização de obras em regime de coprodução internacional, na medida em que a análise dos dados apresentados até essa

fase o trabalho apontam para uma dicotomia presente entre os fundamentos da política desenvolvida pela Agência Nacional do Cinema enquanto gestora da atividade cinematográfica brasileira, e as leis que disciplinam as modalidades de investimento feito produções cinematográficas brasileiras, pelas empresas produtoras e distribuidoras estrangeiras.

Observa-se de um lado a Agência Nacional do Cinema priorizando o desenvolvimento e a proteção do mercado cinematográfico brasileiro, e do outro lado, a legislação pátria incentivando a hegemônica presença das *majors* no mercado cinematográfico brasileiro através do disposto no art. 3º da Lei 8685/1993.

Neste ponto, destaca-se que o artigo 3º da Lei 8685/1993 foi criado visando estimular a associação entre produtoras brasileiras independentes e distribuidoras estrangeiras que atuam no país, permitindo que essas apliquem em filmes brasileiros, até 70% (setenta por cento) do imposto de renda que incide sobre o montante que deve ser remetido à filial no exterior em função da exploração comercial de seus produtos no Brasil.

Em que pese ser uma importante ferramenta jurídica de estímulo através do fomento indireto feito para a realização de filmes feitos em regime de coprodução internacional e as grandes distribuidoras norte-americanas, o disposto no art. 3º da Lei 8685/1993 também representa um dos maiores entraves para o desenvolvimento das distribuidoras independentes no Brasil. Isso se deve pela baixa capacidade que elas possuem de fazer com que o seu produto circule no mercado internacional e dentro do próprio mercado brasileiro que é tomado por salas de exibição comercial que estão vinculadas aos grandes distribuidores norte-americanos, como é o caso, por exemplo, da rede *Cinemark*, que está presente nos maiores *shoppings Centers* do Brasil e América Latina.²⁹

2.2 – O Balanço das Coproduções Cinematográficas Internacionais Realizadas Antes e Depois da Criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE)

Alguns apontamentos levantados ajudam a compor questões norteadoras desta pesquisa. Nesse sentido, os dados apresentados até o momento, revelam que a política

29 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução Cinematográfica Internacional e a Política Audiovisual Brasileira 1995 – 2000*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, 2010 p.58

cultural pensada e desenvolvida para a promoção da indústria brasileira para além das fronteiras territoriais do país, conta com mecanismos distintos que visam atender as diferentes perspectivas daqueles que buscam difundir a arte e a cultura do seu país através da produção obras cinematográficas em regime de coprodução, seja por meio da renúncia fiscal ou por meio da captação de recursos juntos aos órgãos de fomento dos estados membros signatários de acordos bilaterais e/ou multilaterais firmados com o Brasil.

Os dados apresentados no quadro a seguir, demonstram a quantidade de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução entre os anos de 1995 e 2009. Observa-se que o período em análise perpassa pelos anos em que o Brasil esteve carente de políticas pensadas para o desenvolvimento cultural e artístico. Entretanto, os dados revelam também o período que antecedeu a criação da Agência Reguladora da atividade audiovisual e os resultados obtidos quase uma década depois do seu surgimento.

Tabela 8: Quantidade de coproduções internacionais realizadas por ano (1995 – 2009)

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

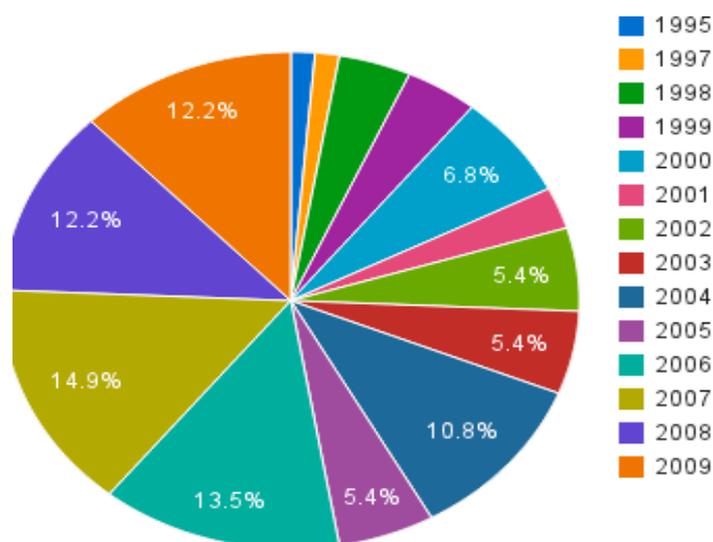
2009 ³⁰	9
TOTAL	74

Fonte: ANCINE/OCA³¹

Os dados apresentados no quadro acima consideram tanto as obras realizadas dentro dos limites impostos pelos acordos de coprodução internacional quanto àquelas realizadas sem a observância de quaisquer dos acordos internacionais que dos quais o Brasil é signatário.

Neste sentido, a partir da observância dos dados apresentados no quadro, percebe-se que mesmo sem o incentivo dado pelo Estado brasileiro, à atividade cinematográfica permaneceu produzindo filmes em regime de coprodução internacional com empresas produtoras de diversos países, na tentativa de se manter de pé e expandir o espaço de exibição para além dos limites territoriais.

Gráfico 2: Percentual de coproduções internacionais brasileiras realizadas entre 1995 a 2009*



* Tabela organizada para esta pesquisa, baseada na Tabela x e dados da ANCINE.

A partir da análise ainda mais específica sobre as coproduções internacionais realizadas entre os anos de 1995 e 2009, em termos percentuais, observa-se um tímido

30 Edição do Decreto 4.456, de 4 de novembro de 2002, que transfere à Ancine a competência pela gestão dos projetos audiovisuais apoiados por recursos federais.

31 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO. Disponível em <http://publique.ancine.gov.br/media/SAM/2009/OutrosRelatorios/1301.pdf>

crescimento no número de obras produzidas entre 1995 e 1997, período em que o Brasil esteve carente de políticas governamentais voltadas para o fomento à indústria cinematográfica nacional.

Entretanto, revela-se importante observar que a promulgação da Lei o Audiovisual³², corrida em 1993 e que atualmente abarca um dos artigos mais utilizados nas coproduções internacionais realizadas entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, contribuiu para os bons resultados obtidos pela indústria cinematográfica brasileira, mais fortemente, a partir de o ano 2000.

Vale apontar que o referido período apresenta dados que demonstram que a soma do percentual referente às obras feitas em regime de coprodução internacional, entre os anos de 1995, 1996 e 1997, ficam abaixo do total de coproduções internacionais realizadas, apenas no ano de 1998.

Em 1995 o Brasil realiza 1 (um) filme em regime de coprodução internacional, atingindo o percentual de 1,4% do total de filmes feitos entre aquele ano e o ano de 2009. Mas, no ano seguinte, em 1996, não foram realizadas obras cinematográficas em regime de coprodução internacional, entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras.

Embora a quantidade de filmes realizados em regime de coprodução internacional nesse período não tenha sido expressivo (apenas uma obra em 1995 e uma obra em 1997) a ausência de filmes feitos em parceria com empresas produtoras estrangeiras representa uma desaceleração na escala de evolução que as coproduções internacionais no Brasil.

A recuperação da indústria ocorreu gradualmente, a partir de 1998. Assim, durante dois anos consecutivos, 1998 e 1999, o percentual de coproduções internacionais realizadas entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras alcançou a marca de 6,2%, do total de coproduções cinematográficas internacionais realizadas entre 1998 e o ano de 2009, representando uma alta de 5,4% em relação aos anos anteriores³³.

Um ano antes da criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no Brasil, o mercado apresentou 5 (cinco) filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, representando, em termos percentuais, 6,8% do total de coproduções cinematográficas internacionais realizadas entre o ano 2000 e o ano de 2009. Os dados apontam para um

32 BRASIL. Lei 8.685, promulgada em 20 de junho de 1993

33 1995,1996,1997

aumento expressivo no percentual de obras realizadas através da parceria entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras.

Percebe-se, neste ponto, a importância dos ciclos de renovação da produção cinematográfica que, após períodos de grande dificuldade em razão da ausência de incentivos governamentais e sólidas políticas culturais capazes de fomentar o avanço da produção do cinema nacional e salvaguardar os interesses da indústria cinematográfica brasileira, retoma a atividade de modo surpreendente, pressionando a criação do que mais tarde viria a ser a agência de fomento e regulação do mercado.

Nesse sentido, o Superintendente da Agência Nacional do Cinema, Alberto Flaksman³⁴, ao explicar sobre o momento e exato em que o Brasil assumiu a tendência de crescimento das coproduções cinematográficas, revela que;

“ Vem crescendo desde a chamada Retomada, do surgimento da ANCINE, em que houve uma clara definição na administração do Gustavo Dahl e agora do Manoel Rangel, e nesse sentido não houve descontinuidade, no que concerne às coproduções. Há um interesse muito grande em estimular as coproduções, com medidas das mais diferentes, aumentando o número de acordos, renovação dos acordos, tornando-os mais flexíveis, mais modernos. A gente tem feito inúmeros encontros de coprodução internacional; esses acordos de participação com dinheiro; criação do Programa Cinema do Brasil. Existe uma gama enorme de ações do governo, de políticas públicas, para estimular as coproduções.”³⁵

A análise feita ano a ano revela-se fundamental para a constatação de que houve um declínio no número de obras produzidas entre 2000 e 2001, ano em que foi criada a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Tal fato ao mesmo tempo em que se revela curioso, sugere uma estreita ligação entre o início da elaboração do corpo normativo da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e a expectativa criada em torno das leis de incentivo que contribuiriam para a produção de novas obras cinematográficas brasileiras.

Considera-se igualmente relevante para a análise dos dados a seguir que apresentam o impacto das ações realizadas pela Agência Nacional do Cinema, apontar a importância da edição da Lei 11.437/2006 que criou o Fundo Setorial do Audiovisual, prorrogando os mecanismos já existentes na Lei do Audiovisual e deu origem aos novos

34 FLAKSMAN, Alberto. Superintendente de Acompanhamento de Mercado da Agência Nacional do Cinema

35 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução Cinematográfica Internacional e a Política Audiovisual Brasileira 1995 – 2000*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, 2010 p.136

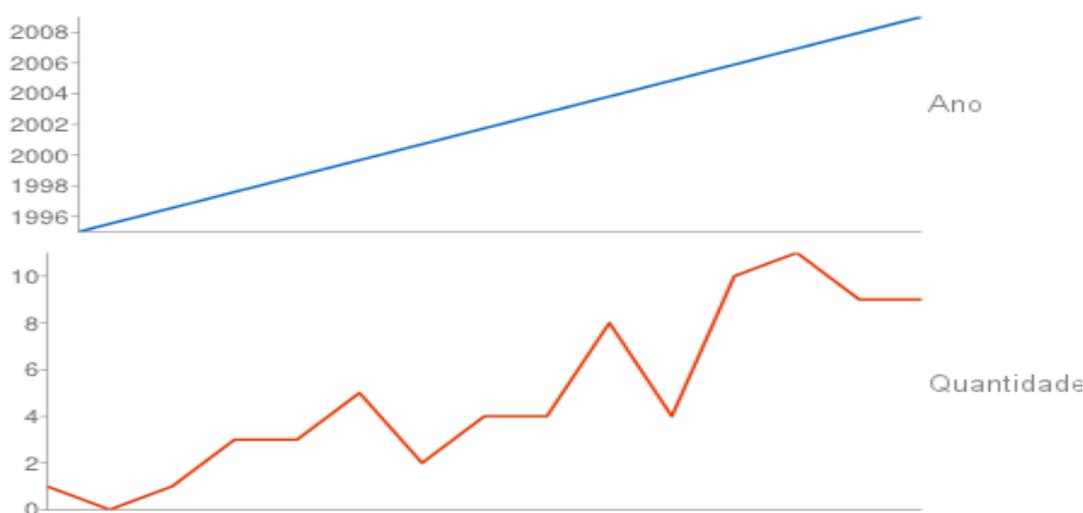
mecanismos de fomento à atividade. Entre as finalidades do fundo, cita-se a de promover o crescimento da participação dos filmes brasileiros no mercado audiovisual nacional e internacional por meio do incentivo ao filmes realizados em regime de coprodução internacional e, ainda, financiar programas e projetos da indústria brasileira desse setor.

Nesse contexto surge o programa “Cinema do Brasil”, criado 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 com o importante objetivo de promover a exportação de filmes brasileiros.

Assim, através da análise da curva de tendência das coproduções internacional realizada observa-se que a mesma se apresenta de modo ascendente somente a partir de 2004, ou seja, após três anos da retomada de medidas políticas concretas de incentivo ao mercado cinematográfico brasileiro através da criação da Agência Reguladora e edição de Instruções Normativas visando estabelecer regras para a produção e exploração comercial das obras brasileiras e estrangeiras no território nacional.

Corroborando para a análise feita nos gráficos anteriores, busca-se realizar uma reunião de dados quantitativos sobre os filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, ainda no período entre o ano de 1995 e 2009.

Gráfico 3: Curva de tendência das Coproduções Internacionais realizadas no Brasil entre 1995 e 2009



* Tabela organizada para esta pesquisa, baseada na Tabela x e dados da ANCINE.

O objetivo da reunião dos referidos dados é demonstrar o impacto causado na produção cinematográfica brasileira a partir da criação de um órgão regulador estatal,

com autonomia e capacidade para desenvolver políticas sólidas de fomento à atividade cinematográfica no Brasil.

A partir do ano 2001 observa-se um forte crescimento no número de obras realizadas em regime de coprodução internacional, em especial depois do ano de 2004, quando dobrou o quantitativo em apenas um ano. Com a sedimentação da política cultural construída pela Agência Nacional do Cinema, especialmente pautada na concessão de incentivos fiscais, o número de obras produzidas no país manteve uma média favorável entre os anos de 2006 e 2007.

Observa-se que o crescimento vertiginoso no número de obras realizadas em regime de coprodução entre o Brasil e alguns países da Europa e América Latina foi bastante expressivo no ano de 2007 contabilizando 11 (onze) filmes que obtiveram apoio e/ou financiamento de países estrangeiros o que representa um aumento de 1000% (mil por cento) no número de obras realizadas sob as mesmas condições durante os dez anos anteriores. Mas tal tendência favorável não se sustentou no ano seguinte, quando a tendência de alta deu lugar à instabilidade econômica vivida pelo mundo após o início da maior crise financeira mundial desde a grande depressão de 1929.

Os impactos observados nos números da produção da indústria cinematográfica brasileira nos anos de 2008 e 2009, anos seguintes à crise, refletem a tendência de desaceleração da produção industrial dos países desenvolvidos. Em determinados setores, essa desaceleração representou uma queda de mais de dez pontos em comparação ao mesmo período do ano anterior.

Observa-se nesse contexto, que a política pública pensada e desenvolvida para a promoção da indústria brasileira para além das fronteiras territoriais do país, conta com mecanismos distintos que visam atender as diferentes perspectivas daqueles que buscam, seja por meio da renúncia fiscal, seja por meio da captação de recursos juntos aos órgãos de fomento dos estados membros signatários de acordos bilaterais e/ou multilaterais firmados com o Brasil, difundir a arte e a cultura do seu país através da produção de obras cinematográficas em regime de coprodução desde 2001, o Brasil vem elevando o número de obras cinematográficas de longa metragem produzidas em regime de coprodução internacional, tendo como base a política de fomento elaborada pela Agência Nacional do Cinema desde a sua criação.

Entre os pontos defendidos pelo diretor - presidente da Agência Nacional do Cinema, Manoel Rangel, em relação aos benefícios trazidos pela realização, cada vez maior, de coproduções internacionais por empresas produtoras brasileiras, está a viabilidade de obtenção de recursos de diversos países, que ampliam a possibilidade de

acesso do filme às demais fontes de captação de recursos financeiros. Além disso, Rangel ainda aponta como vantagem a possibilidade do lançamento comercial do filme ser feito em vários mercados ao mesmo tempo.³⁶

Todavia, há que se indagar se os mecanismos de fomento às coproduções internacionais são de fato eficazes e cumprem sua finalidade, qual seja, a de expandir e tornar a indústria cinematográfica brasileira autossuficiente financeiramente e difundir a cultura nacional através da exibição de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras cujos recursos tenham sido captados através dos mecanismos de incentivo de um ou ambos os países.

2.3 – O Quantitativo das Coproduções Cinematográficas Internacionais realizadas através das Parcerias Brasileiras

Neste ponto da pesquisa, julga-se relevante observar os dados dispostos acerca da relação entre a quantidade de obras cinematográficas de longa metragem, anualmente realizadas por empresas produtoras brasileiras em parceria com empresas produtoras de países com os quais o Brasil possui acordo, bilateral ou multilateral, de coprodução internacional.

Entre os países que possuem acordo bilateral ou multilateral, de coprodução internacional com o Brasil, destacam-se alguns países da Europa, os Estados Unidos, países da América Latina e a Índia.

Para realizar a análise ano a ano das Coproduções Internacionais realizadas entre o Brasil e cada um dos países parceiros, a presente pesquisa tomou por base os dados apresentados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entre os anos de 2005 e 2012, com intuito de verificar o comportamento dos produtores internacionais na procura por parceiros brasileiros.

Para tanto, a observação partiu do levantamento dos dados apresentados a partir do ano de 2005, ou seja, a partir do quarto ano do início das políticas desenvolvidas pelo órgão de fomento e regulação do audiovisual brasileiro. O objetivo era apontar dados mais consistentes trazidos pelo mercado cinematográfico brasileiro, após alguns anos de implantação políticas pensadas pela Agência Nacional do Cinema, visando à promoção do mercado cinematográfico brasileiro.

Tabela 9: Coproduções internacionais realizadas por ano e países coprodutores – 2005 a 2012

36 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*. Universidade de Brasília, 2012 Apêndice “N” e p. 27

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	Total
Alemanha / França / Portugal	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Argentina	-	1	1	2	2	-	5	-	11
Argentina / Bolívia / Colômbia / Espanha / Peru / Venezuela	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Argentina / Chile	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Argentina / Espanha	-	-	-	1	-	-	-	2	3
Argentina / Portugal	-	-	-	1	-	1	-	-	2
Canadá	-	-	1	-	-	-	-	-	1
Canadá / Japão	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Chile	2	1	1	-	-	-	1	2	7
Chile / Espanha	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Chile / Venezuela	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Colômbia	-	-	-	-	-	1	-	1	2
Colômbia / Hungria	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Cuba / Espanha	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Dinamarca	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Espanha	-	-	-	1	1	1	2	-	5
Espanha / Galícia	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Espanha / Venezuela	-	-	-	-	-	-	1	-	1
EUA	-	-	-	-	-	1	1	3	5
França	-	-	-	1	-	1	1	1	4
França / Itália / Moçambique / Portugal	-	-	-	-	-	1	-	-	1
França / Uruguai	-	-	1	-	-	-	-	-	1
Hong-Kong	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Hungria / Portugal	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Índia	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Inglaterra	-	-	-	-	2	-	-	1	3
Itália	-	1	1	1	-	-	-	-	3
Itália / França	-	-	-	-	-	-	-	1	1
México	-	1	-	-	-	-	1	-	2
México / Portugal	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Portugal	2	4	4	5	4	2	6	1	28
Portugal / Espanha	-	-	-	-	-	2	-	-	2
Portugal / México	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Uruguai	-	-	1	-	-	2	1	-	4
Uruguai / Alemanha	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Uruguai / Espanha	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Total	5	10	10	17	11	14	23	13	103

Fonte: ANCINE. Dados atualizados em 24/01/2013³⁷

37 Foram consideradas as obras cinematográficas brasileiras realizadas em parceria com outros países, com ou sem a utilização de acordos de coprodução com o Brasil, entre os anos de 2005 e 2012.

Nesse contexto, se apresenta como relevante a análise país a país do número de obras realizadas em regime de coprodução internacional. Os dados apresentados revelam o predomínio da parceria entre o Brasil e os países de língua espanhola e portuguesa na realização de obras cinematográficas em regime de coprodução internacional.

Antes de iniciar a análise dos dados apresentados sobre a quantidade de filmes realizados em regime de coprodução internacional entre os anos de 2005 e 2012, cumpre apontar a exposição feita pela pesquisadora Alessandra Meleiro, sobre a estratégia desenvolvida pelos produtores brasileiros para driblar as crises enfrentadas pela indústria cinematográfica ao longo dos anos, e avançar na ocupação de novos mercados através da realização de filmes em regime de coprodução internacional, explica que;

“Descobrir estratégias de produção e distribuição através dessas coproduções internacionais é relevante para entender a lógica de mercado e as políticas de incentivos nas quais estas obras cinematográficas estão inseridas. Entender como se dá essa dinâmica, concomitantemente à expansão e ocupação do mercado interno, torna-se importante para se criar argumentos que possibilitem, posteriormente, o fortalecimento da indústria cinematográfica nacional.”³⁸

Dito isso, observa-se, a partir dos números apresentados, que entre o ano de 2005 e 2006, dobrou a quantidade de obras realizadas em regime de coprodução internacional, passando de 5 (cinco) no ano de 2005, para 10 (dez) no ano de 2006. O dado apresentado no período apontava para uma forte tendência de alta que acabou não se confirmando no ano de 2007, quando os números se mantiveram no mesmo patamar do ano anterior.

No entanto, entre 2007 e 2008, o número de obras realizadas em regime de coprodução internacional quase dobrou, passando de 10 (dez) para 17 (dezesete) em 2008. Mas, a tendência de alta foi quebrada entre os anos de 2008 e 2009 quando houve uma queda expressiva no número de coproduções internacionais realizadas entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, fazendo com que a tendência de alta desse lugar a uma verdadeira gangorra que perdura até os dias de hoje.

Em 2010, a produção retomou o fôlego apresentando um crescimento significativo no número de obras realizadas em regime de coprodução internacional,

38 MELEIRO, Alessandra. *Coprodução internacional e política audiovisual. O Caso Brasileiro e a Relação com a América Latina*, 2012 p. 89

comparado a quantidade apresentada em 2009. Enquanto em 2009 foram lançados 11 (onze) filmes realizados em regime de coprodução internacional, em 2010 as coproduções internacionais chegaram a 14 (quatorze) lançamentos feitos no mercado.

No entanto, foi em 2011 que a indústria cinematográfica brasileira bateu o *record* no número de obras realizadas em regime de coprodução internacional, atingindo 23 (vinte e três) filmes lançados no mercado. Esses números representaram um marco na história das coproduções cinematográficas realizadas até aquele período.

No entanto, o crescimento da produção nacional não pararia nesse patamar, vindo a manter a forte tendência de alta tanto nas produções nacionais quanto nas coproduções internacionais nos anos seguintes.

Em 2012 o acirramento da crise financeira mundial ampliou a possibilidades desses números ficarem abaixo dos patamares atingidos no ano de 2008 e 2010, somando, apenas, 13 (treze) obras realizadas em regime de coprodução internacional.

CAPÍTULO III

OS DADOS E A REALIDADE TRAZIDA PELAS COPRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS INTERNACIONAIS REALIZADAS ENTRE EMPRESAS PRODUTORAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS

3.1 - Os Países Parceiros do Brasil nas Coproduções Internacionais

A análise sobre as parcerias realizadas entre as empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras para realização de obras cinematográficas de longa metragem em regime de coprodução internacional precisa vir acompanhada da exposição das exigências legais impostas pela Agência Nacional do Cinema instituída para a obtenção do registro das obras audiovisuais brasileiras e a emissão de Certificado de Produto Brasileiro.

Nesse ponto, a presente pesquisa apresentará, ainda que não seja este o objeto principal de análise, os critérios objetivos apontados Agência Nacional do Cinema, para que um filme realizado em regime de coprodução internacional tenha a sua nacionalidade brasileira reconhecida através do seu registro, e posterior emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Assim, vale apontar que, para uma obra cinematográfica ser considerada brasileira, o órgão e fomento, fiscalização e registro das obras – ANCINE – destaca alguns requisitos fundamentais sem os quais o filme é considerado estrangeiro para fins de captação de recursos e/ou obtenção de benefícios previstos na legislação brasileira e, ainda, para fins de cumprimento da Cota de Tela.

Para melhor organizar a exposição, busca-se apresentar algumas novidades trazidas pela Instrução Normativa 104/2012, para a obtenção do registro das obras cinematográficas. Entre as novidades que não eram contempladas na antiga Instrução Normativa 25/2004, estão alguns conceitos fundamentais para a regulação das relações contratuais estabelecidas no mercado audiovisual. Assim, a IN 104/2012 apresenta o conceito de Acordo Internacional de Coprodução, Coprodução Internacional, Coprodutor Estrangeiro, Empresa Produtora Brasileira, Negócios Relativos ao Financiamento da Produção da Obra Audiovisual, Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira e Obra Audiovisual Não Publicitária Estrangeira.

Seguindo o disposto na Instrução Normativa 104 de 2012, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entende que os Acordos de Coprodução Internacional são atos

formalizados entre pessoas jurídicas de direito público, ou seja, países, que possuem os seguintes objetivos em comum; promover e estimular a coprodução audiovisual.³⁹

Ainda sobre os conceitos estabelecidos pela agência reguladora do mercado cinematográfico brasileiro, para que um filme seja considerado como tendo sido realizado em regime de coprodução internacional, deve ter contado com a participação de agentes econômicos que, de fato, exerçam a atividade de produção. Nesse ponto, cumpre abordar o que a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entende por agente econômico, tendo em vista ser este um dos critérios apontados para classificar se um filme foi realizado em regime de coprodução internacional.

Para a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), pessoas naturais ou pessoas jurídicas que participam de forma independente, da atividade econômica audiovisual, são consideradas agentes econômicos deste mercado⁴⁰. Todavia, para que uma pessoa física seja classificada como agente econômico do mercado audiovisual brasileiro pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), deverá ter nascido no país. No caso das pessoas jurídicas, para que ela seja classificada como agente econômico do mercado audiovisual brasileiro pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), deverá ter sido constituída sob as leis brasileiras, ter a sua sede administrativa no Brasil e atuar na atividade econômica do mercado⁴¹.

Sobre os coprodutores estrangeiros, para que sejam classificados como tais, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entende que eles devem ser pessoa física ou jurídica estrangeira que não possua nem sede e nem administração no Brasil, mas que esteja vinculado através de um contrato, a um agente econômico brasileiro (pessoa física ou jurídica) O referido contrato celebrado entre o agente econômico estrangeiro e o agente econômico brasileiro, deve estabelecer as regras e elaboração e divisão dos direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica a ser realizada em regime de coprodução internacional⁴².

39 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Instrução Normativa 104/2012, Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: I. Acordo Internacional de Coprodução: ato internacional formal, no qual as partes acordantes são necessariamente pessoas jurídicas de Direito Internacional Público, com o objetivo de estimular e promover a coprodução cinematográfica ou audiovisual;

40 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA Instrução Normativa 91/2010, Art. 1º - Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: I - Agente Econômico Audiovisual - Qualquer pessoa natural ou jurídica que participa, independentemente, como sujeito ativo na atividade econômica audiovisual.

41 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA Instrução Normativa 91/2010, Art. 1º - Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: I - Agente Econômico Brasileiro - Pessoa natural cuja nacionalidade seja brasileira e/ou pessoa jurídica constituída sob as leis brasileiras e que tenha no país a sede de sua administração, atuando como sujeito ativo na atividade econômica.

42 BRASIL. MINISTÉRIA DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Instrução Normativa 104/2012, Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: VII. Coprodutor

Entre os critérios estabelecidos pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), para certificar uma obra cinematográfica como brasileira, através da emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), estão os de ordem prática e que interferem diretamente na origem e nacionalidade daquele que será o responsável pela organização da equipe que será criada para a execução do projeto que dará origem ao filme.

Os critérios estabelecidos pela ANCINE para a certificação da obra como brasileira, abarca os 3 (três) tipos possíveis de coprodução, quais sejam, aquelas realizadas por empresas produtoras brasileiras, as realizadas por empresas produtoras brasileiras em associação com empresas produtoras de países com os quais o Brasil possui Acordo de Coprodução Internacional e, por fim, aquelas realizadas por empresas produtoras brasileiras em associação com empresas produtoras de países com os quais o Brasil não possui Acordo de Coprodução Internacional. Nesse sentido, objetiva-se apresentar na pesquisa, os critérios previstos na Instrução Normativa 104/2012, que disciplina a matéria no âmbito da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), na ordem em que são expostos no artigo 1º da referida norma;

Instrução Normativa 104/2012, Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: XXXII. Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira: obra audiovisual não publicitária que atende a um dos seguintes requisitos, nos termos do inciso V do art. 1º da Medida Provisória n.º 2.228-1, de 06 de setembro de 2001: a) ser produzida por empresa produtora brasileira, registrada na ANCINE, ser dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no País há mais de 03 (três) anos, e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 05 (cinco) anos;

Observa-se que a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), busca promover a indústria cinematográfica brasileira e o efetivo intercâmbio entre as partes, ao apresentar, entre as exigências, que a produção do filme seja realizada por empresa produtora brasileira que esteja devidamente registrada na ANCINE. Além dos critérios voltados à empresa produtora, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), destaca como fundamental que o diretor da obra cinematográfica seja brasileiro, mas abre exceção para estrangeiros que tenham fixado residência no Brasil há mais de 3 (três) anos.

No que tange à equipe técnica que irá atuar no filme, observa-se que a Agência Nacional do Cinema apresenta como exigência para a emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), que ela seja, no mínimo, formada por 2/3 (dois terços) de

estrangeiro: agente econômico, pessoa natural ou pessoa jurídica estrangeira sem sede ou administração no Brasil, que se vincule o agente econômico brasileiro por contrato para a realização de obra audiovisual;

artistas e técnicos brasileiros, abrindo, mais uma vez, exceção para os estrangeiros que residem no Brasil há mais de 5 (cinco) anos.

Por sua vez, os filmes realizados em regime de coprodução internacional, apresentam algumas particularidades em relação ao reconhecimento da sua nacionalidade pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Entre as particularidades está a existência ou não de Acordo de Coprodução Internacional entre os países envolvidos na realização do filme. Nesse sentido, a Instrução Normativa 104/2012, dispõe que;

Instrução Normativa 104/2012, Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: XXXII. Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira: obra audiovisual não publicitária que atende a um dos seguintes requisitos, nos termos do inciso V do art. 1º da Medida Provisória n.º 2.228-1, de 06 de setembro de 2001: b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de coprodução cinematográfica e em consonância com os mesmos;

Através da realização de uma leitura mais cuidadosa do dispositivo legal, verifica-se que a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) buscou manter sob seu controle a informação sobre a constituição da sociedade empresarial das produtoras brasileiras, na medida em que exige que elas sejam registradas na Agência para que possam se associar às empresas produtoras estrangeiras para a realização de um filme. O fundamento de tal medida pauta-se na necessidade de se manter um percentual dos direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica, nas mãos de empresas produtoras que tenham sido constituídas sob as leis brasileiras e tenham a sua sede administrativa no Brasil. Cumprindo tais requisitos, depois de concluído, o filme será certificado como um produto brasileiro pela Superintendência de Registro da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), através da emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB).

Observa-se, ainda, que nos casos de filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras de países com os quais o Brasil possui Acordo de Coprodução Internacional, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) baseia as suas decisões nos parâmetros dispostos nos Acordos de Coprodução Internacional, sejam eles bilaterais ou multilaterais.

No entanto, nos casos em que os filmes são realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras de países com os quais o Brasil não possui Acordo de Coprodução Internacional, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) baseia as suas decisões nos parâmetros dispostos na legislação

brasileira. Entre as previsões dispostas na legislação nacional cita-se a reserva de um percentual mínimo de direitos patrimoniais de autor para as empresas produtoras brasileiras, além de exigir que a maioria dos artistas e técnicos inseridos na produção do filme sejam brasileiros ou estrangeiros que tenha fixado residência no Brasil há mais de 3 (três) anos.

Nesse sentido, a Instrução Normativa 104/2012, dispõe que;

Instrução Normativa 104/2012, Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como: XXXII. Obra Audiovisual Não Publicitária Brasileira: obra audiovisual não publicitária que atende a um dos seguintes requisitos, nos termos do inciso V do art. 1º da Medida Provisória n.º 2.228-1, de 06 de setembro de 2001: c) ser realizada, em regime de coprodução, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de coprodução, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 03 (três) anos.

Após a exposição de importantes aspectos administrativos capazes de contribuir para a compreensão dos dados que serão apresentados a seguir, busca-se realizar na presente pesquisa, busca apresentar os princípios diplomáticos dispostos nos Acordos de Coprodução Cinematográfica Internacionais realizados com países Latino Americanos.

Tabela10: Princípios diplomáticos nos acordos bilaterais ⁴³

País Parceiro	Princípios
Espanha	No desejo de incrementar o prestígio e o desenvolvimento da cinematografia do Brasil e da Espanha, está disposto a concluir com o Governo espanhol um Acordo de Coprodução Cinematográfica.
Itália	Considerando que as respectivas indústrias cinematográficas se beneficiarão de mais estreita e mútua colaboração na produção de filmes de qualidade, no escopo de difundir as tradições culturais dos dois países, bem como facilitar a expansão das recíprocas relações econômicas
Portugal	Animados pelo propósito de difundir através da coprodução de filmes, o acervo cultural dos dois povos e pelo objetivo de promover e incrementar os interesses comerciais das indústrias cinematográficas

43 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*. Universidade de Brasília, 2012 p. 66

	respectivas, com base na igualdade de direitos e benefícios mútuos.
Colômbia* (não é mais utilizado)	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que por sua qualidade artística e técnica contribuam ao conhecimento mútuo de seus povos e ao fomento das relações culturais entre os dois Estados.
Argentina	Animados pelo propósito de facilitar a produção conjunta de obras que, por suas elevadas qualidades artísticas e técnicas, contribuam ao desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países e sejam competitivas tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros Estados.
Venezuela	Animados pelo propósito de facilitar a produção em comum de filmes que, por sua qualidade artística e técnica, contribuam para o desenvolvimento das relações culturais e comerciais entre os dois países, e que sejam competitivos tanto nos respectivos territórios nacionais como nos de outros países.
Chile	Conscientes da contribuição que as coproduções podem aportar ao desenvolvimento da indústria audiovisual, assim como ao crescimento dos intercâmbios culturais e econômicos entre os dois países; Decididos a estimular o desenvolvimento da cooperação cinematográfica entre a República Federativa do Brasil e a República do Chile e; Levando em conta o Convênio de Cooperação Cultural e Científica celebrado pelos Governos de ambos os Estados em 23 de dezembro de 1976, em especial o Artigo X;

Observa-se que o propósito comum de desenvolvimento da indústria cinematográfica está presente nos princípios que norteiam os acordos de coprodução cinematográfica em todos os países com os quais o Brasil mantém acordo. Entre os propósitos tidos em comum, cita-se a difusão da cultura através dos filmes, o aprimoramento e qualidade através do intercâmbio entre profissionais e possibilidade de aumentar o teto de captação por meio dos incentivos concedidos por cada país coprodutor, e que irá refletir no aumento da qualidade dos filmes e, conseqüentemente, aumento da competitividade dos mesmos.

Neste ponto, a presente pesquisa objetiva realizar a análise referente às obras cinematográficas de longa metragem que foram realizadas em regime de coprodução internacional entre alguns países da América Latina durante os anos de 2005 e 2012. Para tanto, buscou-se apresentar os dados apontados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e que relacionam o ano de produção dos filmes, o título registrado no Brasil, a empresa produtora proponente no projeto de captação, o diretor, países coprodutores e divisão dos direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica, ou seja, se a empresa produtora brasileira manteve a divisão dos direitos patrimoniais de autor da obra de forma igualitária, majoritária ou minoritária.

Tabela 11: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2005

Ano	Nome do projeto	Proponente	Diretor	Segmento de Mercado	Países Coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2005	Achados e Perdidos	Coervo Filmes Ltda	José Joffly	Cinema	Chile	Majoritário
2005	Ilha dos Escravos	Meios de Produção e Comunicação Ltda	Francisco Manso	Cinema	Portugal	Minoritário
2005	Os Doze Trabalhos	Politheama Filmes Ltda	Ricardo Elias	Cinema	Chile	Majoritário
2005	Tapete Vermelho	Lapfilmes Produções Cinematográficas Ltda	Luis Alberto Pereira	Cinema	Portugal Mexico	Majoritário
2005	Tiro no Escuro	Studio Uno Produções Artísticas Ltda	Leonel Vieira	Cinema	Portugal	Minoritário

Fonte: ANCINE/ OCA/SAM/Dados Mercado

Observa-se a partir da análise dos dados apresentados no quadro acima, que apenas no ano de 2005 foram realizadas 3 (três) obras cinematográficas em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas.

A presente pesquisa tinha por objetivo relacionar todos os filmes realizados entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas, entre os anos de 2005 e 2012, destacando as características, prêmios obtidos, equipe técnica e as demais

peculiaridades de cada um. No entanto, em razão da grande qualidade de filmes realizados por meio da parceria firmada entre Brasil e Portugal, tornou-se demasiadamente longa a análise ano a ano de todas as coproduções realizadas. Assim, buscou-se apresentar o título dos filmes e o destaque foi dado para alguns, apenas a título de curiosidade, sem qualquer critério objetivo de escolha por determinada produção.

Entre os filmes que se apresentam como fruto da parceria apenas entre Brasil e Portugal destacam-se importantes longas metragens, tais como; *Um Tiro no Escuro* e *A Ilha dos Escravos* sendo certo que o filme *Tapete Vermelho* foi fruto da parceria entre Brasil, Portugal e México.

O filme *Um Tiro no Escuro*, dirigido por Leonel Vieira e produzido pela Studio Uno Produções Artísticas Ltda., conta com a direção de fotografia de Marcelo Durst e no elenco, Vanessa Machado, Joaquim de Almeida, Filipe Duarte, Ivo Canelas, Miguel Borges e Margarida Marinho. O filme apresenta a história de uma menina de dois meses que é raptada no aeroporto do Rio de Janeiro. O filme conta com o apoio financeiro da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o Instituto do Cinema Audiovisual e Multimídia de Portugal (ICAM).⁴⁴



Já o filme *A Ilha dos Escravos*, dirigido por Francisco Manso e produzido por Meios de Produção e Comunicação Ltda., conta com um elenco formado por Ângelo Torres, os consagrados, atores brasileiros, Milton Gonçalves e Zezé Mota, além dos portugueses Diogo Infante e Vítor Norte.

44 UM TIRO NO ESCURO. Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/um-tiro-no-escuro-estreia-esta-quintafeira-1218207>. Acesso em 27 de setembro de 2013

45 Imagem de divulgação



No ano de 2006, percebe-se o predomínio da parceria entre Brasil e Portugal para a realização de filmes de longa metragem, em regime de coprodução internacional, destinados às salas de cinema. Foram realizados 5 (cinco) filmes em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas apenas naquele ano.

Entre os filmes que se apresentam como fruto da parceria entre Brasil e Portugal, no ano de 2006, destacam-se os longas metragens; *A Ilha da Morte*, *A Outra Margem*, *Batismo de Sangue*, *É Proibido Proibir*, *Mulheres do Brasil*, *O Céu de Suely*, *Solo Dios Sabe*, *Sonhos e Desejos*, *Viúva Rica Solteira Não Fica*.

Tabela 12: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2006

Ano	Nome do projeto	Proponente	Diretor	Segmento de Mercado	Países Coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2006	A Ilha da Morte	M Margarita Hernandez Pascual	Wolney Oliveira	Cinema	Cuba / Espanha	Majoritário
2006	A Outra Margem	Plateau Marketing e Produções Culturais	Luís Felipe Rocha	Cinema	Portugal	Minoritário
2006	Batismo de Sangue	Quimera Filmes	Helvécio Ratton	Cinema	Portugal	Majoritário
2006	É Proibido Proibir	El Desierto Filmes Ltda	Jorge Durán	Cinema	Chile	Majoritário

2006	Mulheres do Brasil	E. H. Filmes Ltda.	Maria Martino	Cinema	Argentina	Majoritário
2006	O Céu de Suely	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Karim Aïnouz	Cinema	Alemanha / França / Portugal	Majoritário
2006	Solo Dios Sabe	Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.	Carlos Bolado	Cinema	México	Igualitário
2006	Sonhos e Desejos	Filmes do Equador Ltda	Marcelo Santiago	Cinema	Portugal	Majoritário
2006	Viúva Rica Solteira Não Fica	Plateau Marketing e Produções Culturais	José Fonseca e Costa	Cinema	Portugal	Miniritário

Fonte: ANCINE/ OCA/SAM/Dados do Mercado

Entre as curiosidades que podem ser extraídas dos dados apresentados no quadro acima, cita-se que entre os 5 (cinco) filmes realizados através da parceria entre Brasil e Portugal no ano de 2006, apenas o filme *O Céu de Suely* apresenta empresas produtoras e outros países (Portugal e França) para configurarem como parceiras.



Distribuído e produzido pela Videofilmes o filme *O Céu de Suely* apresenta como coprodutoras internacionais as empresas Celluloïd Dreams da França e a Fado Filmes de Portugal. Ganhador de três prêmios no 47º Festival de Tessalônica, na

Grécia⁴⁷, entre eles o de melhor roteiro⁴⁸, melhor contribuição artística, eleito pelo júri oficial, e o de melhor filme, eleito pelo júri da crítica, o filme contou com a participação de consagradas personalidades do cinema brasileiro na sua ficha técnica, entre elas destaca-se Walter Salles como produtor, Karim Aïnouz como diretor e roteirista ao lado de Felipe Bragança e Walter Carvalho como diretor de fotografia.

Nas demais coproduções realizadas, percebe-se apenas a parceria formada entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas. Entre as hipóteses sugeridas para explicar o predomínio da parceria entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas, cita-se a facilidade de interação entre os artistas e a equipe técnica em função do idioma falado no *set* de filmagem.

Todavia, em que pese à facilidade de comunicação entre os artistas e técnicos, inegavelmente a busca por parcerias para a realização de filmes em regime de coprodução internacional não estão restritas às facilidades promovidas pelo idioma, sendo este um aspecto facilitador, mas não determinante para a escolha de produtores de países que falam idiomas diversos.

Inegavelmente a afinidade para a realização de um projeto, conjugada à possibilidade de aporte financeiro e o potencial comercial dos filmes, produzem maior impacto no momento da escolha dos parceiros. Nesse sentido, não são raros os filmes que, embora tenham sido realizados através da parceria entre produtores brasileiros e portugueses, são falados em língua inglesa e legendados na língua oficial dos países coprodutores.

No ano de 2007, os filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras totalizaram 10 (dez) longa metragens entre os quais se destacam; *Call Girl, Dot.com, Estômago, Falsa Loura, Maré - Nossa História de Amor, O Banheiro do Papa, O Mistério da Estrada de Sintra, O Passado, Onde Andará Dulce Veiga?, Streets of Encounter - Rua do Encontro (ex Citizen Dancer)*

Tabela 13: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2007

47 “O Céu de Suely” ganha três Prêmios na Grécia. Jornal Folha de São Paulo, caderno Folha Ilustrada, em 28 de outubro de 2011 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u66472.shtml> Acesso em 21 de março de 2013

48 O filme dividiu o prêmio de melhor roteiro do 47º Festival de Tessalônica, na Grécia, com o filme coreano "Family Ties"

Ano	Nome do projeto	Proponente	Diretor	Segmento de Mercado	Países Coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2007	Call Girl	Lagoa Cultural e Esportiva RJ Ltda.	Antonio Pedro Vasconcelos	Cinema	Portugal	Minoritário
2007	Dot.com	CitizenCrane Produções Artísticas LTDA.	Luis Galvão Teles	Cinema	Portugal	Minoritário
2007	Estômago	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Marcos Jorge	Cinema	Itália	Igualitário
2007	Falsa Loura	Dezenove Som e Imagens Produções Ltda.	Carlos Reichenbach	Cinema	Portugal	Majoritário
2007	Maré - Nossa História de Amor	Taiga Filmes e Vídeo Ltda.	Lucia Murat	Cinema	França / Uruguai	Majoritário
2007	O Banheiro do Papa	O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	Enrique Fernández	Cinema	Uruguai	Minoritário
2007	O Mistério da Estrada de Sintra	RPJ Produtores Associados Ltda.	Jorge Paixão da Costa	Cinema	Portugal	Minoritário
2007	O Passado	HB Filmes LTDA.	Hector Babenco	Cinema	Argentina	Igualitário

2007	Onde Andará Dulce Veiga?	Star Filmes Ltda	Guilherme de Almeida Prado	Cinema	Chile	Majoritário
2007	Streets of Encounter - Rua do Encontro (ex Citizen Dancer)	Bossa Nova Films Criações e Produções Ltda.	Eileen Thalemborg	Cinema	Canadá	Minoritário

Fonte: ANCINE/ OCA/SAM/Dados Mercado

Através da análise dos dados apresentados no quadro acima, observa-se que de um total de 10 (dez) filmes brasileiros realizados em regime de coprodução internacional, apenas no ano de 2007, 4 (quatro) deles contaram com a parceria de empresas produtoras portuguesas. Assim, constata-se que, em mais um ano, Portugal se manteve na frente dos demais países em relação ao número de filmes realizados em parceria com empresas produtoras brasileiras. Já países como Itália, Canadá, França, Chile e Argentina realizaram apenas 1 (um) filme em regime de coprodução com o Brasil.

O ano de 2008 representou um marco para a indústria cinematográfica brasileira, em especial no que tange a quantidade de filmes realizados em regime de coprodução internacional com empresas produtoras de países como Chile, Canadá, Argentina, Hungria, Espanha, Colômbia, França, além do maior parceiro, Portugal, e do até então desconhecido parceiro, Hong Kong.

Tabela 14: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina em 2008

Ano	Nome do projeto	Proponente	Diretor	Segmento de Mercado	Países Coprodutores	Situação patrimonial brasileira
2008	31 Minutos	Total Entertainment Ltda.	Pedro Peirano e Álvaro Diaz	Cinema	Chile / Espanha	Minoritário
2008	A Festa da Menina Morta	Bananeira Filmes	Matheus Nachtergaele	Cinema	Argentina / Portugal	Majoritário
2008	À Margem do Lixo	Casa Azul Produções Artísticas Ltda.	Evaldo Mocarzel	Cinema	Portugal	Majoritário

2008	Arte de Roubar (ex Naturezas Mortas)	CCF BR Produções Audiovisuais Ltda.	Leonel Vieira	Cinema	Portugal	Minoritário
2008	Budapeste	Nexus Cinema e Vídeo Ltda.	Walter Carvalho	Cinema	Hungria / Portugal	Majoritário
2008	Café dos Maestros	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Miguel Luis Kohan	Cinema	Argentina	Minoritário
2008	Carmo	Magia Filmes Produções Ltda.	Murilo Pasta	Cinema	Espanha	Minoritário
2008	Do Começo ao Fim	Pequena Central de Produções Artísticas Ltda. / Lama Filmes Ltda.	Aluizio Abranches	Cinema	Argentina / Espanha	Majoritário
2008	Ensaio sobre a Cegueira	O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	Fernando Meirelles	Cinema	Canadá / Japão	Igualitário
2008	Entre os Dedos	Plateau Marketing e Produções Culturais	Frederico Serra e Tiago Guedes	Cinema	Portugal	Minoritário
2008	Federal	BsB Cinema Produções	Erik de Castro	Cinema	Colômbia / Hungria	Majoritário
2008	Leonera	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Pablo Trapero	Cinema	Argentina	Minoritário
2008	Federal	BsB Cinema Produções	Erik de Castro	Cinema	Colômbia / Hungria	Majoritário
2008	Leonera	Videofilmes Produções Artísticas Ltda.	Pablo Trapero	Cinema	Argentina	Minoritário
2008	Milho	Meios de Produção e Comunicação Ltda.	José Barahona	Cinema	Portugal	Minoritário
2008	Plastic City – Cidade de	Gullane Entretenimento	Yu Lik Wai	Cinema	Hong-Kong	Igualitário

	Plástico	S.A.				
2008	Simão Botelho (Um Amor de Perdição)	Plateau Marketing e Produções SP Culturais	Mário Barroso	Cinema	Portugal	Minoritário
2008	Terra Vermelha	Gullane Entretenimento S.A.	Marco Bechis	Cinema	Itália	Minoritário
2008	Última Parada - 174	RPJ Produtores Associados	Bruno Barreto	Cinema	França	Majoritário

Fonte: ANCINE/ OCA/SAM/Dados Mercado

A partir dos dados apresentados sobre os filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, observa-se que, novamente Portugal esteve na frente dos demais países no que se refere ao número de filmes realizados em parceria com o Brasil. Dos 17 (dezesete) filmes realizados em regime de coprodução internacional, 7 (sete) se deram entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas entre os quais se destacam; *À Margem do Lixo*, *Arte de Roubar (ex Naturezas Mortas)*, *Entre os Dedos*, *Milho*, *Simão Botelho (Um Amor de Perdição)* e, por fim *Budapeste*, realizado através da parceria entre Brasil, Portugal e Hungria.

Partindo para uma análise mais restritiva com objetivo de demonstrar o real potencial de disseminação da cultura latino americana através dos filmes lançados nas salas de cinema, a presente pesquisa visa apresentar o número de coproduções internacionais que foram realizadas entre o Brasil e os demais países da América do Sul entre o período de 2005 a 2011. Observa-se, neste contexto, o predomínio da parceria entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras argentinas.

Entre os anos de 2005 e 2011, o Brasil realizou 18 (dezoito) filmes de longa metragem em regime de coprodução internacional com a Argentina, entre os quais cita-se; *Mulheres do Brasil* (2006), *O Passado* (2007), *Café de Los Maestros* (2008), *A Festa da Menina Morta* (2008), *Do Começo ao Fim* (2008), *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (2009), *Olhos Azuis* (2009), *A Velha dos Fundos* (2010), *A Casa Elétrica* (2011), *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2011), *Insônia* (2011),

Violeta Se Foi Para o Céu (2011), *All In (A Sorte em sua mão/La Suerte en Tus Manos)* (2012), *Infância Clandestina* (2012) ⁴⁹.

Entre os citados, julga-se relevante apresentar alguns aspectos acerca de alguns filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras argentinas. Entre os pontos relevantes que merecem destaque aponta-se o valor concedido pelo Estado Brasileiro para a realização do filme em regime de coprodução internacional, bem como a renda e público nas salas de cinema. Para tanto, a presente pesquisa aponta a relação das categorias que o filme concorreu nos principais Festivais e o ano que estrearam em cada um dos países que participaram como coprodutores do filme.

Nesse sentido, o filme *Mulheres do Brasil* (2006), se apresenta como o primeiro a ser realizado em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras Argentina no período entre 2005 e 2012. Classificado como drama, o filme foi dirigido por Malu de Martino e conta a história de cinco mulheres de cinco regiões diferentes do Brasil.



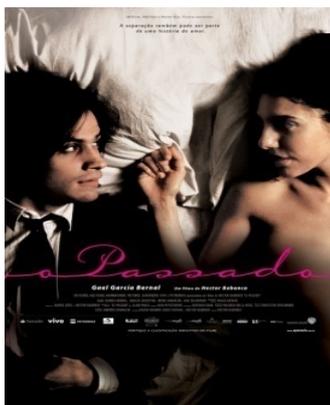
Com um elenco formado por Camila Pitanga, Dira Paes, Luana Carvalho, Carla Daniel, Roberta Rodrigues e Deborah Evelyn, o filme foi distribuído pela Play Arte e exibido no circuito comercial brasileiro em março de 2006.

O filme intitulado *O Passado* (2007), também foi realizado em regime de coprodução internacional entre a empresa produtora brasileira HB Filmes, do também

49 BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO. Dados do Mercado. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2412-12032013.pdf> e Acesso em 20 de setembro de 2013

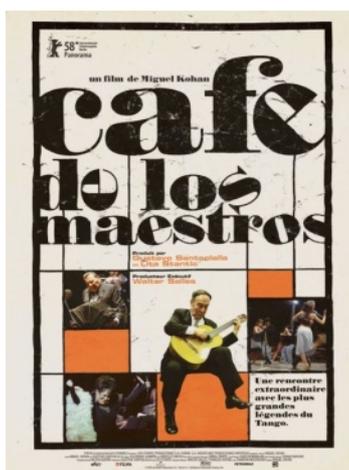
50 Imagem de divulgação.

diretor do filme, Hector Babenco, e a empresa produtora argentina K&S Films S.A, com sede em Buenos Aires.



51

Filmado na Argentina, *O Passado* foi baseado no baseado no romance homônimo do autor argentino Alan Pauls e conta a história de um jovem tradutor que termina o casamento que durou 12 (doze) anos, com a sua primeira namorada. *O Passado* contou, ainda, com um elenco de peso cujo destaque se faz à última atuação do brilhante ator brasileiro, Paulo Autran, em obras cinematográficas. O filme foi distribuído pela Warner Bros. Pictures e contou com o patrocínio de importantes empresas argentinas e brasileiras, entre as quais se destacam, Banco Santander, Vivo, Petrobrás, BNDES, SABESP, e foi escolhido para abrir a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo no ano de 2007.



52

Café de Los Maestros (2008) é um documentário dirigido por Miguel Kohan apresenta o perfil de fantásticos músicos de tango, entre os quais estão alguns membros

51 Imagem de divulgação.

52 Imagem de divulgação

de bandas e orquestras famosas na chamada era dourada do tango⁵³. O filme, realizado em regime de coprodução Internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras argentinas. Com apenas 2 (duas) cópias, o filme teve a sua estréia no Brasil em julho de 2008, conquistando um público acumulado de 33.150 (trinta e três mil, cento e cinquenta) e renda de R\$ 282.667,76 (duzentos e oitenta e dois mil, seiscentos e sessenta e sete reais e setenta e seis centavos)⁵⁴.

Ainda no ano de 2008, mais duas obras cinematográficas de longa metragem foram realizadas através da parceria entre empresas produtoras brasileiras e argentinas, entre elas, o filme *A Festa da Menina Morta*, que contou com a estréia do ator Matheus Nachtergaele na direção.



Realizado em regime de coprodução internacional entre a empresa produtora brasileira Bananeira Filmes, a empresa produtora argentina Lagartocine e a empresa produtora portuguesa Fado Filmes⁵⁶, o filme recebeu diversos prêmios em importantes festivais brasileiros e internacionais. Exibido na *Première Brasil* do Festival do Rio em 2008, o filme ganhou o prêmio de melhor ator para Daniel Oliveira e melhor diretor de ficção.

⁵³ WIKIPEDIA. Os anos 40 marcam a segunda época de ouro do tango. O Tango foi considerado Patrimônio Cultural da Humanidade da Unesco em 30 de setembro de 2009, em Dubai. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tango> Acesso em 20 de setembro de 2013

⁵⁴BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO. Dados do Mercado. Dados atualizados em 24/01/2013.

⁵⁵ Imagem de divulgação

⁵⁶ BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO. Relatório de Coproduções Realizadas entre 1995 e 2007. Disponível em <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/ancine-relatorio-de-co-producoes-1995-2007.xls> Acesso em 12 de outubro de 2013

No Festival de Gramado o filme ganhou nas categorias; melhor filme pelo júri popular, o prêmio especial do júri de melhor ator para Daniel de Oliveira, melhor fotografia, melhor música. No XLIV Festival Internacional de Cinema de Chicago, ganhou como melhor filmes na categoria “Novos Diretores”. Já no XII Festival de Cinema Luso-Brasileiro, o filme foi contemplado na categoria de melhor ator para Daniel Oliveira. E no II Festival de Cinema de Los Angeles o filme foi o vencedor nas categorias “Melhor Roteiro” e “Melhor Fotografia”⁵⁷.

O filme foi filmado no Brasil, na cidade de Barcelos no Amazonas e foi premiado pelo Procine do Governo do Estado do Rio de Janeiro, pelo Hubert Bals Fund para desenvolvimento e finalização, e pelo Programa Ibermedia para desenvolvimento e produção⁵⁸. No Brasil, o filme foi lançado em junho de 2009, teve um público acumulado de 16.109 e renda de R\$ 130.339,80.⁵⁹

Outro filme realizado em regime de coprodução internacional no ano de 2008 encontra-se o polêmico *Do Começo ao Fim*, dirigido por Aluizio Abranches.



60

Na XVII Reunião Extraordinária da Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-Americanas (CAACI) e na XIII Reunião Ordinária do Comitê Intergovernamental do IBERMEDIA o filme esteve entre os três projetos de coprodução internacional que foram selecionados e receberam apoio financeiro de US\$ 140.000,00 (Cento e Quarenta Mil Dólares)⁶¹.

⁵⁷ CURIOSIDADES. Adoro Cinema. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-141086/curiosidades/> Acesso em 12 de outubro de 2013

⁵⁸ CURIOSIDADES. Adoro Cinema Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-141086/curiosidades/> Acesso em 02 de outubro de 2013

⁵⁹ BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. SUPERINTENDÊNCIA DE ACOMPANHAMENTO DE MERCADO/OCA. Dados atualizados em 24/01/2013.

⁶⁰ Imagem de divulgação

⁶¹ Entre os filmes realizados em regime de coprodução internacional que foram contemplados pelo Programa Ibermídia estão os filmes; “Muita Calma Nessa Hora”, “As Doze Estrelas” e “Do Começo ao

O filme, que foi produzido pelas empresas produtoras, Pequena Central e Lama Filmes (Brasil), Takoira Films (Argentina) e Monfort Produções (Espanha) 62 e distribuído pela Downtown em parceria com a Riofilme estreou em nove salas do circuito comercial de cinema brasileiro no dia 27 de novembro de 2009⁶³ e alcançou um público de 86.592 espectadores e renda de R\$ 775.401,2364 O filme conta com um elenco formado por consagrados artistas brasileiros entre eles; Fábio Assunção, Júlia Lemmertz, Gabriel Kaufmann, Lucas Cotrim, João Gabriel Vasconcellos e Rafael Cardoso. Polêmico, o filme foi muito criticado pelo público e pelos críticos de cinema, mesmo antes do seu lançamento.

Diante das críticas, o diretor Aluizio Abranches em entrevista concedida ao jornal O Globo em maio de 2009, revelou;

“São dois assuntos espinhosos, incesto e homossexualismo, mas acima de tudo quis contar uma história de amor. E que não tivesse um julgamento nem levantasse bandeiras.”⁶⁵

Em 2009, foram realizados dois filmes em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras argentinas entre os quais se destacam *Histórias De Amor Duram Apenas 90 Minutos*, que foi distribuído pela Downtown Filmes e lançado no circuito de sala comercial de cinema no Brasil em 2010. Dirigido por Paulo Halm, o filme foi fruto da parceria das empresas produtoras Tipos e Tempos Produções, Teleimage e Quanta.

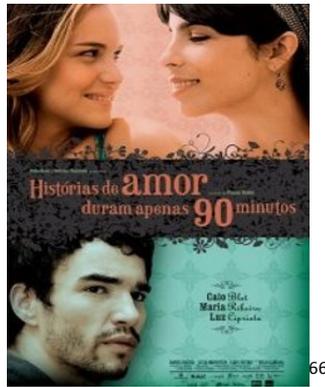
Fim”. Disponível em <http://publique.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10992&sid=83> Acesso em 15 de outubro de 2013

62Disponível em <http://publique.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10992&sid=83> Acesso em 15 de outubro de 2013

63 WIKIPEDIA. “Do Começo ao Fim” Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Do_Começo_ao_Fim Acesso em 12 de outubro de 2013

64 BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA Disponível em www.oca.ancine.gov.br

65 Entrevista concedida para o jornal O Globo, escrita por trazia como manchete; 'Do começo ao fim', de Aluizio Abranches, causa polêmica antes mesmo da estréia. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/do-comeco-ao-fim-de-aluizio-abranches-causa-polemica-antes-mesmo-da-estreia-3162138> Acesso em 15 de outubro de 2013



66

Com dupla nacionalidade, brasileira e argentina, o filme *Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos* ganhou três prêmios em importantes festivais entre eles; FestCine Goiânia, nas categorias de Melhor Ator para Caio Blat e Melhor Edição de Som. Já no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, o filme ganhou o prêmio do Júri Popular e no Festival do Rio foi eleito Melhor Filme de Ficção pelos leitores de O Globo On-line⁶⁷.

O outro filme realizado em 2009, por meio da parceria entre empresa produtora brasileira e empresa produtora argentina, recebe o título de *Olhos Azuis*. Um drama dirigido por José Joffily o filme contou com o roteiro de Melanie Dimantas e Paulo Halm.



68

Olhos Azuis foi produzido pela empresa produtora brasileira Coeva Filmes, distribuído pela brasileira Imagem Filmes e foi lançado no Brasil em 2010 atingindo um público de 15.499 espectadores nas salas de cinema e renda de R\$ 133.821,87 (cento e

66 Imagem de divulgação

67 WIKIPEDIA. “Amor Duram Apenas 90 Minutos”, disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Histórias_de_Amor_Duram_Apenas_90_Minutos Acesso em 20 de setembro de 2013

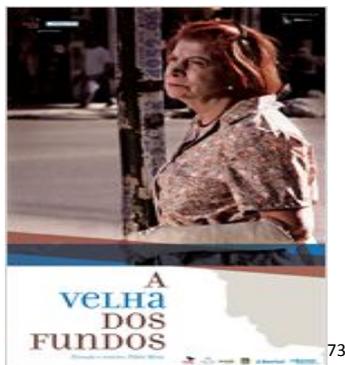
68 Imagem de divulgação

trinta e três mil, oitocentos e vinte e um reais e oitenta e sete centavos)⁶⁹.

Vencedor de importantes prêmios do cinema brasileiro, o filme recebeu seis troféus Menina de Ouro no 2º Festival Paulínia de Cinema 2009 entre eles o de melhor filme, melhor roteiro, melhor som, melhor montagem, melhor atriz (Cristina Lago) e melhor ator coadjuvante (Irândhir Santos)⁷⁰.

No Festival de Cinema de Miami de 2010, *Olhos Azuis* foi o vencedor nas categorias Melhor ator (Irândhir Santos) e Melhor direção de fotografia. O filme recebeu, ainda, quatro indicações no Grande Prêmio Cinema Brasil em 2011, nas categorias, Melhor diretor, Melhor filme, Melhor roteiro original e Melhor trilha sonora original para Jaques Morelenbaum na qual foi vencedor.

Em 2010 a parceria entre Brasil e Argentina deu origem a mais um filme de longa metragem. Intitulado *A Velha dos Fundos*. O filme foi premiado em festivais de cinema internacionais, entre eles o de Melhor Atriz, para a intérprete argentina Adriana Aizemberg, no 36º Festival de Cinema Ibero-americano de Huelva, Espanha⁷¹. O filme, dirigido por Apblo José Meza, também contou com importantes premiações como a de Melhor Ator e Melhor Roteiro no Festival de Gramado em 2010, Seleção Oficial no Festival de Mar Del Plata em 2010, Seleção Oficial no Festival Internacional de São Paulo em 2010 e Seleção Oficial no Festival do Cairo 2010.⁷²



Produzido pela empresa produtora brasileira Panda Filmes, em parceria com a empresa produtora argentina Domenica Films, o filme contou com o incentivo das Leis

69 Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA Disponível em www.oca.ancine.gov.br

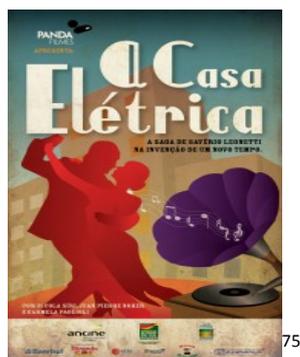
70Folha de São Paulo, Folha Online em 17/07/2009. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u596517.shtml> Acesso em 20 de outubro de 2012

71 Curtas Brasileiros Vencem Festival Espanhol” Portal G1 em 20/11/2010 Atualizado em 20/11/2010 Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/11/curtas-brasileiros-vencem-premios-em-festival-espanhol.html> Acesso em 12 de outubro de 2013.

72 “A Velha dos Fundos Disponível em <http://www.pandafilmes.com.br/a-velha-dos-fundos—la-vieja-de-atras/> Acesso em 12 de outubro de 2013

73 Imagem de divulgação

Federais brasileiras (artigos 1º, 1º A e 3), além do apoio obtido por meio do Instituto Nacional de Cinematografia Argentina (INCAA). Foi selecionado no Edital de Coprodução do Programa Ibermedia e pela fundação The Global Film Initiative (USA). Importa frisar que o filme foi muito bem aceito na Argentina, impulsionando a sua seleção para o Festival de Bogotá, na Colômbia. No Brasil o filme *A Velha dos Fundos* foi distribuído pela empresa brasileira Panda Filmes e exibido em salas de cinema e somente dois anos após a sua finalização⁷⁴.



Outro premiado filme realizado em parceria entre Brasil e Argentina é o intitulado *A Casa Elétrica*, dirigido por Gustavo Fogaça e produzido em regime de coprodução internacional entre a empresa produtora brasileira Panda Filmes e a empresa produtora argentina Betaplus Filmes, que também foi responsável pela distribuição do filme em território argentino e em outros países do MERCOSUL. O filme conta com um elenco formado por renomados atores argentinos entre os quais cita-se Jean Pierre Noher, Nicola Siri e Carmela Paglioli. No Brasil, o filme foi selecionado para a "Première Latina" do Festival do Rio em 2012 e ganhador do Prêmio De Lart de Melhor Filme no VII Festival de CineMúsica de Conservatória no Rio de Janeiro neste ano de 2013.

Em 2012, o filme *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* surge como fruto da parceria entre Brasil, Argentina e França. Dirigido por Lúcia Murat, o filme começou a ser produzido em 2011, tendo sido, o ano seguinte, premiado em importantes festivais nacionais e internacionais.

74 "a Velha dos Fundos" Disponível em <http://www.papodecinema.com.br/especiais/especial-a-velha-dos-fundos> Acesso em 12 de outubro de 2013

75 Imagem de divulgação



Entre os prêmios recebidos, cita-se o do Festival de Rotterdã (2012), onde venceu na categoria Melhor Filme do Público na cidade de Groningen, Festival de Santa Barbara (2012), onde ganhou na categoria de Melhor Filme Latino. Além disso, ganhou o Prêmio Ecumênico no Festival de Reykjavik e no Festival de Abu Dhabi ganhou nas categorias de Melhor Filme e Melhor Atriz para Sonia Guedes. Já no Festival de Ljubjana, o filme *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* ganhou o Prêmio FIPRESCI e no Festival de Warsaw, ganhou na categoria Melhor Filme pelo Júri Popular. No Brasil, o Festival de Santa Maria da Feira, ganhou quatro importantes prêmios, entre eles o de Melhor Filme, Melhor Filme na seleção feita pelo Júri Popular, Melhor Filme na seleção feita pelo Júri Cineclubista e Melhor Atriz para Sonia Guedes. O filme ainda foi premiado na 59ª edição do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián com uma menção especial do Prêmio Horizontes Latinos⁷⁷.

Tendo sido exibido no Brasil em apenas seis salas, o filme alcançou um público de 8.802 espectadores nas salas de cinema e uma renda de R\$ 81.633,73 (oitenta e um mil seiscentos e trinta e três reais e setenta e três centavos).⁷⁸

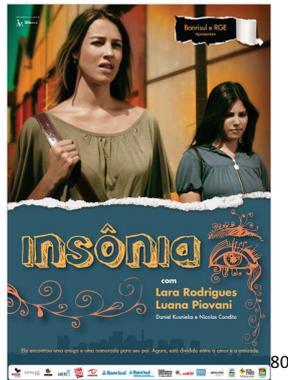
Baseado no livro homônimo do escritor por Marcelo Carneiro da Cunha, o filme *Insônia* foi objeto de estudo da aluna Janaina Zart Daiello, no seu trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde é feita uma análise das coproduções entre Brasil e Argentina, a partir dos dados extraídos no referido filme⁷⁹.

76 Imagem de divulgação

77 SILVA. Andréia. “Brasileiro 'Histórias que Só Existem Quando Lembradas' leva menção em San Sebastián”, Saraiva Conteúdo, 26 de setembro de 2011. Disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Noticias/Post/41324>

78 Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102.pdf> Acesso em 12 de outubro de 2013

79 DAIELLO, Janaina Zart. *Coprodução Entre Brasil e Argentina no Cinema; O Caso do Filme Insônia de Beto Souza*. Porto Alegre, RS, 2011



80

Entre as particularidades que causam interesse acadêmico, o filme surge da parceria entre a empresa produtora Panda Filmes e uma produtora paulista que detinha os direitos para realizar a adaptação da obra literária para o cinema. Uma alteração no roteiro original fez com que um dos personagens fosse argentino, surgindo, daí, a idéia de se buscar parceria com empresas produtoras argentinas para a produção do filme de longa metragem⁸¹. Vencedor do programa Ibermedia e do III Prêmio RGE de Cinema em 2005, o filme que foi lançado no ano de 2012, foi realizado em regime de coprodução internacional entre as empresas produtoras brasileiras Panda Filmes, Arte Lux Produções Cinematográficas e OKNA Produções e a empresa produtora argentina Americine. Dirigido por Beto Souza, o filme conta com renomadas atrizes no elenco, entre elas, Luana Piovani, Lara Rodrigues, Daniel Kuzniecka, Leonardo Machado, Larissa Rezende, Nicolas Condito⁸²

O diretor Beto Souza, ao falar sobre o processo de coprodução internacional realizado entre as empresas produtoras brasileiras e a empresa produtora argentina, aponta que;

A produção do filme *Insônia* deslanchou quando os produtores responsáveis, Laura Dalcanal, da Artlux de Curitiba, e o Beto Rodrigues, da Panda Filmes de Porto Alegre, ganharam a terceira edição do Prêmio RGE/Governo do Estado. Eu estava indicado no projeto como diretor e, portanto, iniciei a jornada de mais um longa-metragem num curto espaço de tempo para os padrões do cinema brasileiro. Repetia, assim, o formato do *Dias e Noites*, onde eu apenas dirigiria o filme. Já havia lido o livro do escritor Marcelo Carneiro da Cunha, e quando os produtores me convidaram pra dirigir o filme aceitei na hora. Era uma temática adolescente e contemporânea, diferente dos meus filmes anteriores. Fala essencialmente sobre questões que envolvem novas possibilidades nas famílias atuais. O roteiro modificou um pouco a estrutura do livro do Marcelo, com a colocação de pequenos vídeos produzidos pelo personagem *Insônia* e, também, pela inclusão da família argentina na história. Tentei criar para o filme a mesma atmosfera do livro, onde o drama tem

80 Imagem de divulgação

81 DAIELLO, Janaina Zart, *Coprodução Entre Brasil e Argentina no Cinema; O caso do filme Insônia de Beto Souza*. Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011 p.39

82 Disponível em betosouzafiles.com/portfólio/filmes/filme06.html Acesso em 02 de outubro de 2013

pitadas de humor em função da inversão da lógica natural de uma reconstituição familiar. Na situação colocada pela história a partir da morte da mãe, o que seria esperado é que a nova namorada do pai fosse apresentada à filha por ele. Mas na história de *Insônia* é ao contrário, a filha é que apresenta ao pai sua futura mulher. Os atores estão ótimos e no conjunto eles ficaram com atuações bem adequadas. Luana Piovani, linda, como Déia, e a Lara Rodrigues, com seus 16 anos, como Claudia, estão mais naturais e se equilibram com um tom um pouco mais carregado do atrapalhado e esquecido Rafael, interpretado pelo Daniel Kusnieka, ator argentino que fez o filme *Cinzas no Paraíso*, do diretor Marcelo Pinero. Depois de montado pelo italiano Luca Alverdi, o filme recebeu uma super trilha sonora na produtora do Kiko Ferraz, e quando o Leo Henkin, diretor musical do filme, me chamou pra ouvir a trilha eu não acreditei, das 8 músicas compostas tinham 3 hits, impressionante. Depois o Sitoni desenhou o som e temos, na minha opinião, um filme bem definido de segmento de mercado, uma coisa incomum no cinema brasileiro. Espero que os produtores tenham êxito no lançamento do filme.⁸³

Em que pese à relevância cultural, a possibilidade de ampliação das fontes de financiamento público e do aumento da ocupação do mercado nacional e internacional, que surgem através das coproduções internacionais, para o cineasta argentino Horacio Grinberg⁸⁴, as coproduções internacionais firmadas entre Brasil e Argentina, não representam benefícios para os pequenos produtores.

Segundo ele, há fatores negativos a serem observados nas coproduções internacionais realizadas entre Brasil e Argentina e que na prática, não são sanados pelos Acordos de Coprodução Internacional que foram firmados entre os dois países. Nesse sentido, Grinberg afirma que;

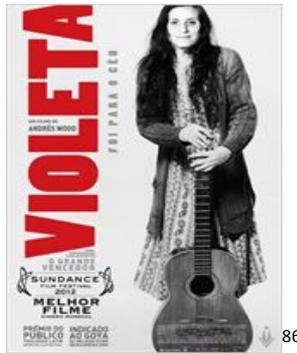
“O tamanho dos mercados nacionais de ambos países, somado às diferenças de preços internos dos bens e serviços, faz com que as diferenças nos valores de produção de cada país sejam muito grandes, e isto faz com que as porcentagens de participação na produção sejam difíceis de avaliar, já que o que se mede em termos de moeda, não reflete a realidade das contribuições de cada co-produtor.”⁸⁵

Em 2011, o comovente filme *Violeta Se Foi Para o Céu* surge da parceria entre empresas produtoras brasileiras, argentinas e chilenas.

83Disponível em betosouza filmes.com/portfólio/filmes/filme06.html Acesso em 02 de outubro de 2013

84 WIKIPEDIA, HORACIO GRINBERG. disponível em http://es.wikipedia.org/wiki/Horacio_Grinberg Acesso em 20 de setembro de 2013

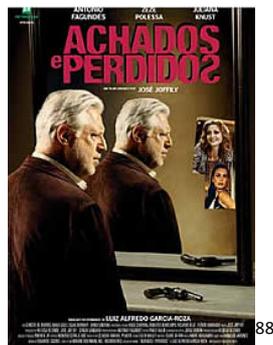
85 DAIELLO, Janaina Zart, Coprodução Entre Brasil e Argentina no Cinema; O caso do filme *Insônia* de Beto Souza. Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011 p.33



86

O filme é dirigido pelo chileno Andrés Wood que conta, de forma bastante sensível, a trajetória da compositora, artista e cantora chilena Violeta Parra, intercalando trechos da entrevista que Violeta concedeu a uma emissora de televisão em 1962. Distribuído pelo Imovision o filme foi produzido em 2011 e foi o representante do Chile nas categorias de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar do referido ano e nos prêmios Ariel, do México, e Festival de Goya, um dos principais da Espanha.⁸⁷

Seguindo a Argentina no *ranking* de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução internacional com o Brasil, aparece o Chile com 7 (sete) longa metragens realizados em regime de coprodução internacional, no período entre 2005 e 2012. Entre os filmes que foram fruto da parceria entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras chilenas está a obra cinematográfica de longa metragem intitulada *Achados e Perdidos*.



88

Produzido pela empresas produtora Coevos Filmes, o filme *Achados e Perdidos* foi dirigido por José Joffily e conta com Antônio Fagundes, Zezé Polessa, Hugo Carvana e Flávio Bauraqui no elenco. Lançado em 2005, o filme recebeu importantes prêmios em festivais de cinema ocorridos no Brasil e no exterior, entre eles; O Grande

86 Imagem de Divulgação

87 Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-200644/> Acesso em 10 de outubro de 2013

88 Imagem de divulgação

Prêmio BR do Cinema Brasileiro em 2005 (Brasil) onde concorreu nas categorias melhor atriz para Zezé Polessa, melhor roteiro adaptado, melhor maquiagem e melhor trilha sonora. Já no Festival de Cinema Brasileiro de Miami, *Achados e Perdidos* ganhou ao concorrer nas categorias de Melhor Filme e Melhor Atriz para Zezé Polessa⁸⁹. Em 2007, o referido filme concorreu, ainda, no Prêmio da ACIE (Associação dos Correspondentes de Imprensa Estrangeira) na categoria de melhor atriz para Juliana Knust⁹⁰.

O México e a Colômbia, estão empatados com apenas 2 (dois) filmes realizados em regime de coprodução internacional com empresas produtoras brasileiras, entre os anos de 2005 e 2012. Em relação aos demais países da América Latina, observa-se que o número de coproduções internacionais, não apresentam alterações significativas ao longo do período compreendido entre os anos de 2005 e 2012, como pode ser observado através dos dados dispostos no quadro acima.

Entre os países da Europa, Portugal destaca-se como líder absoluto na quantidade de obras realizadas em regime bilateral de coprodução internacional com o Brasil. Entre 2005 e 2012, Portugal totalizou 28 (vinte e oito) obras cinematográficas realizadas em coprodução bilateral com o Brasil, seguido da Espanha com apenas 2 (duas) obras realizadas nos mesmos moldes.

Por fim, os Estados Unidos aparecem com apenas 1(uma) obra cinematográfica realizada em regime bilateral de coprodução internacional seguido da Índia que teve o primeiro acordo de coprodução internacional recentemente firmado com o Brasil.

Nesse ponto da pesquisa, julgou-se relevante, para uma melhor visualização dos dados anteriormente apresentados, elaborar um gráfico contendo o ano de referência das obras cinematográficas de longa metragem que foram lançadas em cada um dos países que possuem o português como língua oficial ou uma língua que tenha o latim como origem. Entre os objetivos da realização de um gráfico ainda mais detalhado, está a análise de alguns fatores, entre os vários que são igualmente relevantes, envolvendo os países com os quais o Brasil realizou filmes em regime de coprodução internacional, entre os quais destaca-se a língua portuguesa. Ou seja, busca-se analisar se a língua portuguesa é o principal fator de aproximação dos países para a realização das obras cinematográficas de longa metragem em regime de coprodução internacional com

89 Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Achados_e_Perdidos Acesso em 20 de setembro de 2013.

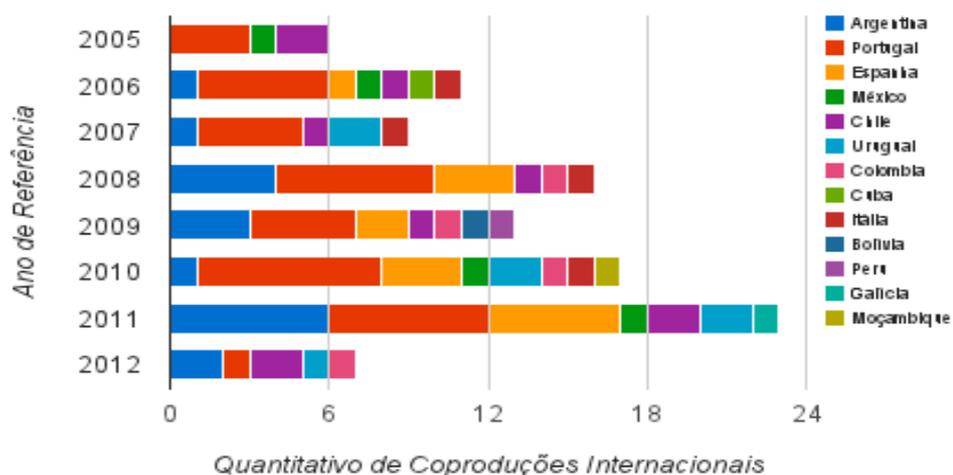
90 Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-124848/curiosidades/> Acesso em 20 de setembro de 2013.

países que falam o mesmo idioma ou se o sotaque representa uma barreira imposta pelo público para a aceitação dos filmes brasileiro no circuito comercial internacional.

Além disso, a partir da análise dos dados apresentados a seguir, busca-se verificar se os filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras que tem o português como línguas oficiais são bem aceitos pelo público dos países coprodutores.

Observa-se, a partir da análise dos dados trazidos pela presente pesquisa, que os países cuja língua oficial é o português ou derivam do latim, foram os maiores parceiros do Brasil nas coproduções cinematográficas internacionais realizadas entre os anos de 2005 e 2012.

Gráfico 4: Coproduções internacionais realizadas com países da América Latina entre 2005 e 2012*



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseado na Tabela x e dados da ANCINE.

Entre os países da América Latina, Portugal se apresenta como o maior parceiro do Brasil na realização de obras cinematográficas de longa metragem no período compreendido entre os anos de 2005 e 2012, tendo realizado, no mínimo 1 (um) filme em regime de coprodução internacional nos últimos 8 (oito) anos.

Todavia, a partir dos dados apresentados apenas no ano de 2012, percebe-se que houve um declínio abrupto na quantidade de filmes luso-brasileiros que foram realizados em comparação a quantidade apresentada nos anos anteriores. Tal dado reflete uma reversão das expectativas do mercado e a curva de tendência positiva que vinha sendo observada entre os anos de 2005 e 2011.

Os mecanismos desenvolvidos pela Agência Nacional do Cinema são muito bem aceitos pelos cineastas brasileiros que enxergam nas coproduções internacionais a possibilidade de ampliação dos recursos financeiros, necessários para uma produção cinematográfica de qualidade.

Nesse sentido, em uma entrevista concedida em 2011 à repórter Alana Gandra da Agência Brasil, Luiz Carlos Barreto, um dos mais consagrados cineastas brasileiros, expõe sua opinião sobre os mecanismos desenvolvidos pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), para ampliar a quantidade de filmes realizados em parceria com países como Portugal;

“Qualquer acordo de coprodução é sempre uma coisa auspiciosa, porque alarga o espectro de possibilidades de financiamento e de parcerias. Qualquer iniciativa de produção é interessante, porque alarga as possibilidades de captação de recursos.”⁹¹

Corroborando com o entendimento dos produtores brasileiros, o cineasta André Sturm, que é vice-presidente do Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (Siaesp), elogiou a iniciativa da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no sentido de fomentar a realização de filmes em regime de coprodução internacional, apresentando entre os benefícios, a ampliação dos mercados;

“nosso cinema, cada vez mais, precisa expandir suas fronteiras, buscar coprodução, porque um filme que é coproduzido já nasce com duas certidões de nascimento. E isso amplia a sua possibilidade de circulação no mundo.”⁹²

Partindo da análise dos pontos capazes de explicar os resultados obtidos na presente pesquisa, se destacam os aspectos relacionados às políticas pensadas para o setor, estão as ações promovidas pela Agência Nacional do Cinema para fortalecer as relações entre as comunidades dos países de língua portuguesa (CPPL)⁹³, sendo certo, todavia, que a incipiente atividade cinematográfica na maioria dos países cuja língua oficial é o português, reforça o estreitamento da relação entre Brasil e Portugal.

No que se refere às negociações políticas, a facilidade de compreensão da língua portuguesa permite que haja maior aproximação entre os dois países, ampliando os esforços para o crescimento da parceria entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas. Além disso, os esforços das políticas internacionais desenvolvidas nos dois países promovem o intercâmbio entre profissionais da área, a

91 Cineastas elogiam editais para produções conjuntas com Portugal e Uruguai, 2011 Disponível em <http://agenciabrasil.etc.com.br/noticia/2011-07-12/cineastas-elogiam-editais-para-producoes-conjuntas-com-portugal-e-uruguai> Acesso em 20 de setembro de 2013.

92 Cineastas elogiam editais para produções conjuntas com Portugal e Uruguai, 2011 Disponível em <http://agenciabrasil.etc.com.br/noticia/2011-07-12/cineastas-elogiam-editais-para-producoes-conjuntas-com-portugal-e-uruguai> Acesso em 20 de setembro de 2013.

93 ROCHA, Flávia Pereira da, Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010). Universidade de Brasília, 2012 p. 95

ampliação dos interesses comerciais, além da desejada promoção da cultura dos países parceiros.

No entanto a hipótese envolvendo aspectos relacionados à língua oficial de ambos os países como sendo um dos pontos positivos para a aceitação do público nas salas de cinema, contraria a lógica de aceitação do público de mercados que possuem o mesmo idioma. A distância cultural entre os dois países é fortemente sentida na forma de pronunciar a língua portuguesa.

Nesse sentido, (ROCHA¹¹) afirma que;

“... a língua portuguesa tem sido importante apenas no campo político, de relações internacionais entre os governos. É por causa dela que os governos se unem para incentivar os interesses comerciais da atividade cinematográfica entre os dois países.”⁹⁴

O Brasil, dada a sua extensão territorial, possui aspectos lingüísticos muito próprios em razão de aspectos culturais de cada região, ditados pela colonização que influenciaram o comportamento, a cultura e, conseqüentemente, a língua e os sotaques. Assim, a língua portuguesa falada em algumas regiões do Brasil possui características muito divergentes se comparadas a outras regiões dentro do próprio país.

As expressões culturais alargam a dificuldade de compreensão da língua portuguesa falada no Brasil e a língua portuguesa falada em Portugal, impactando de maneira ainda mais negativa para os esforços de aproximação do público com as produções cinematográficas realizadas em parceria entre os dois países.

No entanto os esforços de promoção das relações entre a indústria cinematográfica brasileira e a indústria cinematográfica portuguesa por meio da realização de filmes em regime de coprodução internacional, ainda se mostra insuficiente para atingir a desejada ampliação dos mercados e a promoção da cultura de ambos os países.

Nesse sentido, (ROCHA¹¹) aponta, ainda, que;

“Longe de formar um bloco em que houvesse uma vasta troca de experiências e movimentação contínua entre todos os atores da cadeia cinematográfica, muito mais longe ainda de produzir filmes para o mercado global, a trajetória de cooperação construída até então, ainda não conseguiu chegar aos mercados nem mesmo às sete regiões estratégicas, onde a língua portuguesa é instituída como oficial: Ilha da Madeira, Arquipélago dos Açores, Moçambique, Angola,

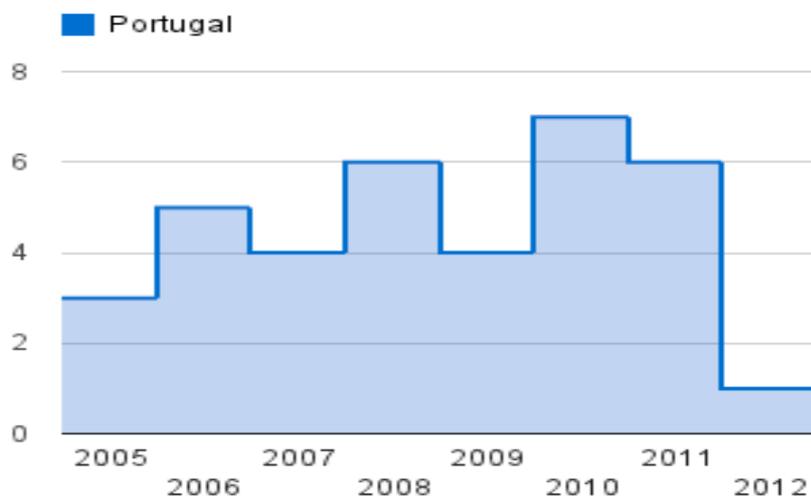
94 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*. Universidade de Brasília, 2012 p. 96

Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Tampouco as coproduções entre Brasil e Portugal conseguem chegar mutuamente às salas de exibição dos dois países parceiros.”⁹⁵

O gráfico abaixo apresenta a curva de tendência formada a partir dos dados extraído da tabela XXX acerca da quantidade de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução internacional, que foram firmadas entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras portuguesas entre os anos de 2005 e 2012.

Os dados ilustrados através do gráfico abaixo apontam que entre os anos de 2005 e 2012, Portugal totalizou 36 (trinta e seis) filmes produzidos em parceria com o Brasil, tendo, em algum deles, contado com a participação de empresas produtoras de outros países.

Gráfico 5: Coproduções internacionais realizadas com Portugal entre 2005 e 2012 *



* Tabela organizada para esta pesquisa, baseada na Tabela x e dados da ANCINE.

Embora as políticas de fomento ao intercâmbio entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras representem um dos fatores determinantes para o crescimento de obras realizadas em regime de coprodução internacional no Brasil, aspectos ligados aos direitos patrimoniais dos partícipes brasileiros ainda carecem de atenção.

95 ROCHA, Flávia Pereira da, *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*. Universidade de Brasília, 2012 p. 95

Através da análise dos dados apresentados no quadro, observa-se o aumento da procura de empresas estrangeiras por empresas produtoras brasileiras para realização de obras cinematográficas em regime de coprodução internacional. Todavia, a análise estrita acerca da autonomia das produtoras brasileiras em relação ao filme aponta para uma realidade nada desejável para os consumidores brasileiros cujo anseio de ver exibido nas telas de cinema um produto cinematográfico nacional de qualidade, nem sempre se faz possível em função da ausência do controle patrimonial sobre as obras.

3.2 – A Divisão dos Direitos Patrimoniais nas Coproduções Internacionais

A análise sobre a divisão dos direitos patrimoniais feita nos contratos celebrados entre as empresas produtoras brasileiras que buscam realizar seus filmes em parceria com empresas produtoras estrangeiras, seja através da obtenção de recursos públicos cujas regras são pautadas nos acordos de coprodução dos quais o Brasil é signatário ou através de acordos independentes que não necessitam seguir as regras impostas pelos acordos internacionais, deve-se observar os critérios utilizados pelo Brasil para considerar uma obra cinematográfica como brasileira.

Para que os produtores que buscam realizar uma obra realizada em regime de coprodução internacional sejam beneficiados pelas normas de fomento de cada um dos países colaboradores, faz-se necessário cumprir rigorosamente os critérios estabelecidos nas normas internas de cada país e que são baseadas nos Acordos de Coprodução Internacional firmado entre as demais nações participante.

No Brasil, a Medida Provisória 2228-1/2001, que estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, apresenta um rol taxativo de requisitos indispensáveis para que uma obra cinematográfica realizada em regime de coprodução internacional, seja considerada brasileira e, assim, obtenha os benefícios apresentados pelos mecanismos públicos de incentivo à produção nacional.

Entre os requisitos impostos para que uma obra seja realizada em regime de coprodução internacional, estão assim dispostos no Art. 1º, inciso V da Medida Provisória 2228-1/2001;

Art. 1º Para fins desta Medida Provisória entende-se como: V - obra cinematográfica brasileira ou obra videofonográfica brasileira: aquela que atende a um dos seguintes requisitos: b) ser realizada por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil mantenha acordo de co-produção cinematográfica e em consonância com os mesmos. c) ser realizada, em regime de co-produção, por empresa produtora brasileira registrada na ANCINE, em associação com empresas de outros países com os quais o Brasil não mantenha acordo de co-produção, assegurada a titularidade de, no mínimo, 40% (quarenta por cento) dos direitos patrimoniais da obra à empresa produtora brasileira e utilizar para sua produção, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos.

Importa ressaltar que a legislação brasileira apresenta duas modalidades de associação entre as empresas produtoras brasileiras e as empresas produtoras estrangeiras para fins de realização de filmes em regime de coprodução internacional. Uma das modalidades de associação aponta para a necessidade da relação entre as empresas ser formalizada seguindo, rigorosamente, o disposto nos Acordos de Coprodução internacionais firmado entre os países envolvidos na produção.

No entanto, a norma faz previsão de associação entre empresas produtoras brasileiras com empresas produtoras de países com os quais o Brasil não possui Acordo de Coprodução Internacional. Nesses casos, a legislação brasileira impõe regras que, descumpridas em algum aspecto, descaracterizam a nacionalidade brasileira do filme. Entre os requisitos impostos estão a garantia de um percentual mínimo - 40% (quarenta por cento) - dos direitos patrimoniais da obra resguardados para a empresa produtora brasileira e, além disso, a observância de manutenção de brasileiros na equipe técnica escalada para trabalhar na produção do filme.

Destaca-se que a lei exige que haja, no mínimo, 2/3 (dois terços) de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de 3 (três) anos. Vale frisar que em ambas as modalidades, observa-se indispensável a inscrição da empresa na Agência Nacional do Cinema.

A partir da análise do quadro abaixo que revela o número de obras apresentadas em cada ano, observa-se a relação entre a quantidade de obras realizadas em regime de coprodução internacional e a participação das empresas produtoras brasileiras nos direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica.

Nesse ponto, cumpre ressaltar as definições trazidas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) no tocante aos direitos patrimoniais de autor e o chamado poder dirigente sobre o patrimônio da obra, que foi recentemente inserido na Instrução Normativa 104/2012 que assim dispõe em seu Art. 1º e incisos;

Art. 1º. Para fins desta Instrução Normativa, entende-se como; X. Direitos Patrimoniais: categoria de direitos de autor com repercussão econômica, suscetíveis de exploração, nos termos, limites e exceções previstos na legislação; XL. Poder Dirigente sobre o Patrimônio da Obra Audiovisual: poder de controle sobre o patrimônio da obra audiovisual, constituído por intermédio da detenção majoritária dos direitos patrimoniais da mesma, condição que permite ao detentor ou detentores utilizar, fruir e dispor da obra, bem como explorar diretamente ou outorgar direitos para as diversas modalidades de exploração econômica da obra ou de seus elementos derivados, condicionado a que a outorga, limitada no tempo, não descaracterize a titularidade e a detenção deste poder;

Observa-se que a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), ao inserir na Instrução Normativa 104/2012, o conceito de *Poder Dirigente Sobre a Obra Audiovisual*, buscou aproximar a norma, das práticas do mercado, ampliando as chances de sanar um problema comumente acompanhado no dia a dia da Coordenação de Registro de Obras Não Publicitárias, qual seja, o de emitir o Certificado de Produto Brasileiro com base nas informações dispostas nos contratos apresentados no ato do registro.

No entanto a Agência Nacional do Cinema permanece sem exercer o controle sobre as alterações realizadas após a emissão do Certificado. Tal fato gera uma distorção, pois não raras são as hipóteses de obras certificadas como produto brasileiro que, em razão das alterações contratuais realizadas após o registro, passam o controle patrimonial para as empresas produtoras ou distribuidoras, estrangeiras.

A relação contratual é comumente alterada pelas partes na tentativa de manter o controle sobre a disposição e fruição da obra nas mãos de quem, de fato, detém o poder de explorar o filme, mas não apresentava os requisitos mínimos para obter o Certificado de Produto Brasileiro junto à Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Os motivos pelos quais tais distorções ocorrem com frequência se deve ao fato da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o órgão responsável pelo registro das obras audiovisuais brasileiras, não realizar o registro nem as alterações dos contratos de coprodução que são obrigatoriamente apresentados para o registro da obra e posterior emissão do Certificado de Produto Brasileiro. Assim, em que pese o aprimoramento da norma, os procedimentos administrativos realizados pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) não foram alterados, estando, o mercado, sujeito às velhas distorções.

Após esta exposição preliminar sobre os conceitos e exigências da ANCINE para que uma obra cinematográfica seja considerada brasileira, projeta-se a análise para os dados apresentados sobre o ano de produção das obras realizadas em regime de coprodução internacional.

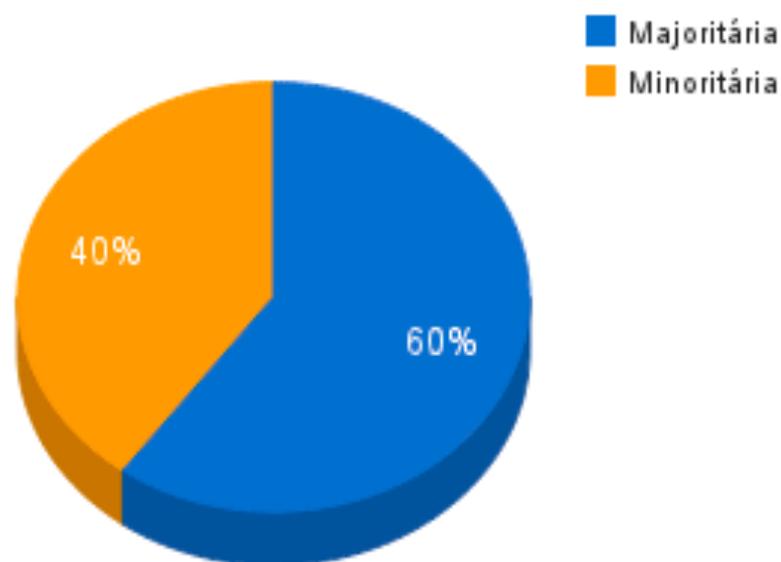
Nesse ponto, considera-se como ano de referência tanto a data da emissão do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), realizada pela Coordenação de Registro de Obras Audiovisuais, ligada à superintendência de registro da Agência Nacional do Cinema, quanto a informações sobre a primeira exibição do filme em festivais ou ainda estréia em outro país.

Tabela 15: Coproduções Internacionais por Ano e Participação Patrimonial Brasileira - 2005 a 2012

Ano de Produção	Quantidade	Participação Brasileira		
		Majoritária	Igualitária	Minoritária
2012	13	5	1	7
2011	23	11	-	12
2010	14	4	1	9
2009	11	5	1	5
2008	17	6	2	9
2007	10	3	2	5
2006	10	6	1	3
2005	5	3	-	2
Total	103	43	8	52

Através da análise dos dados apresentados no gráfico acima, extraiu-se o percentual referente aos direitos patrimoniais de autor das obras realizadas em cada ano. Neste ponto, observa-se que em 2005 foram produzidas 5 (cinco) obras cinematográficas de longa metragem em regime de coprodução internacional com empresas produtoras estrangeiras das quais 3 (três) resguardaram para as empresas produtoras brasileiras envolvidas na produção, a participação majoritária dos direitos patrimoniais de autor sobre a obra cinematográfica.

Gráfico 6 : Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Brasileira em 2005



* Quadro organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE

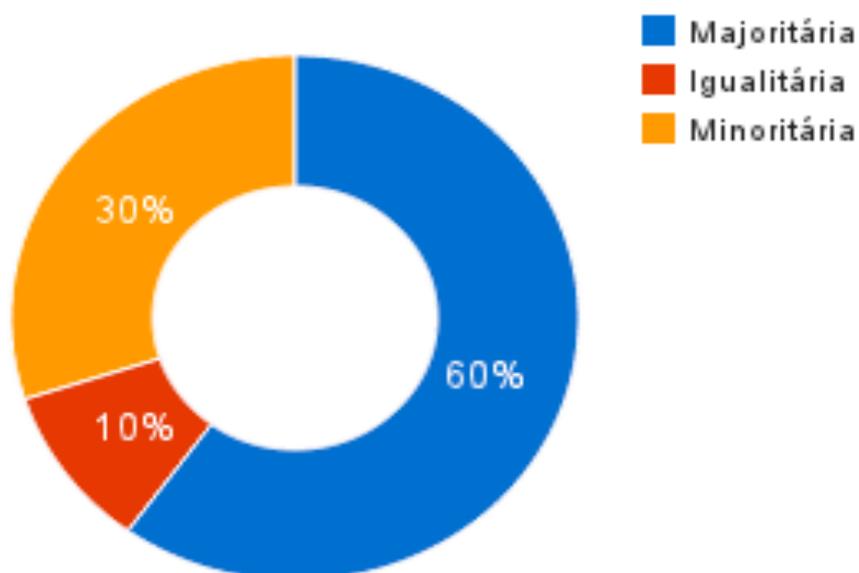
Tais dados apontam que em 60% (sessenta por cento) das obras cinematográficas realizadas, apenas no ano de 2005, em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, a participação nos direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica permaneceram majoritariamente nas mãos das empresas produtoras brasileiras.

Tais dados apontam aspectos promissores para o mercado cinematográfico brasileiro na medida em que revela o aumento da parceria com empresas produtoras estrangeiras que, em tese, amplia o potencial de participação nos mercados e possibilita maiores chances de retorno financeiro ao investimento feito até o lançamento do filme nas salas de exibição.

A partir da análise dos dados apresentados no ano de 2006, o percentual referente a participação das empresas produtoras brasileiras se manteve o mesmo, ou seja, 60% (sessenta por cento) das obras realizadas em regime de coprodução internacional, tiveram os direitos patrimoniais de autor reservados às empresas produtoras brasileiras.

Todavia, enquanto em 2005 foram realizadas 5 (cinco) obras em regime de coprodução internacional, em 2006 foram 10 (dez) coproduções internacionais. a permanência do percentual no mesmo patamar justifica-se pelo aumento no total de obras realizadas em coprodução com empresas estrangeiras no período.

Gráfico 7: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2006

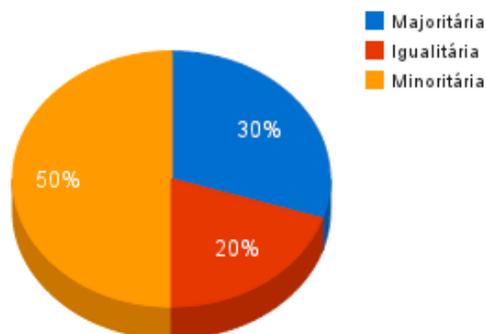


* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE.

Observa-se que em 2007 a tendência de manutenção do controle majoritário dos direitos patrimoniais por parte das empresas produtoras brasileiras perde força na contra mão da tendência de alta no número de obras realizadas em regime de coprodução internacional que passam de 10 (dez) para 17 (dezesete) no ano seguinte.

Enquanto no ano anterior as empresas produtoras brasileiras detinham a maior percentual dos direitos patrimoniais de autor de 60% (sessenta por cento) das obras realizada em coprodução internacional, em 2007 esse percentual foi reduzido à metade, passando para 30% (trinta por cento).

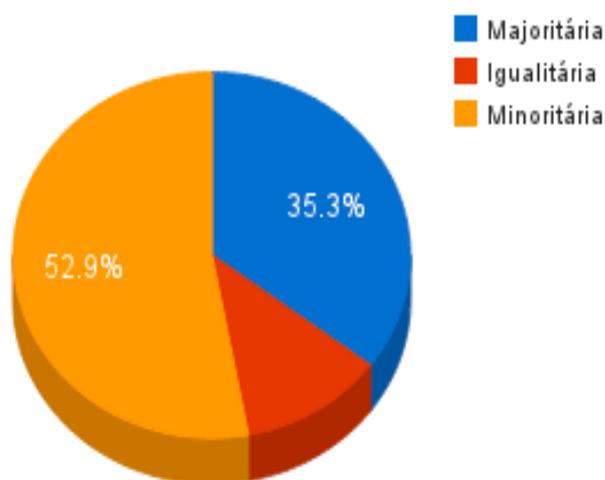
Gráfico 8: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2007



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE

Em 2008 confirma-se a tendência de perda do controle sobre os direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica por parte das empresas produtoras brasileiras que mantiveram o controle patrimonial de, apenas, 35,29% das obras realizadas durante todo aquele ano.

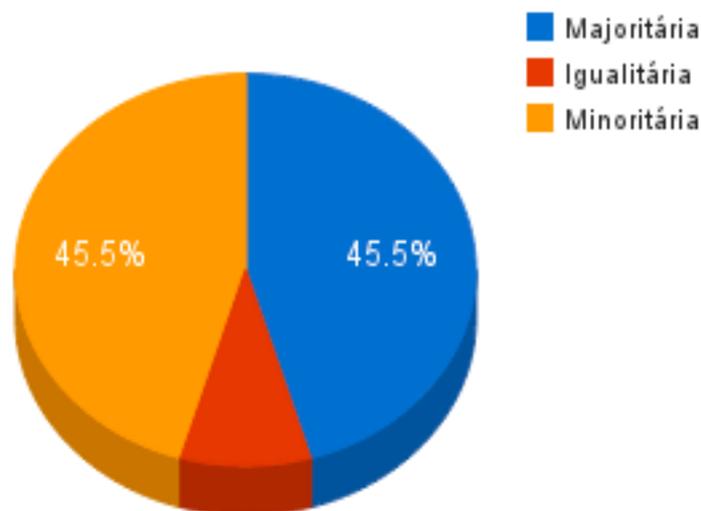
Gráfico 9: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2008



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE.

Em 2009, um ano após a deflagração da crise econômica que assolou a Europa e os Estados Unidos, o cinema brasileiro sentiu os reflexos das intempéries políticas internacionais. Observa-se através dos números expostos, que no ano de 2009 houve uma forte queda no número de coproduções internacionais realizadas com empresas brasileiras, em comparação com o ano anterior, a despeito de ter mantido a maior parte dos direitos patrimoniais de autor de 5 (cinco) das 11 (onze) obras feitas em regime de coprodução e a igualdade dos direitos patrimoniais em 1 (uma) delas.

Gráfico 10: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2009

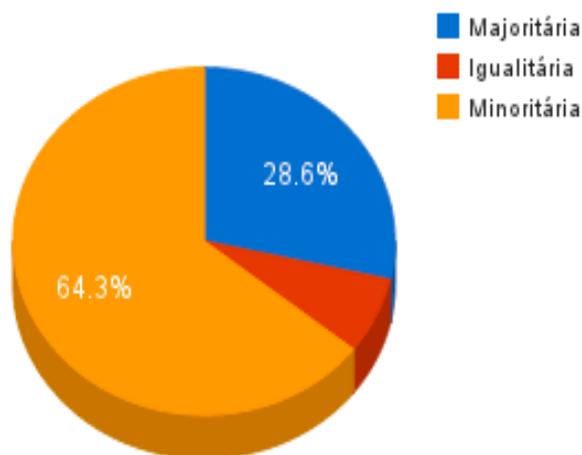


* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE.

Em 2010 retoma-se a tendência de alta das coproduções cinematográficas internacionais com participação de empresas produtoras brasileiras, mantendo, todavia, a forte queda em relação aos direitos patrimoniais de autor das obras produzidas. Foram 9 (nove) obras cinematográficas realizadas em regime e coprodução entre empresas brasileiras e estrangeiras cujos direitos patrimoniais de autor da obra foram divididos de forma não igualitária, mantendo a menor proporção para as empresas produtoras brasileiras.

Em contrapartida, no mesmo ano, apenas quatro obras tiveram os direitos patrimoniais de autor divididos de forma majoritária para as empresas brasileiras e, em apenas uma, a divisão se deu de forma igualitária entre as empresas coprodutoras.

Gráfico 11: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira – 2010



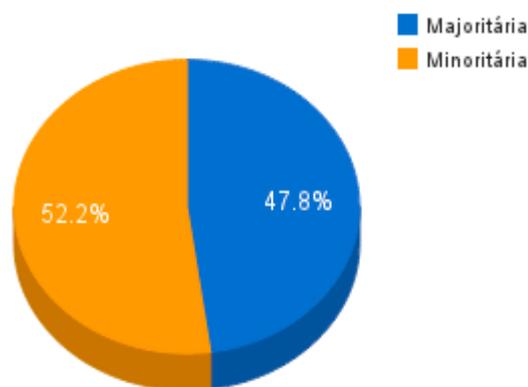
* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE

Em 2011 observa-se um aumento no número de obras realizadas em regime de coprodução entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras em relação ao quantitativo apontado no ano anterior.

No entanto, embora se observe a redução da discrepância entre o número de obras cujos direitos patrimoniais de autor foram mantidos minoritariamente para as empresas brasileiras, constata-se que as mesmas mantiveram mais direitos patrimoniais sobre menos obras e não houve divisão igualitária dos direitos patrimoniais sobre os filmes realizados em regime de coprodução internacional.

Buscando maior clareza na análise, constata-se, em outras palavras, que os produtores brasileiros estiveram atrás dos estrangeiros no que se refere à manutenção dos direitos patrimoniais de autor das obras realizadas em regime de coprodução, haja vista que, de acordo com os dados apresentados sobre as coproduções realizadas no ano de 2011, observa-se que os direitos patrimoniais de autor foram divididos de forma a garantir maior parcela para as empresas produtoras estrangeiras.

Gráfico 12: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira - 2011



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE

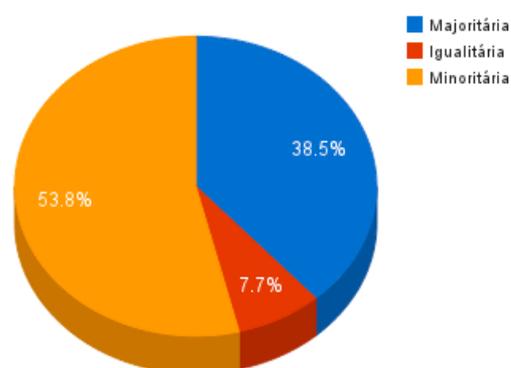
Assim, em um total de 23 (vinte e três) obras realizadas em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtora estrangeiras, em apenas 11 (onze) delas os direitos patrimoniais de autor de foram mantidos majoritariamente nas mãos das empresas produtoras brasileiras. Todavia, das 23 (vinte e três) obras realizadas em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, em 12 (doze) delas os direitos patrimoniais de autor se mantiveram nas mãos de empresas produtoras estrangeiras.

Em que pese 2011 ter sido o melhor ano das coproduções internacionais e ter representado um excelente ano para as produtoras brasileiras, no que tange a divisão dos

direitos patrimoniais de autor da obra cinematográfica, a incerteza do mercado pode ser observada a partir da análise dos dados do ano posterior.

Em 2012 o Brasil retrocedeu ao patamar de 2010 no que se refere ao quantitativo de obras realizadas em regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras bem como no quantitativo de obra cujos direitos patrimoniais de autor permaneceram majoritariamente com as empresas produtoras brasileiras envolvidas na elaboração da obra.

Gráfico 13: Coproduções Internacionais e Participação Patrimonial Majoritária Brasileira - 2012



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 15 e dados da ANCINE

Os dados apontam que do total de 13 (treze) filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, apenas 5 (cinco) realizaram a divisão dos direitos patrimoniais e autor de modo a manter o Brasil como detentor majoritário dos direitos. A análise dos dados em termos percentuais aponta para a garantia majoritária dos direitos de autor sobre 38,5% das obras realizadas em regime de coprodução internacional, apenas no ano de 2012.

Entre os 13 (treze) filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, os dados apontam que em 7 (sete) realizaram a divisão dos direitos patrimoniais e autor de modo a manter o Brasil como detentor minoritário dos direitos. Enquanto que em apenas 1 (um) filme realizado em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, os direitos patrimoniais de autor foram divididos de forma igualitária entre as empresas coprodutoras envolvidas.

Diante dos dados e análises apresentadas neste capítulo, busca-se refletir se os filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras, ainda que não tenham captado recurso através das leis de incentivo promovidas pelo Estado brasileiro, de fato possuem espaço de exibição e

público nos países envolvidos na coprodução. E no caso envolvendo exclusivamente, os filmes realizados sob as exigências dos Acordos de Coprodução Internacional dos quais o Brasil é signatário, resguardam os direitos patrimoniais mínimos exigidos para captação de recursos financeiros do Estado.

CAPÍTULO IV

A ESTRATÉGIA DA PRODUÇÃO CINEMATOTGRÁFICA BRASILEIRA PARA GARANTIR PÚBLICO E OCUPAÇÃO NO MERCADO NACIONAL E INTERNACIONAL

4.1 - Os dados do Mercado Exibidor Brasileiro

Através da análise do quadro a seguir, observa-se que, apenas em 2012, o público de obras cinematográficas brasileiras representou apenas 10,62% do mercado enquanto os títulos de obras cinematográficas estrangeiras assumiram a fatia do mercado na ordem de 89,38%. Tal dado aponta para um importante desequilíbrio na cadeia produtiva do mercado cinematográfico brasileiro, pois se de um lado temos uma curva de tendência favorável para a produção, do outro a exibição apresenta uma quantidade discrepante de títulos, público e renda, quando comparados às obras cinematográficas estrangeiras que foram exploradas no mercado interno brasileiro apenas no ano de 2012. Igualmente discrepante está a relação entre a quantidade de títulos brasileiros lançados em relação ao quantitativo de títulos estrangeiros, reforçando a impactante problemática que vai além das questões envolvendo a promoção do intercâmbio entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras para a produção conjunta de obras cinematográficas em regime de coprodução, bem como o incentivo fiscal dado às empresas produtoras estrangeiras que optam por investir em produções brasileiras.

A tabela abaixo aponta que o número de salas destinadas ao lançamento de títulos brasileiros representa apenas 15,6% do total de salas destinadas ao lançamento de obras cinematográficas no Brasil.

Tabela 16: Número de Salas Ocupadas com Lançamentos Brasileiros e Estrangeiros em 2012

Títulos	n° de Salas no Lançamento	Títulos Lançados	Salas/Títulos
Brasileiros	5.264	83	63
Estrangeiros	33.728	242	139

FONTE: ANCINE/Superintendência de Acompanhamento de Mercado

A análise dos dados trazidos pela tabela abaixo revela que não apenas houve uma redução de 10,71% no número de títulos nacionais lançados entre os anos de 2009 e 2010, como também revela a enorme diferença entre a quantidade de títulos estrangeiros que vão ao mercado em comparação com os títulos nacionais.

Curioso observar que a diferença entre a quantidade de títulos nacionais lançados em 2009 em comparação a quantidade de títulos estrangeiros lançados no mesmo ano é superior a quantidade total de títulos brasileiros lançados durante todo o ano. Foram 84 (oitenta e quatro) títulos brasileiros lançados no circuito comercial e 235 títulos estrangeiros lançados no circuito comercial brasileiro apenas em 2009.

Tabela 17: Comparativo de Público, Renda e Títulos Nacionais e Estrangeiros em 2009 e 2010

	2009	2010	Variação % 2009/2010
Público Total	11.683.383	134.364.520	19,24%
Renda Total em R\$	969.783.735,77	1.256.550.704,09	29,57%
Público Filmes Nacionais	16.092.482	25.227.757	56,77%
Renda Filmes Nacionais em R\$	131.936.273,88	222.169.100,11	68,39%
Público Filmes Estrangeiros	96.590.901	109.136.763	12,99%
Renda Filmes Estrangeiros em R\$	837.847.461,89	1.03481.603,98	23,46%
Participação Filmes Nacionais	14,28%	18,78%	31,47%
Lançamentos Nacionais	84	75	-10,41%
Lançamentos Estrangeiros	235	228	-2,98%

FONTE: ANCINE/Superintendência de Acompanhamento de Mercado

Observa-se que a diferença entre na quantidade de lançamentos brasileiros feitos em comparação a quantidade de lançamentos estrangeiros feitos é de 151 títulos, ou seja, muito além do total de obras brasileiras lançadas no mercado.

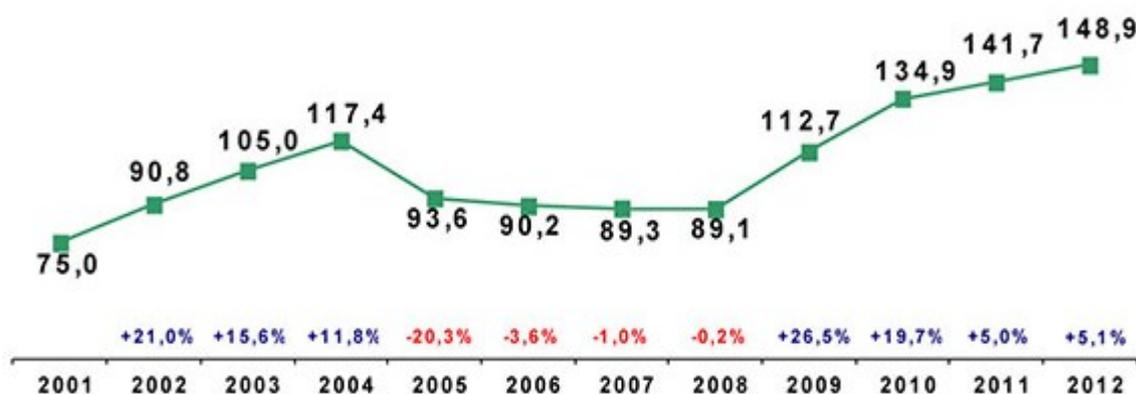
Percebe-se que, mesmo com a queda de 2,98% na quantidade de títulos

estrangeiros lançados, a diferença entre a quantidade de títulos brasileiros lançados no mercado nacional em comparação a quantidade de títulos estrangeiros acentuou em 2010, passando para 153 títulos.

Inegavelmente houve um aumento na participação do produto nacional no mercado interno entre os anos de 2009 e 2010 e tais dados são bastante representativos e positivos para o mercado cinematográfico brasileiro. O mesmo se observa em relação ao público e renda no mesmo período.

No entanto, o mercado cinematográfico brasileiro apresenta oscilação em relação ao *market share* dos filmes nacionais durante o período compreendido entre os anos de 2001 e 2012.

Gráfico 14: Evolução do *market share* do filme nacional 2001–2012



Fonte: Filme B

Através da observação dos dados apresentados no gráfico acima, torna-se evidente a importância das ações de fomento reforçadas através da criação da Agência Nacional do Cinema em 2001. A queda de 1,3% da fatia de mercado entre os anos de 2001 e 2002 não inibiu o crescimento da ocupação do mercado cinematográfico brasileiro no ano seguinte.

O ano de 2003 representou o melhor ano em termos de ocupação do filme nacional no mercado cinematográfico brasileiro, tendo sido significativa a quantidade de filmes lançados no circuito comercial em apenas um ano. Foram 31 (trinta e um) novos filmes apresentados para o grande público entre os quais se destacam; *Carandiru*, *Os Normais – O Filme*, *Maria*, *Mão do Filho de Deus*, *Lisbela e o Prisioneiro*.

No que tange a venda de ingressos, o carro chefe do ano foi o filme *Carandiru* que bateu a marca de 4.6 milhões de ingresso, seguido do filme *Lisbela e o Prisioneiro*

que vendeu 3,1 milhões e Os Normais – O Filme que alcançou 2,8 milhões de ingressos vendidos.

Entre os fatos que explicam tal ascensão se destaca a promoção dos produtos cinematográficos feitos pela Rede Globo de Televisão através do marketing das obras, que normalmente é realizado nos intervalos ou entre uma programação e outra. Por se tratar da maior emissora de TV do Brasil, a visibilidade dos filmes nacionais que estavam sendo lançados foi extraordinária e o grande público passou a tomar ciência dos produtos que estava chegando ao mercado. Tal estratégia, já conhecida e bastante utilizada pela indústria cinematográfica americana, tem sido amplamente realizada pelas empresas produtoras brasileiras.

Atualmente, o uso da publicidade pela indústria cinematográfica brasileira, tem se apresentando como um importante mecanismo para chamar a atenção do público para as salas de cinema e, assim, ampliar a ocupação dos mercados exibidores dentro e fora do país.

4.2 – A Ocupação do Filme Brasileiro no Mercado Internacional

Em um cenário onde dados positivos apresentados pela Agência Nacional do Cinema apontam para o aumento da ocupação do produto nacional nas salas comerciais, bem como o aumento significativo no número de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução internacional entre países com os quais o Brasil mantém acordo de coprodução internacional, revela-se de fundamental importância a análise das bases de sustentação, características e tendência do mercado cinematográfico brasileiro nessa nova fase de tendência promissora.

A análise que aponta para o crescimento no número de filmes realizados em regime de coprodução internacional perpassa a idéia de que tais obras estão conquistando espaço no mercado exibidor internacional de forma cada vez mais positiva e animadora. No entanto, quando a análise passa pelo levantamento de dados capazes de apontar os filmes realizados em regime de coprodução entre produtoras estrangeiras e produtoras independentes brasileiras, raros são os exemplos de sucesso internacional. Segundo alguns produtores, esse é um dos maiores desafios enfrentados pelos produtores brasileiros, ou seja, ver seus filmes ocupando as salas de cinema no exterior. Segundo os dados apontados pela reportagem feita pelo jornal Valor Econômico em

fevereiro de 2013⁹⁶, o mercado cinematográfico brasileiro tem sofrido muito para conseguir espaço para o seu produto nos mercados de grandes parceiros como a Argentina, por exemplo.

Sara Silveira, que comanda a produtora Dezenove Som e Imagem Produções Artísticas que contém uma importante e expressiva participação no mercado exibidor internacional, explica os esforços dos produtores brasileiros para fazer com que o seu filme seja inserido no circuito internacional de salas de exibição comercial;

“Para que um longa-metragem brasileiro estreie lá fora, tem de percorrer uma espécie de via-crúcis, que exige muito do produtor. Nos bastidores dos festivais de cinema, eles se desdobram atrás de compradores para suas produções.”⁹⁷

Em que pese às dificuldades enfrentadas pelas empresas produtoras independentes, há que e ressaltar alguns pontos relevantes para aqueles que defendem o mecanismo de fomento às coproduções internacionais como fonte viável e segura de aprimoramento e crescimento do mercado cinematográfico brasileiro.

Entre os pontos relevantes a serem observado na análise desse discurso estão os benefícios trazidos pela união de esforços para a realização de um filme em regime de coprodução internacional e a sua efetiva exibição em terras estrangeiras em função do financiamento transnacional que garante a dupla nacionalidade à obra cinematográfica cujo benefício revela-se no aumento da capacidade de ampliação do orçamento de modo a tornar o filme mais competitivo não apenas no mercado internacional, mas também no mercado doméstico. Tal fato apresenta uma situação favorável em razão das importantes contribuições de parceiros estrangeiros que acabam elevando a produção a um patamar mais próximo dos filmes exibidos no mercado internacional.

O aumento da competitividade em qualquer mercado, não apenas no cinematográfico, representa um importante indicador na medida em que aponta para o aumento da qualidade do produto lançado no mercado, além da possibilidade de formar público e, conseqüentemente clientela capaz de fazer com que haja retorno ao investimento feito naquela determinada produção cinematográfica.

Além disso, o acesso a subsídio e incentivo advindos de governos estrangeiros

96 “*A via-crúcis do cinema brasileiro no circuito exterior*”, GHETTI, Bruno, *Jornal Valor Econômico* em 26/02/2013. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2bmTCsprO>

97 “*A via-crúcis do cinema brasileiro no circuito exterior*”, GHETTI, Bruno, *Jornal Valor Econômico* em 26/02/2013. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/3021576/crucis-do-cinema-brasileiro-no-circuito-exterior#ixzz2bmTCsprO>

embora não represente garantia de sucesso no mercado exibidor internacional, se apresenta como um importante facilitador de acesso ao mercado dos países coprodutores que, por sua vez, possuem conexões com outros países, ou seja, potenciais mercados capazes de ampliar a renda obtida com o produto audiovisual cinematográfico que é lançado no mercado.

Ainda que se aponte as dificuldades enfrentadas pelas empresas produtoras brasileiras no mercado exibidor estrangeiro, os dados analisados até aqui apontam para uma fase promissora do cinema nacional no que se refere a circulação e exibição das obras realizadas em regime de coprodução internacional se comparados com anos anteriores à criação da Agência Nacional do Cinema no Brasil.

A partir da análise dos dados inseridos na tabela abaixo onde se observa o desempenho dos filmes que receberam recursos advindos do Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica, verifica-se a real potencialidade de alcance dos filmes realizados em regime de coprodução internacional atingirem, de forma objetiva e concreta, o mercado exibidor dos parceiros estrangeiros. Vale ressaltar antecipadamente, que a análise dos dados fosse feita, os valores apresentados na tabela descrita “valor concedido” foram convertidos para a moeda brasileira (Real) e, portanto, podem ter sofrido alguma variação em decorrência da data de liberação dos recursos.

Tabela 18: Desempenho dos Filmes que receberam recursos do Protocolo Luso-Brasileiro – Apoio Brasil (Majoritários Portugal)⁹⁸

Projeto	Produtoras Brasileiras	Produtoras Portuguesas	Valor Concedido R\$	Ano	Espectadores Portugal	Espectadores Brasil
A arte de roubar (ex- naturezas Mortas)	CCFBR Produções Audiovisuais	Stopline Filmes	266.225,50	2006	1.377	-
Call Girl	Lagoa Cultural e Esportiva	MGM	298.940,00	2006	232.581	-
Entre os Dedos	Plateau Produções	Clap Filmes	312.000,00	2007	3.903	624
América	Dezenove Som e Imagens	FF Filmes Fundo/	295.128,00	2007	-	-

98 Fonte; Agência Nacional do Cinema - ANCINE – tabela OCA. Os dados sobre espectadores portugueses foram extraídos do site do Instituto do Cinema e do Audiovisual (IC, I.P). Os valores inseridos foram convertidos em Reais (R\$) e podem ter sofrido variação de acordo com a data de liberação dos recursos. Tais dados foram extraídos em março de 2011.

		UKBAR				
Duas Mulheres	Taiga Filmes e Vídeo	Costa do Castelo	316.500,00	2008	3.176	147
O último voo do Flamingo	Video Filmes	Fado Filmes	316.500,00	2008	2705	-
O Grande Kilapy	Raiz Produções Cinematográficas	David e Golias	256.500,00	2009	-	-
José e Pilar (Ex - União Ibérica)	O2 Filmes	Jumpcut	256.500,00	2009	20.352	36618
Tabu (Ex-Aurora)	Gullane Entretenimento S/A	O Som e a Fúria Produção	345.000,00	2010	-	-
Operação Zebra	Ioio Produções Cinematográficas	Curtas e Longas produção	345.000,00	2010	-	-

Fonte: ANCINE/ALCA/ICA – março de 2011

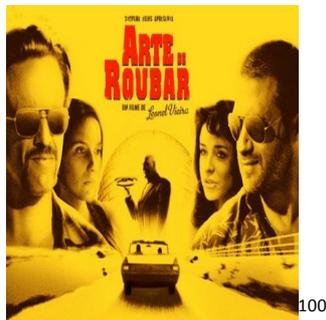
Um importante destaque se faz necessário para alguns filmes que, embora tenham recebido recursos públicos para serem realizados em regime de coprodução internacional e regulados pelo Protocolo Luso-Brasileiro, não foram sequer exibidos no Brasil. Através da análise dos dados referentes aos espectadores brasileiros dos filmes realizados em regime de coprodução internacional com empresas produtoras portuguesas, observa-se que não foram exibidos no Brasil, os seguintes filmes realizados em regime de coprodução com entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras;

O filme intitulado *A Arte de Roubar*, realizado por Leonel Vieira, em regime de coprodução internacional entre o Brasil, Portugal e Espanha foi distribuído pela Paris Filmes e exibido no circuito comercial de salas de cinema, apenas em Portugal no ano de 2008⁹⁹.

Curioso notar que o filme, realizado em regime de coprodução internacional entre Brasil, Portugal e Espanha, todos países de linha latina, que apresenta um elenco formado, em sua maioria, por atores de nacionalidade portuguesa e espanhola, tenha sido rodado em língua inglesa. Tal fato aponta para a curiosa barreira imposta pelo idioma mais aceito pelo público das salas de cinema onde, mais uma vez, a supremacia

99 O filme foi exibido em Portugal em 2008. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cinema-arte-de-roubar-vai-vender-internacionalmente-mais-do-que-qualquer-filme-portugues-leonel-vieira-cfotos=f442791> Acesso em 26 de setembro de 2013.

americana se impõe e desperta maior interesse do público, independentemente do país onde esteja sendo exibido o filme.



Corroborando para esta análise, o realizador do filme *A Arte de Roubar*, Leonel Vieira, afirmou, em entrevista ao site de notícia português Expresso XL, que o filme falado em língua inglesa tem mais chance de entrar no circuito internacional de salas de exibição comercial.

Assim, Leonel Vieira afirma que;

"O cinema não é uma ciência exata e ainda não sei se o filme vai resultar, mas há um caminho a fazer e esta é uma questão de credibilidade do sector. Em inglês é mais susceptível de interessar internacionalmente."¹⁰¹



O filme *Call Girl*, realizado por Antônio Pedro Vasconcelos, em regime de coprodução internacional entre Brasil e Portugal, foi produzido pela MGN Filmes e pela Lagoa Cultural. Distribuído pela Lusomundo Audiovisuais, o filme contou com a participação financeira dos institutos do cinema de Portugal e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) por parte do Brasil. No entanto, o filme teve a sua exibição

100 Imagem: Divulgação

101 Expresso XL Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cinema-arte-de-roubar-vai-vender-internacionalmente-mais-do-que-qualquer-filme-portugues-leonel-vieira-cfotos=f442791> Acesso em 26 de setembro de 2013

102 Imagem: Divulgação

realizada no circuito comercial de salas de cinema, apenas em Portugal no ano de 2007. O filme foi apresentado no Festival de Cinema do Rio de Janeiro em 2007, com legenda em português.

Outro aspecto relevante que merece ser destacado nesta pesquisa, aponta para a dificuldade enfrentada pelas empresas produtoras estrangeiras para realizar obras cinematográficas em regime de coprodução internacional com empresas produtoras brasileiras. Em entrevista ao site de notícia português, Expresso XL, o produtor Tino Navarro destacou a importância da conjugação de esforços para que sejam superadas as dificuldades apresentadas para a realização de obras cinematográficas, em parcerias com o Brasil.

“O país mais difícil para nós tem sido o Brasil por razões que desconheço, é preciso fazer um esforço para quebrar esta pequena barreira que existe entre nós.”¹⁰³

O filme *América*, um longa metragem de ficção, dirigido por João Nuno Pinto e escrito por ele em parceria com Luisa Costa Gomes e Melanie Dimantas foi lançado em 2011 e realizado através da parceria entre Brasil, Portugal, Espanha e Rússia.



104

Entre as empresas produtoras envolvidas na produção do filme *América*, cita-se a empresa produtora brasileira Dezenove Som e Imagem, a empresa portuguesa Ukbar Filmes, além da espanhola Morena Filmes S.L. e a empresa Plan2Play LLC, da Rússia¹⁰⁵. Curioso observar que, embora tenha recebido R\$ 295.128,00(duzentos e noventa e cinco mil, cento e vinte e oito reais) para realizar o filme, os dados que apresentados na tabela 18, que destacam o desempenho dos filmes que receberam

103 Produtor português Tino Navarro defende que produções cinematográficas sejam estreadas em simultâneo nos dois países. <http://www.tvi24.iol.pt/cinebox/tino-navarro-tino-navarro-portugal-brasil-call-girl-call-girl/996120-4059.html>

104 Imagem de Divulgação

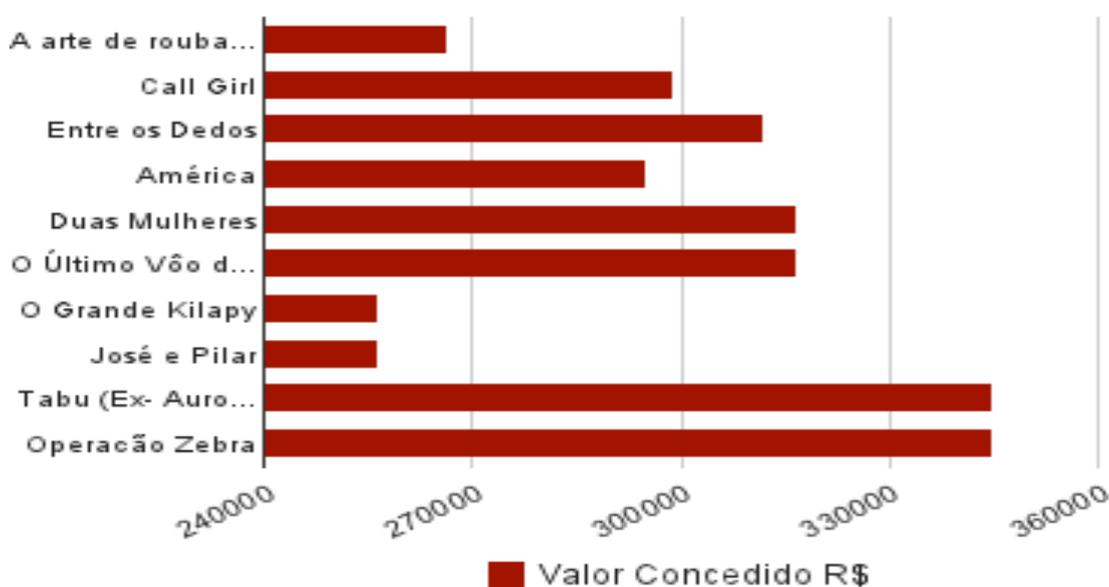
105 Disponível em <http://rosafc.com/dezenove-som-e-imagens/> Acesso em 12 de outubro de 2013

recursos do Protocolo Luso-Brasileiro apontam que o referido filme não foi exibido no circuito comercial de salas de cinema do Brasil e nem de Portugal.

Já o filme, *O Último Vôo do Flamingo*, produzido pela empresa produtora brasileira Vídeo Filmes e pela empresas produtora portuguesa, Fado Filmes, foi exibido apenas em Portugal, conseguindo um público de 2705 (dois mil, setecentos e cinco) espectadores. Enquanto o filme *Tabu (Ex- Aurora) e Operação Zebra*, produzido em 2010 pela empresa produtora brasileira Gullane Entretenimento S/A em parceria com a empresa portuguesa O Som e a Fúria Produção, recebeu R\$ 345.000,00 (trezentos e quarenta e cinco mil reais) para que o filme fosse produzido, sendo certo que o mesmo, mesmo depois de finalizado, não foi exibido em circuito comercial de salas de cinema do Brasil e de nem de Portugal.

Os filmes *O Grande Kilapy* realizado em 2009, em regime de coprodução entre a empresa produtora brasileira intitulada Raiz Produções Cinematográficas e a empresa produtora portuguesa David e Golias e o filme *América*, realizado em 2007, em regime de coprodução entre a empresa produtora brasileira Dezenove Som e Imagem e a empresa produtora portuguesa FF Filmes Fundo/ UKBAR, não foram exibidos em ambos os territórios onde houve captação de recursos públicos para a sua produção, ou seja, Brasil e Portugal.

Gráfico 15: Filmes que receberam recursos do Protocolo Luso-Brasileiro (2006 – 2010)



* Gráfico organizado para esta pesquisa, baseada na Tabela 18 e dados da ANCINE

4.3 - Os desafios jurídicos impostos pelos novos modelos de negócio

O consumidor e produtor enquanto figuras chave que constituem o pilar de

sustentação de todo o sistema que envolve consumo e produção de bens de propriedade intelectual, revelam a latente necessidade em se buscar alternativas capazes de satisfazer as demandas do novo modelo de negócio criados no mercado audiovisual com o advento das novas tecnologias.

O mundo digital mexeu no sentido natural da relação de consumo tradicionalmente conhecida fazendo com que o consumidor se tornasse, ao mesmo tempo, produtor. Na era da informação, da Internet e do mundo globalizado, os limites e garantias de proteção de bens de propriedade intelectual tornaram-se relativos na medida em que passaram a interferir diretamente nos direitos de terceiros.

A rede mundial de computadores, ao mesmo tempo em que trouxe redução nos custos de produção e distribuição de conteúdos, contribuiu para a vulnerabilidade dos produtos frente às práticas de pirataria cada vez mais sofisticadas na medida em que aproxima, em qualidade, produto original do contrafeito. Desse modo, o consumidor passou a fazer parte da discussão que envolve a proteção dos direitos de autor na medida em que deixa de figurar em apenas um lado da relação. Diretamente envolvido nesta problemática que envolve a reprodução não autorizada de obras protegidas, o consumidor, muitas vezes, viola o direito de autor quando faz cópias sistemáticas das mesmas e executa a sua distribuição em larga escala.

4.4 - A proteção dos direitos dos autores

Em que pese o princípio da ordem econômica ser pautado na livre iniciativa, livre concorrência e não intervenção estatal no domínio econômico, a Constituição Federal de 1988 legitima a atuação do Estado, excepcionalmente, para garantir o interesse público.

Nesse sentido, questões envolvendo interesse público e Propriedade Intelectual devem ser analisadas sob o princípio da ponderação de interesse. De um lado, o direito privado, o retorno do investimento e o lucro. Do outro o interesse público, acesso à cultura, à saúde e o respeito ao consumidor. A importância da intervenção do Estado na livre iniciativa faz-se relevante nos casos em que o interesse público e o interesse privado conflitam causando impacto significativo na política e na economia do país.

Questões envolvendo a propriedade intelectual ganham enorme relevância no contexto social e merecem atuação constante do poder público, pois sua violação gera uma gama de prejuízo ao Estado dentre os quais destacamos: desrespeito ao Código de

Defesa do Consumidor, evasão de divisas que geram diminuição da receita do Estado e conseqüentemente diminuição de investimento estatal em setores importantes, dentre os quais desçamos a cultura. Além disso, redução da oferta de emprego, falência de empresas produtoras e atraso tecnológico por falta de investimento em função da incerteza de retorno financeiro capaz de custear o lançamento da nova tecnologia no mercado.

O papel do Estado enquanto garantidor do interesse público deve se pautar na proteção contra abusos econômicos evitando a formação de monopólios que violam o direito do consumidor e impede o desenvolvimento de indústrias sólidas com enorme potencial competitivo. Para tanto, a atuação do Estado em favor do interesse público deve considerar o tripé que viabiliza esta relação qual seja, a produção de bens culturais lançados no mercado para consumo que, por sua vez, gera retorno ao investimento feito para que este ciclo se repita.

Há que se considerar o interesse público ao acesso à cultura, sem renegar como de menor importância o direito do autor e produtor de ter a contrapartida financeira pelo investimento feito. Observa-se de vital relevância a busca de mecanismos que impeçam a formação de monopólios que garantam 90% do market share para determinado agente de mercado. O papel do Estado na garantia do interesse público, seja por meio da regulação de determinada atividade, seja pela implantação de mecanismos de defesa do consumidor, deve atingir sua eficácia através de políticas legítimas baseadas no princípio da ponderação de interesses¹⁰⁶.

Evidencia-se de vital importância a atuação do Estado na prevenção de conflitos de interesse dos titulares de direito patrimoniais de autor e a sociedade enquanto destinatária final dos produtos e serviços oferecidos pelos titulares.

A legislação, principalmente de Direito Autoral, deve ser revista para que não haja distorção entre seus objetivos e os direitos fundamentais de acesso à cultura e educação. Além disso, não podemos deixar de evidenciar que a atual lei de direito autoral demonstra-se retrograda na medida em que prevê proteção demasiada ao autor em tempos de convergência tecnológica onde a Internet e a cópia sem autorização é feita em larga escala e veiculada livremente na rede.

¹⁰⁶ Segundo o Princípio da ponderação de interesses, o Estado deve pautar suas políticas a fim de garantir a segurança e fidelidade aos ditames constitucionais, procurando o caminho menos danoso para a solução de conflito entre os interesses em jogo.

O princípio da ponderação de interesse é o caminho viável para a solução do conflito existente entre a Propriedade Intelectual e o direito do consumidor. Garantir este equilíbrio é considerar ambos como agentes da mesma cadeia e absolutamente dependentes.

4.5 – As novas Alternativas para Promover os Filmes Brasileiros no Mercado

A perspectiva de crescimento e sucesso se fez evidente entre os produtores brasileiros que se mostraram entusiasmados com o novo cenário da indústria cinematográfica brasileira no exterior, ainda que seja notória a forte dependência que o produtor brasileiro tem do produtor estrangeiro.

Através da afirmação de Maurício Andrade Ramos, produtor de uma das experientes companhias produtoras, a Videofilmes, observa-se a satisfação do produtor brasileiro em desenvolver projetos de longa metragem com empresas produtoras estrangeiras. Maurício afirma que;

“Diante da presença maciça do cinema americano no mundo, há um desejo de coproduzir. Há uma busca por alternativas de produção entre os países”.

Tal satisfação reflete não apenas no aumento no número de obras realizadas em regime de coprodução internacional ao longo de cada ano, mas também na forma como as empresas produtoras brasileiras interagem com as empresas produtoras estrangeiras nessa relação onde há necessidade de conjugar interesses dos produtores, distribuidores e exibidores de cada país, e que visam lucro através da exploração comercial das obras postas no circuito exibidor.

Nesse sentido, observa-se uma importante relação entre o retorno dado pela bilheteria dos filmes realizados em regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras que possuem a tão desejada verticalização do mercado, ou seja, produzem, distribuem e exibem o próprio produto cinematográfico.

Em geral, as distribuidoras norte-americanas (*majors*) possuem tal prerrogativa em função do conhecimento que possuem sobre o funcionamento da indústria cinematográfica e dos serviços prestados que abrangem não apenas a distribuição que cada vez mais tem investido fortemente no marketing dos filmes, mas também a produção e exibição do produto que está sendo lançado no mercado.

Os filmes realizados entre empresas produtoras brasileiras e as *majors* aumentam significativamente o potencial de público e ocupação do mercado nos mais diversos países onde tais empresas estrangeiras ocupam o mercado exibidor. Entre os

exemplos capazes de ilustrar essa relação entre o excelente retorno de bilheteria e a distribuição realizada pelas *majors*, destacam-se os filmes; *Dois Filhos de Francisco*, *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida*, *Última Parada 174*.

Sobre o filme *Dois Filhos de Francisco*, destaca-se que o mesmo foi lançado em 2005 e produzido pela Conspiração Filmes, ZCL Produções, Globo Filmes e Columbia TriStar do Brasil e distribuído pela Columbia, contou com 290 cópias e obteve 5.319.677 em número de espectadores e alcançou a renda de R\$ 34.107.688.¹⁰⁷



108

No artigo intitulado O Desafio de Lucrar com o Cinema, Belisa Figueiró faz uma análise contundente do modelo de coprodução cinematográfica comumente realizada entre as produtoras brasileiras e as *majors* visando aumentar o potencial de renda e público dos filmes lançados no mercado.

Segundo FIGUEIRÓ;

“Essa política de pegar o projeto no início não chega a ser uma regra na Columbia, mas eles acreditam que é uma boa forma de construir um filme e de ter mais chances de êxito. Os demais co-produtores ou produtores associados não têm um poder de interferência tão direto, mas investem nos filmes e têm uma porcentagem dos lucros da produção, quando sobra. No caso de *Dois Filhos de Francisco*, um deles foi Daniel Filho, diretor de cinema, dono da Lereby Produções e diretor artístico da Globo Filmes, empresa que também entra como coprodutora. Ou seja, no fundo, as grandes produções brasileiras são feitas quase como uma grande cooperativa, na qual somente um produtor tem poder majoritário”¹⁰⁹.

107 Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/2_Filhos_de_Francisco. Acesso em 20 de Junho de 2013

108 Imagem de divulgação

109 FIGUEIRÓ, Belisa, *O Desafio de Lucrar com o Cinema*, Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual, 2009. Disponível em www.cenacine.com.br/?p=404 - Acesso em 20 de setembro de 2013

Já o diretor-geral da distribuidora Columbia Tristar Buena Vista do Brasil, Rodrigo Saturnino, refletindo sobre o resultado alcançado pelo filme que bateu o recorde de público e renda dos filmes exibidos entre 1995 e 2005 diz que; “o resultado foi muito saudável, tanto para a distribuidora quanto para o governo, com os impostos”.¹¹⁰

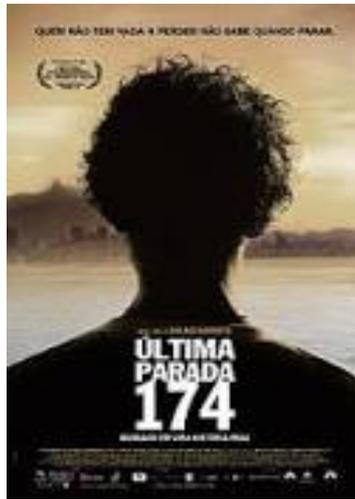
Sobre o filme *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida*, destaca-se que o mesmo foi lançado em 2005, produzido pela Warner Bros. e Globo Filmes em parceria com a Diler Trindade & Associados e Xuxa Produções e Promoções Artísticas e distribuído pela Warner Bros. *Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida*, contou com 1.331.652 espectadores e alcançou a renda de R\$ 7.108.730,00.



Sobre o filme *Última Parada 174*, destaca-se que o mesmo foi lançado em 2008 com o roteiro de Bráulio Mantovani e direção de Bruno Barreto, foi premiado em importantes festivais de cinema no Brasil e nos exterior.

110 FIGUEIRÓ, Belisa, *O Desafio de Lucrar com o Cinema*, Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual, 2009. Disponível em www.cenacine.com.br/?p=404 - Acesso em 20 de setembro de 2013

111 Imagem de divulgação



112

O filme recebeu o prêmio Lente de Cristal de Melhor Filme eleito pelo júri no Cine Fest Brasil em Buenos Aires, e 5 indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil nas categorias Melhor Roteiro Original, Melhor Figurino, Melhor Direção de Arte, Melhor Som e Melhores Efeitos Especiais, tendo sido exibido no Festival Internacional de Toronto em 2008, Festival do Rio em 2008 além de ter sido selecionado como o representante brasileiro ao prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar 2008. Última Parada 174 é um filme premiado e fruto de uma coprodução internacional realizada entre Brasil e França e conta com a participação das seguintes produtoras; Moonshot Pictures, Globo Filmes, Movie & art, Mact Productions e Paramount Pictures que ficou responsável também pela distribuição da obra no Brasil e no exterior.

Diante deste cenário, observa-se a força da distribuição para a entrada e veiculação do produto nacional da sala de exibição em todo o mundo. Portanto, não basta que a indústria cinematográfica esteja em ascensão no que se refere às coproduções internacionais realizadas a cada ano. Para que haja real participação brasileira nos mercados cinematográficos de todo o mundo, é necessário que haja conjugação de esforços entre empresas produtoras e grandes distribuidoras para que se verifique o grande potencial de renda de um produto cinematográfico lançado por empresas produtoras independentes.

Além dos fatores de ordem política apresentados para reforçar a perspectiva positiva que atravessa o mercado cinematográfico brasileiro, especificamente no que tange a produção de filmes realizada com o auxílio dos mecanismos governamentais de incentivo à coprodução internacional, convém refletir sobre os aspectos tecnológicos

que contribuíram para o aumento no número de obras produzidas em razão da facilidade trazida pela redução do suporte para fixação da imagem nos equipamentos digitais e no barateamento no custo da revelação do material digital, comparado àquele imposto para a revelação dos filmes captados em película. A produção de obras cinematográficas passou a ser mais viável financeiramente para pequenas empresas produtoras que passaram a produzir filmes com excelente qualidade de som e imagem.

A partir do ano 2000 quando a multiplicidade de mídias se fez presente, na medida em que a internet passou por grandes aprimoramentos especialmente ligados à sua capacidade de transmissão de dados por meio dos serviços de banda larga que se tornaram mais acessíveis para o grande público. Tal fator reforçou um velho conhecido método de proteção ao produto nacional a partir da criação da cota de participação de conteúdo nacionais independentes em novos mercados como a internet, telefonia móvel e vídeos sob demanda, promovendo o incentivo à produção de filmes produzidos por empresas produtoras de regiões distantes do eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Da mesma forma o processo de evolução tecnológica chegou às salas de exibição desonerando os distribuidores que foram beneficiados pelo processo de digitalização das projeções cinematográficas que passaram a permitir que um simples sinal emitido pelas distribuidoras às salas de projeção em determinados horários previamente acordados, eliminassem o alto custo de revelação da película.

Nesse ponto, no que se refere especificamente a distribuição, tal alteração do modelo tradicional de distribuição promoveu, além das facilidades de realizar cópias e transporte do produto cinematográfico, a possibilidade de exibição do filme em complexos menores. Tais fatores foram responsáveis pelo aumento da produção cinematográfica brasileira na medida em que trouxe uma alternativa segura de escoamento do seu produto.

Nesse sentido a Agência Nacional do Cinema, em recente publicação do seu Plano de Diretrizes e Metas para o mercado audiovisual brasileiro, trouxe alguns aspectos relevantes sobre a organização dos agentes privados que exploram a atividade no Brasil. Tal ponto apresenta-se relevante para a compreensão da fatia de mercado que o produto nacional passa a ocupar e o modelo de exploração comercial que necessita ser alterado para que a indústria audiovisual cresça de forma independente.

Entre os aspectos importantes citados pelo referido documento estão; a) A necessidade de equilíbrio entre o princípio de separação das empresas atuantes nas diversas atividades audiovisuais, para evitar concentração e condutas nocivas à concorrência, e a conveniência de movimentos de integração vertical, que em algumas

situações podem gerar desejável economia de custo, redução de riscos e ampliação da capacidade de planejamento; b) A importância da participação das pequenas e microempresas na economia audiovisual, em especial na produção de conteúdos.

Observa-se que ao abarcar a necessidade de equilíbrio entre o princípio da separação das empresas atuantes na atividade audiovisual, o referido plano de diretrizes e metas para o audiovisual elaborado pela ANCINE, reforça a análise feita neste estudo e que aponta para o significativo auxílio de ações governamentais para a promoção de indústria cinematográfica brasileira, não apenas em relação a produção de obras realizadas em regime de coprodução internacional, mas em especial em relação a distribuição dos filmes brasileiros produzidos com ou sem a participação de empresas estrangeiras.

Nesse sentido o plano de diretrizes e metas para o audiovisual enfatiza a importante atuação da extinta Embrafilme para a promoção do produto nacional destacando a associação com empresas produtoras estrangeiras como sendo uma das alternativas vistas pelo mercado para a sobrevivência e manutenção do produto nacional no mercado brasileiro e estrangeiro.

“No cinema, com a extinção da Embrafilme, os filmes brasileiros perderam seu braço institucional para a distribuição, situação agravada pela drástica redução do parque exibidor. Entre as alternativas imediatas, a associação com as distribuidoras internacionais, alavancadas pelos recursos do artigo 3o da Lei do Audiovisual, supriu tardia e apenas parcialmente as necessidades de circulação dos filmes. Nos anos recentes, porém, além do crescimento do circuito de cinemas, formou-se um grupo de distribuidoras brasileiras com posição relevante no mercado e projetos associativos importantes com a produção.”¹¹³

Tal abordagem corrobora, ainda, para a análise também trazida neste trabalho, que considera o desequilíbrio apresentado pelos resultados obtidos por filmes produzidos por empresas brasileiras de produção independente em regime de coprodução internacional com empresas estrangeiras de produção independente, que não estão inseridos no sistema internacional de distribuição. Ainda que o impacto nos dados obtidos pela análise da bilheteria dos filmes realizados em regime de coprodução internacional entre empresas produtoras estrangeiras e empresa produtoras brasileiras que contam com grandes distribuidoras internacionais para fazer com que o seu produto chegue às salas de exibição, observa-se que as distribuidoras brasileiras tiveram uma

113 BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1a edição, julho/2013, Rio de Janeiro: 2013 pg. 27.

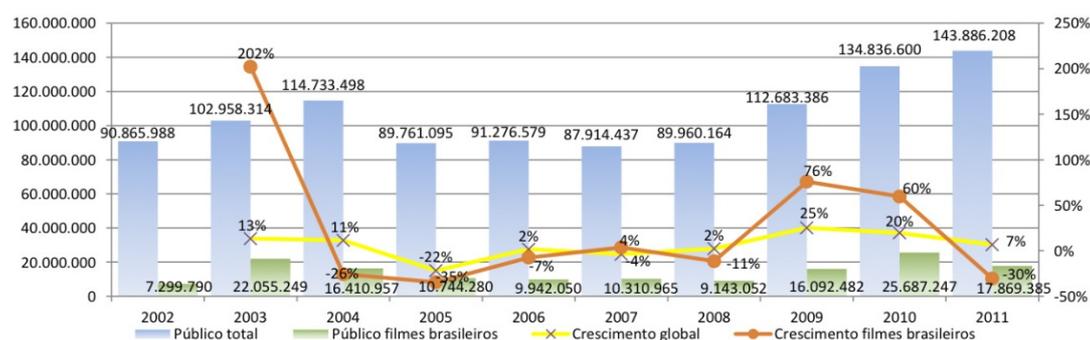
forte atuação no mercado nos últimos anos, apontando para um cenário promissor para as próximas décadas.

Os dados apresentados no gráfico abaixo apresenta os percentuais de crescimento dos filmes brasileiros nas bilheteria de todo o país e aponta que em 2003 o crescimento foi de 202% (duzentos e dois por cento), um marco para o mercado cinematográfico brasileiro que apresentou um crescimento muito acima do crescimento global que foi de 13% (treze por cento).

A partir da observação dos dados apresentados no gráfico a seguir, observa-se uma curiosidade, qual seja, o comportamento do mercado cinematográfico brasileiro que vem acompanhando o crescimento do mercado global de maneira equilibrada entre os anos seguintes à criação da Agência Nacional do Cinema.

Através da curva de tendência apresentada no gráfico abaixo, percebe-se que nos anos de 2003, 2009 e 2010, o mercado cinematográfico brasileiro manteve a sua curva positiva e bastante acima da média global. Tal fato apresenta uma forte relação entre as políticas públicas pensadas para o mercado cinematográfico brasileiro e o reflexo positivo que o mercado tem obtido nas salas de cinema. Todavia, a exposição dos dados levantados, ano a ano, sobre a evolução no número de bilhetes vendidos demonstra que o período compreendido entre os anos de 2005 e 2008 houve uma estagnação na receita obtida com a bilheteria dos filmes lançados, ficando na merca dos 90 milhões de bilhetes. Mas, percebe-se uma expressiva curva ascendente na quantidade de bilhetes vendidos entre os anos de 2009 e 2011.

Gráfico 16: Evolução no número de bilhetes vendidos



Fontes: Filme B, Ancine Database¹¹⁴

Tal fato apresenta uma forte relação entre as políticas públicas pensadas para o

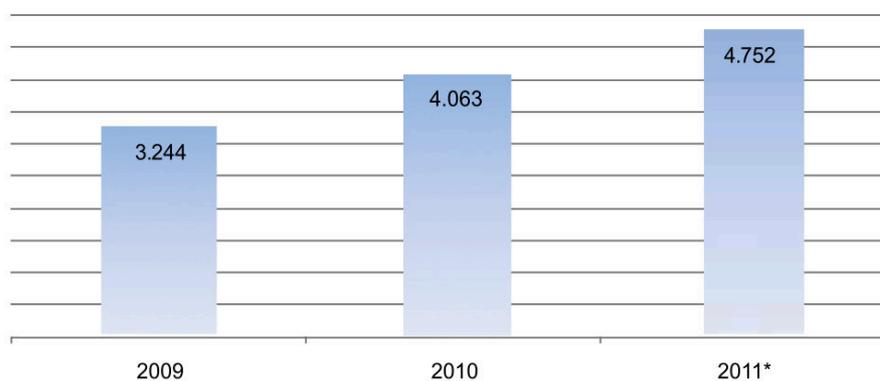
114 2002 a 2005: Database Filme B; 2006: Filme B, SEDCMRJ (Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro) e SAM/ANCINE; 2007: Filme B e SEDCMRJ; 2008: Filme B, SEDCMRJ e SADIS/ANCINE; 2009 a 2011: SADIS/ANCINE. Pesquisa: SAM/ANCINE.

mercado cinematográfico brasileiro e o reflexo positivo que o mercado tem obtido nas salas de cinema. Todavia, uma análise ano a ano dos dados apresentados pelo gráfico acima, demonstra que o período compreendido entre os anos de 2005 e 2008 houve uma estagnação na receita obtida com a bilheteria dos filmes lançados, ficando na merca dos 90 milhões de bilhetes. Mas, percebe-se uma expressiva curva ascendente na quantidade de bilhetes vendidos entre os anos de 2009 e 2011.

Observa-se que, apenas no ano de 2009, o aumento no número de bilhetes vendidos atingiu a marca de 25% (vinte e cinco por cento), apresentando, entretanto, uma ligeira queda no ano seguinte quando obteve um aumento, ainda bastante expressivo, de 20% (vinte por cento). Em 2011, no entanto, o aumento no número de bilhetes vendidos foi de apenas 7% (sete por cento) representando uma queda em relação aos números obtidos nos anos anteriores.

Uma análise mais minuciosa pode ser obtida a partir dos dados apresentados pelo gráfico a seguir onde se observa o número de salas que contam com a estréia de filmes brasileiros e o crescimento do mercado durante os anos de 2009,2010 e 2011, ou seja, durante três anos consecutivos.

Gráfico 17: Número de Salas com Estréias de Filmes Brasileiros



Fonte: SADIS/ANCINE PESQUISA: SAM/ANCINE; NOV/2011

Neste ponto, percebe-se que um dos grandes responsáveis pelo sucesso na venda de ingressos em todo do Brasil teve como causa o aumento na quantidade de filmes brasileiros lançados no circuito comercial. Apenas entre os anos de 2009 e 2011 o desempenho mais expressivo nas bilheterias foi dos filmes brasileiros lançados no circuito de salas comerciais. Nesse período, o desempenho de bilheteria dos filmes brasileiros cresceu três vezes mais que a média, atingindo um percentual de 76%

(setenta e seis por cento) apenas em 2009 e 60% (sessenta por cento) no ano de 2010¹¹⁵.

4.6 – “Tropa de Elite 2” e a quebra de Paradigma

Entre os responsáveis pelo excelente desempenho obtido nas bilheterias no ano de 2010 está o filme *Tropa de Elite 2*, que inovou na sua estratégia de distribuição do filme contando com a produção da Zazen Produções e distribuição da empresa NOSSA Distribuidora.

O filme *Tropa de Elite 2*, cujo lançamento ocorreu em outubro de 2010, bateu a marca dos 11.023.475 espectadores, dados que se apresentam muito superiores aos obtidos pelo primeiro título da série. Lançado em 2007, o filme *Tropa de Elite* contou com 2.417.754 espectadores nas selas de exibição comercial tendo como uma das razões possíveis para justificar a renda e público, o fato de cópias não autorizadas do filme terem caído nas mãos de vendedores ambulantes que passaram a comercializar ilegalmente o filme, meses antes da sua estréia oficial nas salas de cinema.

A estratégia inovadora envolve a conjugação de esforços de sete grandes empresas produtoras brasileiras, quais sejam; Conspiração Filmes, Lereby, Mobz, Morena Filmes, O2 Filmes, Vinny Filmes e Zazen Produções que, dispostas a promover o filme brasileiro e manter a receita obtida pela exploração comercial do filme, nas mãos de produtores brasileiros. Tal estratégia reforçou mais uma vez a polêmica que envolve o gargalo encontrado pelas produtoras no momento da distribuição dos seus filmes. Segundo o diretor e produtor do filme, José Padilha, o modelo de distribuição funciona da seguinte forma;

"A gente está considerando a distribuição como um serviço. A NOSSA Distribuidora não vai investir recursos P&A (*Prints and Advertising*), vai fazer o planejamento de marketing para lançar os filmes e vai fazer toda a operação de distribuição, cobrança dos exibidores e o dinheiro vai direto para a conta do produtor. Agora o produtor vai ter que comparar o potencial do filme se gera lucro e quanto o filme custa para calcular se vale a pena fazer esse filme ou não".¹¹⁶

Um dos grandes temas que promovem preocupação do produtor brasileiro

115 Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho/2013, Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013 pg. 41.

116 ORTIZ, Fabíola, *Sete Grandes Produtoras Nacionais se Unem para Facilitar a Distribuição de Filmes no Brasil*, UOL Entretenimento Cinema, 11/10/2011. Disponível em: www.cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/10/11/sete-grandes-produtoras-nacionais-se-unem-para-facilitar-a-distribuicao-de-filmes-no-brasil.htm Acesso em 17 de maio de 2013.

no ato da negociação do percentual de participação dos distribuidores na receita do produtor, foi apresentado de maneira menos agressiva e mais justa do ponto de vista do produtor que, através desse modelo apresentado pela NOSSA Distribuidora, foi capaz de perceber a renda da bilheteria. Sobre o funcionamento do cálculo de receita líquida dos filmes distribuídos seguindo o modelo de distribuição idealizado, Padilha explica que;

“O cálculo de receita média líquida de um produtor depois de pagar o imposto é cerca de cinco reais vezes o número de ingressos vendidos no cinema. "Se o cara vende um filme de 2 milhões de ingressos, o produtor vai ter um lucro de 10 milhões de reais" ¹¹⁷

O sucesso da estratégia pensada para a distribuição do filme *Tropa de Elite* reitera a idéia de que a distribuição representa uma importante fonte de alavancagem do potencial do filme uma vez que permite que o mesmo adentre o mercado das salas de exibição comercial e atinja o grande público através do investimento feito em publicidade para a divulgação nos mercados nacionais e internacionais. O filme *Tropa de Elite* quebrou paradigmas importantes e pôde revelar um novo modelo de negócio capaz de abarcar o mercado cinematográfico brasileiro e a alavancagem do produto nacional, antes pautado em investimento advindos de outros países através da realização de filmes em regime de coprodução internacional.

Embora as novas estratégias apresentadas para a promoção do filme brasileiro representem inegável contribuição para a promoção da indústria nacional, elas apontam para um caminho alternativo em relação às coproduções internacionais que contavam com a distribuição de grandes empresas estrangeiras que, por sua vez, reservavam para si um percentual dos direitos patrimoniais além de parte da receita auferida com a exploração comercial do filme. Além disso, a quebra de paradigma se deu também na quantidade de espectadores que o filme conseguiu levar para as salas de exibição, batendo o record histórico.

Durante 34 (trinta e quatro) anos, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*¹¹⁸ de Bruno Barreto, lançado em 1976 e distribuído pela Embrafilme, se mantinha como no primeiro lugar do ranking dos filmes nacionais mais assistidos, chegando a 10.735.524

117 ORTIZ, Fabíola, Sete grandes produtoras nacionais se unem para facilitar a distribuição de filmes no Brasil, UOL Entretenimento Cinema, 11/10/2011. Em: www.cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/10/11/sete-grandes-produtoras-nacionais-se-unem-para-facilitar-a-distribuicao-de-filmes-no-brasil.htm. Acesso em 17 de maio de 2013.

118 Ainda hoje, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* ocupa a quinta colocação no ranking de bilheteria dos filmes brasileiros.

espectadores nas salas de cinema¹¹⁹.



Um Interessante dado que pode corroborar para a compreensão sobre os aspectos mercadológicos da época, refere-se a quantidade de salas de cinema existentes no Brasil na década de 1970. Em 1976, havia 3.300 (três mil e trezentas) salas de cinema em todo o Brasil, ou seja, mais de mil salas a mais que as que estão em funcionamento no país. Aponta-se, ainda, que as características do público de cinema no Brasil, em sua maioria concentrados nas capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Salvador.

Segundo consta no Plano de Diretrizes e metas para o Audiovisual, recentemente apresentado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), atualmente no Rio de Janeiro, (80%) oitenta por cento da população vive em cidades em que há salas comerciais de exibição. No entanto, tal relação cai pela metade ao se considerar a população do Norte e Nordeste.

Nesse ponto, retomando a análise dos resultados obtidos pelos filmes brasileiros nas salas de exibição comercial a partir de 2009, observa-se a estreita relação que há entre o desempenho das distribuidoras e o sucesso de bilheteria de um filme brasileiro.

Observa-se, a partir da análise do Ranking dos filmes lançados no circuito de salas de exibição comercial no Brasil, que apenas no ano de 2010, o filme *Tropa de Elite 2* apresentou um resultado mais positivo do que alguns filmes estrangeiros consagrados como *Harry Potter* e *A Saga Crepúsculo*, por exemplo.

Os dados apresentados na tabela a seguir não apenas corroboram com a

119 BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho/2013, Rio de Janeiro, 2013 pg.83)

120 Imagem de Divulgação

constatação feita a partir dos dados apresentados na presente pesquisa, como deixa claro que o produto cinematográfico brasileiro é fortemente dependente da atuação dos distribuidores para que possa obter o desejado sucesso de bilheteria e espaço no mercado exibidor.

Entre os pontos de destaque que podem ser observados a partir dos dados apresentados na tabela 19, apresentada abaixo, ressalta-se o quantitativo de obras cinematográficas brasileiras lançadas apenas no ano de 2010, em comparação com as obras cinematográficas norte americanas lançadas no mercado no mesmo período.

Tabela 19: Ranking de Filmes Lançados – Por Público 2010

#	Título	Distribuidora	País	Data de Estreia	Gênero	Cópias	Salas	Público (em 2010)	Renda Bruta (R\$mil)
1	Tropa de elite 2	Zazen	Brasil	08/10/2010	Ficção	610	763	11.023.475	102.320.114,16
2	Shrek para sempre	Paramount/Universal	EUA	09/07/2010	Animação	779	687	7.368.374	70.471.835,00
3	A Saga Crepúsculo: Eclipse	Paris (SM)	EUA	30/06/2010	Ficção	703	918	6.179.590	52.603.206,47
4	Alvin e os Esquilos 2	Fox	EUA	08/01/2010	Animação	361	416	5.155.971	38.823.646,00
5	Harry Potter e as relíquias da morte – Parte 1	Warner	EUA	19/11/2010	Ficção	724	929	4.401.163	37.655.019,44
6	Toy Story 3	Sony/Disney (Columbia)	EUA	18/06/2010	Animação	480	496	4.351.729	42.384.194,52
7	Alice no País das Maravilhas	Sony/Disney (Columbia)	EUA	23/04/2010	Ficção	438	492	4.344.557	47.933.639,59
8	Nosso lar	Fox	Brasil	03/09/2010	Ficção	402	444	4.060.304	36.126.083,00
9	Chico Xavier	Sony/Disney (Columbia)	Brasil	02/04/2010	Ficção	343	392	3.412.969	30.279.033,00
10	O Homem de Ferro 2	Paramount/Universal	EUA	30/04/2010	Ficção	575	632	3.227.105	28.358.980,00
11	Fúria de Titãs	Warner	EUA	21/05/2010	Ficção	303	438	2.502.709	28.459.279,00
12	Sherlock Holmes	Warner	EUA	08/01/2010	Ficção	305	322	2.472.825	21.996.832,00
13	Meu Malvado Favorito	Paramount/Universal	EUA	06/08/2010	Animação	250	387	2.425.161	23.423.043,00
14	Karate Kid	Sony/Disney (Columbia)	EUA	27/08/2010	Ficção	375	399	2.104.707	17.687.925,35
15	Como Treinar seu Dragão	Paramount/Universal	EUA	26/03/2010	Ficção	353	378	2.044.487	21.937.784,00
16	Percy Jackson e o Ladrão de Raios	Fox	EUA	12/02/2010	Ficção	270	296	2.005.439	16.026.375,00
17	Príncipe da Pérsia: As Areias do Tempo	Sony/Disney (Columbia)	EUA	04/06/2010	Ficção	338	366	1.989.213	17.735.314,25
18	As crônicas de Nárnia: A viagem do Peregrino da Alvorada	Fox	EUA	10/12/2010	Ficção	653	653	1.926.136	18.416.623,00
19	Comer, rezar e amar	Sony/Disney (Columbia)	EUA	01/10/2010	Ficção	236	245	1.844.305	17.595.795,50
20	A origem	Warner	EUA	06/08/2010	Ficção	286	313	1.779.720	17.459.925,00

Fonte: SADIS/SAM/ANCINE

Apenas no ano de 2010 foram dezessete filmes norte americanos lançados no circuito de sala de exibição comercial no Brasil e apenas três títulos nacionais lançados no mesmo período, quais sejam; Tropa de Elite 2, Nosso Lar e Chico Xavier.

Entre os títulos brasileiros lançados no ano de 2010, *Tropa de Elite 2* apresentou o melhor desempenho, ficando acima de alguns clássicos como *Shrek Para Sempre*, que contou com a distribuição das *majors* Paramount e Universal, bem como *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte 1*, cuja distribuição ficou por conta da gigante Warner.

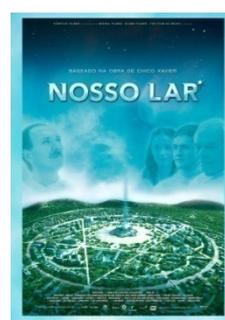
Outro aspecto relevante na observação dos dados apresentados na tabela 19, refere-se a ausência de empresas estrangeiras como coprodutoras dos três filmes brasileiros; *Tropa de Elite 2*, *Nosso Lar* e *Chico Xavier*.



121



122



123

Tal fato revela-se importante sob o ponto de vista da produção que demonstra ter atingido certa autossuficiência. No entanto, no que tange a distribuição dos três filmes brasileiros lançados em 2010, percebe-se que 2/3 contaram com a participação de empresas distribuidoras norte-americanas entre as quais se destacam; *Sony Pictures*, *Disney*, *Fox* e *Columbia Pictures* que acabaram ocupando a oitava e nona colocação no Ranking de filmes lançados no Brasil, no período.

Importante ressaltar que em 2010 o ranking dos filmes lançados no circuito de salas comerciais no Brasil apresentou um dado importante no que tange ao número de cópias que o primeiro colocado - *Tropa de Elite 2* – lançou no mercado em comparação com o número de cópias que o segundo colocado no ranking - *Shrek Para Sempre* - lançou no mercado brasileiro. Contando com um público de 11.023.475, *Tropa de Elite 2* distribuiu para as salas de exibição, 169 (cento e sessenta e nove) cópias a menos do seu filme em comparação com o segundo colocado, *Shrek Para Sempre* que contou com 779 (setecentos e setenta e nove) cópias que foram distribuídas para as salas de exibição comercial em todo o Brasil.

Sobre a renda bruta auferida em moeda brasileira, outro dado importante para a indústria cinematográfica nacional pode ser extraído a partir do caso emblemático e

121 Imagem: Divulgação
122 Imagem: Divulgação
123 Imagem: Divulgação

inovador trazido pelos produtores do filme Tropa de Elite 2. Considerando que o filme atingiu a maior bilheteria dos últimos tempos, e não foi realizado em regime de coprodução internacional com nenhuma empresa estrangeira, nem mesmo para fins de distribuição da sua obra, a Zazen Produções obteve uma renda bruta de R\$ 102.320.114,16 (cento e dois milhões, trezentos e vinte mil, cento e quatorze reais e dezesseis centavos) que retornaram para mãos das empresas envolvidos na produção e distribuição do filme.

A partir dos dados mais recentes apresentados pelo mercado cinematográfico brasileiro, percebe-se que a conjugação de esforços entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras que outrora representaram uma das saídas mais estratégicas para a manutenção do produto brasileiro nas telas de cinema, passam a ser importantes para a promoção da diversidade cultural e o avanço da ocupação de novos mercados, mas deixam de ser a tábua de salvação para a produção brasileira que busca hoje a conjugação de esforços com empresas distribuidoras brasileiras para a promoção do filme e ocupação do mercado interno e externo.

Um dado que corrobora para a compreensão dos novos caminhos percorridos pela indústria cinematográfica brasileira e que tem revelado estar em um momento ascensão no que se refere à produção de filmes capazes de atrair o público para as salas de exibição comercial, destaca-se o quadro abaixo onde se observa os filmes brasileiros que ultrapassaram a marca dos cem mil espectadores no ano de 2010.

Tabela 20: Filmes brasileiros que ultrapassaram a marca de 100 mil espectadores

#	Título	Distribuidoras	Lançamento	Público
1	Tropa de elite 2	Zazen	08/10/2010	11.023.475
2	Nosso lar	Fox	3/9/2010	4.060.304
3	Chico Xavier	Downtown/ Sony/Disney (Columbia)	2/4/2010	3.412.969
4	Muita calma nessa hora	Europa/ Riofilme	12/11/2010	1.343.433
5	Xuxa em o Mistério de Feiurinha	Playarte	25/12/2009	1.056.966
6	O Bem Amado	Sony/Disney (Columbia)	23/7/2010	953.231
7	Lula, O Filho do Brasil	Downtown/ Europa	1/1/2010	848.494
8	High School Musical - O Desafio	Sony/Disney (Columbia)	5/2/2010	299.023

9	As Melhores Coisas do Mundo	Warner	16/4/2010	296.739
10	Quincas Berro D'Água	Sony/Disney (Columbia)	21/5/2010	272.862
11	A suprema felicidade	Paramount/Universal	29/10/2010	217.972
12	Aparecida, o milagre	Paramount/Universal	17/12/2010	172.374
13	5x favela – Agora por nós mesmos	Sony/Disney (Columbia)	27/8/2010	155.651
14	400 contra 1 – A história do Comando Vermelho	Playarte	6/8/2010	127.416
15	Federal	Europa (Cannes)	29/10/2010	113.420

Fonte: SADIS/SAM/ANCINE/2013

Curioso notar que os dados apresentados pelo quadro acima revela que entre os títulos lançados no ano de 2010, apenas *Tropa de Elite 2*, que obteve maior público nas salas de cinema de todo o Brasil, foi capaz de estabelecer parceria com empresa produtora brasileira para distribuir seu produto, enquanto as demais produções brasileiras contaram com grandes empresas distribuidoras americanas para conseguir que o seu produto chegasse ao mercado de salas de exibição comercial. O Filme *Xuxa em o Mistério de Feiurinha* contou com a distribuição da Playarte¹²⁴ que se apresenta como sendo o único distribuidor no Brasil que detém os direitos do grande estúdio New Line Cinema que é uma empresa norte-americana do grupo Time Warner, também responsável pelas bem-sucedidas trilogias "O Senhor dos Anéis" e "Hora do Rush", "O Máskara", além do filme brasileiro intitulado "A Sogra". Apenas em 2010 o grupo Playarte ocupou o segundo lugar entre as distribuidoras independentes que obtiveram o melhor desempenho no mercado cinematográfico brasileiro,

No entanto, entre os filmes brasileiros que tiveram mais de cem mil espectadores, destaca-se o filme *Nosso Lar*, dirigido e roteirizado por Wagner de Assis, baseado na obra literária homônima escrita, através de psicografia, pelo do médium brasileiro Chico Xavier e cuja repercussão no Brasil foi extraordinária em razão da temática envolvendo questões de cunho espírita que em geral, são muito bem aceitos

124 O grupo Playarte atua no Mercado exibidor e conta com 11 complexos que totalizam 52 salas estando, a maioria delas, situadas na grande São Paulo. Em 2010 a Playarte inaugurou um complexo de dez salas em Manaus AM. ANCINE, *Mapeamento das salas de exibição*, 2010. p. 33. Disponível em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_errata.pdf Acesso em 1º de junho de 2013

pelo público brasileiro.

O filme *Nosso Lar*, que foi realizado em regime de coprodução com três empresas brasileiras; Cinética Filmes e Produções, Migdal Filmes e Globo Filmes, contou com a distribuição da Fox Filmes do Brasil e Strand Releasing, foi lançado em Setembro de 2010 e obteve um público de 4.060.304 espectadores. No ano seguinte, a distribuidora Fox Filmes do Brasil junto com a *Fox International Productions* (FIP) foram responsáveis pela distribuição do filme intitulado *Assalto ao Banco Central*, dirigido por Marcos Paulo e produzido pela *Total Entertainment* em parceria com a Globo Filmes, além do filme intitulado *Amanhã Nunca Mais*, produzido pela Academia de Filmes.¹²⁵

Pela análise dos dados apresentados nesta pesquisa, observa-se que os acontecimentos recentes ocorridos no mercado cinematográfico brasileiro, aguçaram a percepção dos distribuidores nacionais de que a garantia dos interesses dos produtores brasileiros poderia representar um positivo e promissor resultado comercial que em última análise resultaria na valorização do produto nacional e, conseqüentemente, uma excelente oportunidade para a posicionar de forma vantajosa o produto brasileiro no mercado interno e garantir resultados positivos tanto para os produtores quanto para os distribuidores brasileiros.

A Agência Nacional do Cinema (ANCINE) tem corroborado com esse entendimento, despendendo esforços no sentido de incentivar o aumento da quantidade de distribuidoras ocupantes do mercado cinematográfico brasileiro na medida em que compreende ser desejável verticalizar todos os elos da cadeia produtiva para que se obtenha êxito e sustentabilidade da indústria cinematográfica brasileira;

“A associação entre produtoras e distribuidoras representa um desejável vetor de verticalização do setor a dar competitividade a toda a economia audiovisual. Recomenda-se, assim, o fortalecimento e capitalização das distribuidoras brasileiras como elemento balizador das metas de resultado das obras brasileiras: bilhetes vendidos, receitas, *market share* (ou participação de mercado).”¹²⁶

Nesse sentido, o Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual, elaborado em 2013, destaca a necessidade de se planejar, logo nos primeiros momentos da

125 Fonte: IMDb disponível em: http://www.imdb.com/company/co0022768/?ref_=ttco_co_1 Acesso em 12 de maio de 2013.

126 BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho/2013, Rio de Janeiro, 2013 pg. 88

organização dos projetos, o crescimento do mercado cinematográfico brasileiro por meio do incentivo à produção em consonância com a dedicação das distribuidoras nacionais que irão explorar comercialmente o produto que será lançado no mercado.

“... o crescimento do cinema brasileiro deve ser planejado em paralelo com o aumento da dedicação das distribuidoras nacionais à exploração comercial do produto nacional. Por este caminho, a formulação de metas para a produção de longas-metragens deve pôr olhos tanto na necessidade de mais e melhores filmes, como na aproximação desses agentes já no primeiro momento de organização dos projetos.”¹²⁷

A partir dos dados apresentados, observa-se um novo caminho sendo perseguido por algumas produtoras brasileiras que buscam, através de modelos de negócio alternativos, escoar a sua produção e fazer com que os filmes brasileiros cheguem às salas de exibição comercial de forma mais independente. Tal iniciativa faz com que a renda auferida com a distribuição das suas obras seja revertida, em grande parte, para a produção nacional de modo a torná-la mais autônomas garantindo mais liberdade em relação as parcerias realizadas, seja na produção, seja na distribuição das obras que são lançadas no mercado.

127 Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho/2013, Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013 pg. 88

CONCLUSÃO

A partir dos dados históricos coletados ao longo da pesquisa conclui-se que as políticas pensadas para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, no início do século XX, não foram eficazes a ponto de cumprir com os objetivos de ampliação do mercado, promoção do cinema nacional e autossuficiência da atividade.

O ideal protecionista instituído através da Cota de Tela não visava fomentar a produção cinematográfica brasileira, mas somente resguardar espaço para o escoamento da produção. Os dados demonstraram que a medida protecionista da Cota de Tela não guarda relação com os dados apresentados sobre a quantidade de obras cinematográficas brasileiras realizadas durante o período histórico do cinema nacional, nem com o percentual de ocupação do mercado pelo filme brasileiro.

Outra conclusão que se chega a partir dos dados apresentados é no sentido de que as políticas de fomento às coproduções internacionais iniciadas na década de 1960, embora tenham estimulado o investimento estrangeiro, o intercâmbio profissional, a promoção da indústria cinematográfica e da cultura brasileira e a expansão dos limites territoriais para a difusão e exploração comercial da obra cinematográfica, nesse período as participações do produto nacional não eram expressivas a ponto de tornar a atividade autossuficiente e promissora. Os filmes brasileiros tinham exibição esporádica em mostras e festivais.

Essa estreita relação de dependência com o Estado, que deu origem a períodos de forte crise na atividade cinematográfica no Brasil, não impactou negativamente nos ideais defendidos pelos produtores. Ao contrário, conclui-se que funcionou como base para o desenvolvimento de ações independentes e eficazes que foram capazes de promover o avanço da produção brasileira e, especialmente, a ocupação nos mercados internacionais através das parcerias advindas com a realização de obras cinematográficas em regime de coproduções internacionais.

Conclui-se, ainda, que as políticas de fomento e incentivo à coprodução cinematográfica internacional se tornaram mais maduras e consistentes nas últimas décadas, especialmente após a criação da Agência Nacional do Cinema. Tal conclusão tomou por base as tabelas e gráficos apresentados nos Capítulos 2 e 3 que apontaram para um crescimento e regularidade nas obras realizadas em parceria com empresas produtoras estrangeiras.

No entanto, constata-se que as políticas e ações realizadas para promover o produto brasileiro utilizando-se de coproduções, ainda necessitam de aprimoramentos para que possam ampliar o potencial dos filmes brasileiros através da ocupação dos mercados, mas sem deixar de observar e salvaguardar os direitos patrimoniais de autor que, na maioria das contratos que regulam a relação entre empresa produtora brasileira e estrangeira para a realização de obras em regime de coprodução internacional, não permanece com as empresas produtoras brasileiras.

Assim, embora as relações envolvendo as produtoras brasileiras e as produtoras estrangeiras por meio da realização de obras cinematográficas feitas em regime de coprodução internacional ampliassem o potencial de bilheteria dos filmes, nem sempre essa relação se mostrava favorável às empresas produtoras brasileiras.

No que se refere à busca por soluções alternativas para a promoção do filme brasileiro em tempos de crise antes da criação da Agência Nacional do Cinema, a presente pesquisa demonstrou que as coproduções internacionais, embora relevantes para minimizar o impacto sofrido pela ausência de uma indústria verticalizada, apresentaram poucos exemplos de sucesso no que se refere à ocupação do mercado e até mesmo a exibição no Brasil /ou no exterior.

Portanto, constata-se que tal medida não refletiu um caminho possível para a realização de filmes com potencial competitivo e capaz de atrair uma grande quantidade de público para as salas de exibição em todo o mundo.

A pesquisa revela, ainda, que o foco das políticas desenvolvidas para a indústria cinematográfica brasileira, foi pulverizado, deixando de pautar-se nas medidas protecionistas fortemente utilizadas pelo Instituto de Nacional do Cinema e pela EMBRAFILME até o início da década de 1990.

Embora a reserva de mercado exista por meio da cota de tela instituída para as salas de exibição, com o advento da Agência Nacional do Cinema, medidas de promoção da indústria cinematográfica brasileira foram desenvolvidas através da assinatura de acordos de coprodução com alguns países com os quais o Brasil ainda não havia estreitado relação visando o mercado cinematográfico. Assim, conclui-se que, a partir da criação da Agência Nacional do Cinema, as coproduções internacionais e a ocupação do filme brasileiro realizado em regime de coprodução com empresas estrangeiras, passaram a representar uma importante estratégia para a promoção e desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

No que se refere aos mecanismos de fomento à produção cinematográfica brasileira, em que pese ser uma importante ferramenta jurídica de estímulo através do

fomento indireto feito para a realização de filmes feitos em regime de coprodução internacional e as grandes distribuidoras norte-americanas, conclui-se que o disposto no art. 3º da Lei 8685/1993 também representa um dos maiores entraves para o desenvolvimento das distribuidoras independentes no Brasil em razão da baixa capacidade que elas tem de fazer circular o seu produto seja exibido seja no mercado nacional, dominado pelas *majors*, seja no mercado internacional.

Nesse ponto, a presente pesquisa buscou apresentar dados capazes de apontar para uma conclusão acerca do questionamento sobre a eficácia dos mecanismos de fomento às coproduções internacionais. Nesse sentido, conclui-se em, embora sejam relevantes e contribuam fortemente para a produção de filmes nacionais, os dados apresentados ao longo da pesquisa revelam que os mecanismos de incentivo não são capazes de tornar a indústria cinematográfica brasileira autossuficiente financeiramente e difundir a cultura nacional através da exibição de obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução com empresas produtoras estrangeiras cujos recursos tenham sido captados através dos mecanismos de incentivo de um ou ambos os países.

Assim, no que se refere ao quantitativo das coproduções cinematográficas internacionais realizadas através das parcerias brasileiras, conclui-se que as vantagens da realização de filmes em regime de coprodução internacional vão além da ocupação do produto nas telas de cinema e refletem no aumento da aceitação do produto em terras estrangeiras, benefícios obtidos com o intercâmbio profissional e a possibilidade de “levantar” recursos financeiros através das contribuições dos parceiros estrangeiros e incentivos governamentais de países coprodutores, ampliando o potencial competitivo das obras.

E nesse sentido os dados apresentados pela presente pesquisa revelam que entre o ano de 2005 e 2006, dobrou a quantidade de obras realizadas em regime de coprodução internacional, passando de 5 (cinco) no ano de 2005, para 10 (dez) no ano de 2006. Entre o anos de 2007 e 2008, o número de obras realizadas em regime de coprodução internacional quase dobrou, passando de 10 (dez) para 17 (dezessete) em 2008. Computando os períodos de altos e baixos ocorridos especialmente no anos de 2009, os dados apontam para um crescimento extraordinário e que reflete o potencial do Brasil no mercado cinematográfico.

Entre os países parceiros do Brasil nas coproduções internacionais a pesquisa demonstrou que, na América Latina, Portugal se manteve na frente dos demais países em relação ao número de filmes realizados em parceria com empresas produtoras brasileiras. Em relação ao número de coproduções internacionais que foram realizadas

entre o Brasil e os demais países da América do Sul entre o período de 2005 a 2011 conclui-se, a partir dos dados levantados, que há predomínio da parceria entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras argentinas, tendo sido realizado 18 (dezoito) filmes de longa metragem em regime de coprodução internacional com a Argentina entre os anos de 2005 e 2011.

No entanto, a pesquisa aponta um dado relevante e preocupante acerca da divisão dos direitos patrimoniais de autor das obras cinematográficas feitas em regime de coprodução internacional, que aponta para uma importante distorção. Se de um lado o Brasil, em tempos de crise na economia mundial, se destacava como um país atrativo para o investidor estrangeiro que visava conjugar esforços para realização de obras cinematográficas em regime de coprodução internacional, por outro lado, constata-se que nos anos de 2010, 2011 e 2012 o capital investido por empresas produtoras brasileiras em coproduções cinematográficas internacionais permaneceram nas mãos de empresas estrangeiras.

Nesse sentido, conclui-se que apenas nos anos de 2005 e 2006 os direitos patrimoniais de autor das obras cinematográficas realizadas entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, foram divididos majoritariamente para as brasileiras, sendo certo que, apenas no ano de 2009, essa divisão manteve o percentual igualitário para as coprodutoras.

Todavia, embora haja interesse em realizar investimento financeiro nas coproduções internacionais que são realizadas entre empresas produtoras brasileiras e empresas produtoras estrangeiras, a presente pesquisa demonstrou que nem sempre o produto advindo da realização de coproduções cinematográficas internacionais, chegam a ser exibidos no Brasil. Tal dado apresenta uma importante distorção, qual seja, a idéia de que a indústria cinematográfica brasileira está expandindo em razão da quantidade de filmes realizados ou valores captados por cada uma das empresas, para produção de filmes em regime de coprodução internacional.

No que tange a ocupação no mercado cinematográfico nacional conclui-se, a partir dos dados apresentados, que existe um importante desequilíbrio entre a quantidade de títulos, público e renda das obras brasileiras que são exibidas no mercado interno brasileiro em comparação com as obras cinematográficas estrangeiras exploradas no mesmo período analisado.

No que tange a ocupação no mercado cinematográfico internacional, a pesquisa revelou a presença de enormes entraves encontrados, especialmente, pelas produtoras independentes. No entanto, há benefícios trazidos pela união de esforços

para a realização de um filme em regime de coprodução internacional entre os quais, conclui-se como sendo os mais relevantes para a indústria brasileira, a dupla nacionalidade conferida à obra cinematográfica que, por sua vez, amplia a capacidade de orçamentária e, conseqüentemente, o potencial competitivo do filme.

E nesse sentido a pesquisa revelou que há uma tendência de satisfação por parte dos produtores brasileiros em relação às parcerias realizadas entre empresas produtoras brasileiras e estrangeiras para a realização de obras cinematográficas de longa metragem. No entanto, observa-se como ponto de tensão a baixa capacidade de conjugar os interesses dos produtores, distribuidores e exibidores de cada país, de modo satisfatório e capaz de fazer com que ambos consigam obter lucro através da exploração comercial das obras postas no circuito exibidor.

A partir do ano 2000, as medidas alternativas que foram desenvolvidas pelas empresas produtoras brasileiras para promover suas obras cinematográficas, contaram com o auxílio da tecnologia que, por sua vez, serviu de base para algumas transformações ocorridas nas normas elaboradas pela ANCINE, de modo a tornar a regulação do mercado, mais próxima da realidade.

Nesse sentido, torna-se evidente que o avanço tecnológico alterou a maneira de fazer cinema no mundo e impactou de forma positiva no mercado cinematográfico brasileiro na medida em que trouxe uma alternativa segura de escoamento do seu produto, alterou o modelo tradicional de distribuição que promoveu, além das facilidades de realizar cópias e transporte do produto cinematográfico, a possibilidade de exibição do filme em complexos menores.

Assim, a presente pesquisa aponta para um cenário promissor para a indústria cinematográfica brasileira, sendo certa a necessidade de uma atenção maior por parte da Agência Nacional do Cinema, para as distorções apresentadas pelo mercado. Entre os pontos que merecem atenção, cita-se a questão envolvendo a divisão do percentual de direitos patrimoniais de autor das obras cinematográficas realizadas em regime de coprodução internacional entre o Brasil e empresas produtoras de outros países.

Os aprimoramentos que estão sendo realizados pela Agência Nacional do Cinema, foram reveladas no Plano de Diretrizes e Metas, lançado em Setembro de 2013. Tais medidas apontam para o cumprimento das metas necessárias e desejadas pela Agência, visando a promoção da indústria cinematográfica brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGUIAR, P. Cinema contemporâneo e identidades culturais. Estética Videoclipe e Ideologias do Cinema Pós Moderno. UFRJ, Escola de Comunicação, Programa de Educação Tutorial. Rio de Janeiro, 2005
2. ASCENÇÃO, José de Oliveira. Direito Autoral. Editora Forense, 2º edição, 1980.
3. ANCINE, Mapeamento das salas de exibição, 2010.p.33. Disponível em www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_errata.pdf
4. AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Ed. UFF, 2000
5. CABALLERO, F. (2007). Política e Tendências da Sociedade da informação na União Européia: uma análise crítica. In Ramos, M. C. & Santos, S. dos (Orgs.). Políticas de Comunicação – buscas teóricas e práticas (pp. 224-225). São Paulo, SP: Editora Paulus.
6. DAIELLO, Janaina Zart, Coprodução 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. Porto Alegre, 2011 p.33
7. ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. Editora Forense, 2º edição, 1980.
8. BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor na Obra Publicitária*. Ed. Revista dos Tribunais, 1981
9. BRASIL, Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>.
10. CARBONI, Guilherme, *Função Social do Direito de Autor*, 1ª Edição, 2008
11. DAGNINO, Renato, “Metodologia de Análise de Políticas Públicas. GAPI UNICAMP, 2002, Apud MACHADO, Lourdes Marcelino, MAIA, Graziela Zambão Abdian, LABALGANI, Andréia Cristina Fregata Baraldi “Pesquisa em educação: passo a passo”, Edições M3T Tecnologia e Educação, Cap. 3, Constituição de Objetos de Estudo, 2007, p. 27
12. GADELMAN, Henrique. *De Gutemberg à Internet direitos autorais na era digital*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1997
13. GERBASE, Carlos; *Impactos das Tecnologias Digitais na Narrativa Cinematográfica*; 1ª Edição; Porto Alegre. Ed. EDIPUCRS, 2003;
14. JUNIOR, Araken Campos Pereira. *Cinema Brasileiro (1908 – 1978) Longa Metragem*. v. 1 Santos. Editora Casa do Cinema Ltda., 1979

14. MELEIRO, Alessandra, *Cinema no Mundo, Indústria, Política e Mercado. América Latina*. V. 2, Escrituras Editora, 2007.
15. MELEIRO, Alessandra, *A Coprodução Internacional*, artigo publicado por Universo Produção em 9 dezembro 2010 às 15:08 disponível em <http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/a-coproducao-internacional> Acesso em 20 de Novembro de 2009
16. MELO, Alcindo Teixeira de.. *Legislação do Cinema Brasileiro/ Legislação Básica, legislação Complementar, Resoluções do Conselho Nacional de Cinema*. v. 1, 1ª Edição, Rio de Janeiro, EMBRAFILME, 1978.
17. MELO, Alcindo Teixeira de.. *Legislação do Cinema Brasileiro/ Resolução do INC, Convênios, Acordos, Planos, Instruções, Circulares, Portarias. Apêndice*. v. 2, 1ª Edição, Rio de Janeiro, EMBRAFILME, 1978.
18. MESQUITA, Arlan Mendes de. *Agências reguladoras a evolução do direito administrativo e econômico*. Ed. Forense, 2ª edição, 2006
19. MESQUITA, Arlan Mendes de. *Informação e regulação*. Artigo publicado pela ABAR, 2006
20. ORTIZ, Fabíola. Sete grandes produtoras nacionais se unem para facilitar a distribuição de filmes no Brasil. Artigo publicado pela UOL Entretenimento Cinema em 11/10/2011. Disponível em: www.cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2011/10/11/sete-grandes-produtoras-nacionais-se-unem-para-facilitar-a-distribuicao-de-filmes-no-brasil.htm.
21. ROCHA, Flávia Pereira da. *Coprodução cinematográfica internacional e a política audiovisual brasileira (1995-2010)*. Universidade de Brasília, 2012
22. RODRIGUES, Maria de Lourdes. *Análise das condições sociais do desenvolvimento da sociedade da informação*. Disponível em: <http://www.ricyt.org/interior/normalizacion.pdf> Acesso em 20 de Novembro de 2009
23. SARLET, Ingo Wolfgang. *A eficácia dos direitos fundamentais*. Porto Alegre: Liv. do Advogado, 1998.
24. SIMIS, Anita. *Concine 1976-1990*. Artigo publicado pela revista eletrônica Políticas Culturais em Revista, 2008.
25. SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo. Ed. Annablume, 2ª ed., 2008.
26. SIMIS, Anita. *Legislação Cinematográfica Brasileira em vigor*. Pesquisadores, Anita Simis coordenadora, José Otávio Nascimento Gonda Martinez - Rio de Janeiro. CONCINE, 1989
27. SIMIS, Anita. *Política cinematográfica de 1976 a 1990*. Departamento de Sociologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Políticas Culturais em Revista, 1(1), 2008

28. SOLOT, Steve. *Incentivos fiscais para a produção e a coprodução audiovisual na Ibero-América, Canadá e Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Latin American Training Center, 2009
29. SOUZA, Allan Rocha de . *A Função Social dos Direitos Autorais*. 1. ed. Campos dos Goytacazes: Editora da Faculdade de Direito de Campos, 2006.