

CINEMA E INTEGRAÇÃO REGIONAL NO CONE SUL: UM OLHAR SOBRE OS ANOS DA RETOMADA – 1991-2011

Gabriela Morena de Mello Chaves¹
DOI: 10.29327/2336496.7.2-3

Resumo: Graças ao abrandamento das crises econômicas por que passavam os países da América do Sul e à implementação de melhores políticas de apoio ao cinema, a produção cinematográfica da região começou a retomar o seu ritmo nas décadas de 1990 e 2000. Esta atividade recebeu o apoio de algumas iniciativas da região. O debate em torno da ideia de integração fomentado pelo Mercosul, bem como os acordos que daí resultaram, ofereceram oportunidades de fortalecimento para a indústria cinematográfica e de ampliação de mercado através da entrada nos países vizinhos. Ainda que estabelecidos à margem de um programa comum com objetivos coordenados, os desafios apresentados a partir do Mercosul Cultural levaram a iniciativas que teceram redes e instalaram circuitos para ocupar o espaço quase vazio de trânsito cultural entre os países mercosulinos.

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

CINE E INTEGRACIÓN REGIONAL EN EL CONO SUR: UNA MIRADA A LOS AÑOS DE RECUPERACIÓN - 1991-2011

Resumen: Gracias al alivio de las crisis económicas que sufrieron los países sudamericanos y a la aplicación de mejores políticas de apoyo al cine, la producción cinematográfica de la región empezó a cobrar impulso en las décadas de 1990 y 2000. Esta actividad se vio apoyada por una serie de iniciativas en la región. El debate en torno a la idea de integración propiciado por el Mercosur, así como los acuerdos que de él se derivaron, ofrecieron oportunidades a la industria cinematográfica para reforzar y ampliar su mercado mediante la entrada en los países vecinos. Aunque establecidos al margen de un programa común con objetivos coordinados, los retos planteados por Mercosur Cultural han dado lugar a iniciativas que han tejido redes e instalado circuitos para ocupar el espacio casi vacío del tránsito cultural entre los países del Mercosur.

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

CINEMA AND REGIONAL INTEGRATION IN THE SOUTHERN CONE: A LOOK AT THE YEARS OF RECOVERY - 1991-2011

Abstract: Due to the softening of the economic crises experienced by South American countries and the implementation of better film support policies, film production in the region began to recover its momentum in the 1990s and 2000s. This activity was supported by a number of initiatives in the region. The debate around the idea of integration fostered by Mercosur, as well as the agreements that resulted from it, offered opportunities for the film industry to strengthen and expand its market by entering neighboring countries. Although established on the margins of a common program with coordinated objectives, the challenges presented by Mercosur Cultural have led to initiatives that have built networks and established circuits to occupy the almost empty space of cultural transit between the Mercosur countries.

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

¹ Doutoranda em Políticas Públicas na Universidade de Aveiro. Mestre em Relações Internacionais e Integração Regional pela Universidade de São Paulo (USP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5370114897516351>.

A saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária.

Alfredo Bosi

Introdução

Nos primeiros anos do século XXI um otimismo crítico (ou uma crítica otimista) contagiou parte dos estudos sobre a contemporaneidade na América Latina. No cenário político-econômico, fortaleciam-se teorias sobre o desenvolvimento da região que apontavam para a ideia de integração regional. Tais teorias destacavam a necessidade de melhor aproveitamento dos fatores de produção disponíveis e de coordenação dos planos de desenvolvimento dos diferentes países, sem, no entanto, abdicar do papel estratégico dos Estados ou negligenciar a urgência da temática social e das reduções das assimetrias entre os países vizinhos.

O retorno, então, recente da democracia a essa parte do continente contribuía para instalar a lógica da integração nas relações internacionais sul-americanas. A integração regional, para além de sua finalidade econômica, era percebida como um meio de fortalecer os valores e as instituições democráticas (PEÑA, 2009), contrapondo-se positivamente à lógica de fragmentação alimentada por conflitos territoriais e por tensões acerca dos recursos naturais. O Mercado Comum do Sul – Mercosul, e a União de Nações Sul-Americanas – UNASUL, despontavam como tentativas legítimas de aproximação.

Com o Mercosul surgia, motivada pela retórica governamental, uma nova proposta de integração para além do econômico. Impulsionados pela instabilidade econômica da região, lideranças políticas começaram um processo de mobilização que rapidamente se estendeu a diversos setores da sociedade. Em meio a esta efervescência, modificações na atividade cinematográfica marcaram a retomada da produção alterando a visão desses países sobre a própria região. Se antes o foco recaía sobre as dificuldades condicionadas pelos processos de crise econômica, a partir do Mercosul voltou-se o olhar para as oportunidades de uma produção conjunta, do intercâmbio de mão-de-obra técnica e qualificada e da circulação de filmes pela região, como elemento facilitador do processo, como forma de atingir um público maior e como estratégia para aumentar as condições de sustentabilidade do realizador do ponto de vista comercial.

Esse momento da cinematografia sul-americana propiciava uma melhor compreensão de seus postulados culturais, dos desafios impostos à atividade produtiva e das possibilidades de trocas que o cinema carrega. Apesar do debate sobre o tema ter se enriquecido, a região ainda sofre com a escassez de informação sobre as estruturas produtivas de suas indústrias culturais. E sem informação não é possível elaborar políticas e estratégias de desenvolvimento nem sob a perspectiva econômico-industrial, nem sob a ideológico-cultural (GETINO, 2007). Assim, ainda que a bibliografia sobre o tema seja escassa, a análise deste cinema contemporâneo na América Latina está na agenda de investigação da região.

O presente artigo, resultado dos estudos desenvolvidos no âmbito de uma pesquisa de mestrado² que durou 2 anos, busca trazer novos dados, de modo a manter aceso o debate na área. A pesquisa considerou os filmes como produtos de uma estrutura e buscou, assim, compreender como estão organizadas as indústrias cinematográficas nos quatro países da região. Para tal foram observadas as principais questões político-econômicas que agitavam os países, a redemocratização, as políticas neoliberais, os acordos comerciais, o desenho de novas políticas de proteção e fomento à atividade cinematográfica.

O trabalho de reconstituição da história recente da cinematografia apoiou-se em dados coletados junto aos órgãos e observatórios oficiais dos países-membros. Embasaram quantitativamente o trabalho informes, relatórios e anuários da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul - Recam, Agência Nacional do Cinema – Ancine (Brasil), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – Incaa (Argentina), Dirección de Cultura, Departamento de Industrias Creativas – Dicrea (Uruguai), além de protocolos, legislações e textos oficiais de programas lançados, aprovados e/ou assinados pelos países. A partir de entrevistas com profissionais e estudiosos da área, periódicos e trabalhos anteriores procurou-se balizar a análise qualitativa³.

²O artigo é parte do primeiro capítulo da dissertação *Indústrias nacionais, diálogos regionais: trocas no cinema contemporâneo sul-americano*, defendida no Programa de Integração da América Latina – Prolam, USP, em 2012. O trabalho analisa a retomada da produção filmográfica nos países do Cone Sul nos últimos anos do século XX e primeiros anos do atual, e avalia as contribuições dessa nova cinematografia para o processo de integração da região. As co-produções que também são analisadas no primeiro capítulo da dissertação foram excluídas do presente artigo para que se pudesse aprofundar na análise de aspectos da história recente das indústrias nacionais.

³Foram consultados os *Anuario de la Industria de Cine. INCAA*, 2009 e 2010; *Relatórios da RECAM*, e *Informe RECAM 2004-2008* (Recam, 2009) disponíveis no site www.recam.org. (visitado em 2007 e 2010); *Relatórios do OMA*, disponíveis no site www.oma.recam.org/boletines (visitado em 2007); *Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil*. (Ministério da Cultura. 2006), em www.cultura.gov.br (visitado em 2012); *Consumo de Cine em Salas Comerciais (2003-2007)*. (DICREA, 2008) em www.recam.org (visitado em 2010); *Protocolo de Integração Cultural do Mercosul*, disponível no site www.mercosur.org.uy (visitado em 2007). E entrevistas

Em síntese, o objetivo é apresentar um breve histórico sobre a retomada da produção cinematográfica nos países do Cone Sul, tendo como eixo uma análise das estruturas produtivas. Espera-se que tal análise possa facilitar a compreensão do papel desempenhado pelo projeto do Mercosul na aproximação entre essas indústrias e em que medida esse movimento tem contribuído, ou poderia contribuir, para a integração regional.

1. Breve panorama da cinematografia no Cone Sul

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

Na mesma época, a renovação chegava ao cinema argentino. Rompendo com as produções de apelo popular e com o seu próprio *star system*, uma geração de curta-metragistas ocupava os cineclubes, as revistas de cinema e as associações de classe. Parte desta geração buscou formação técnica na Itália no início dos anos 1950 e as lições aprendidas no Centro Sperimentale de Cinematografia⁴ se mostraram aplicáveis à realidade da incipiente cinematografia latino-americana (FRANCO, 2008). O Nuevo Cine Argentino revelou muitos jovens realizadores e trouxe a proposta do cinema independente; parte do grupo se caracterizou pela política de resistência (CATANI; MIRANDA, 2006). Paralelamente, outras experiências lançavam o cinema que se produzia no restante do continente em direção a novos rumos, todas elas partilhavam da mesma inspiração, refletindo um espírito da época.

semi-estruturadas com a Dra. Andrea Molfetta, Dra. Marina Moguillansky e Nancy Caggiano, assistente técnica da RECAM, realizadas em Buenos Aires, em novembro de 2011.

⁴ Estudaram nesta que é a mais antiga escola de cinema da Europa, o argentino Fernando Birri, o brasileiro Rudá de Andrade, o cubano Thomaz Gutiérrez Alea, entre outros jovens latino-americanos.

Nos anos seguintes, este cinema, engajado na integração do continente e na construção de uma sociedade mais justa e descolonizada, sofreu os reveses do endurecimento político das ditaduras militares implantadas na América do Sul. Censura, repressão e perseguição política atingiram a classe artística, intelectual e mesmo o público espectador. A criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), a partir da década de 1970, amenizaria esse quadro.

Embora mais violenta, a repressão chegou mais tarde à Argentina, permitindo que o cinema resistisse por mais tempo e continuasse revelando grandes nomes e boas produções. Entretanto, em meados dos anos 70 teve início a sua crise. Na década de 80 a situação era grave em todo o continente. As seguidas crises econômicas e o aumento da inflação levaram à mudança de hábito dos consumidores. As salas das pequenas cidades, principalmente no Brasil, foram fechadas e deram lugar a igrejas e estacionamento, o que restringiu o acesso, tornando o cinema uma experiência quase exclusivamente metropolitana. Os cinemas de rua foram substituídos pelos de *shopping center*, elitizando ainda mais a atividade cultural. No mesmo período, a popularização da televisão e do vídeo-cassete como formas de entretenimento e o aumento do valor dos ingressos afastariam intensamente o público espectador (GETINO, 2005).

2. Duas décadas na história recente das indústrias nacionais

2.1 Brasil - A Retomada

Durante 20 anos a Embrafilme⁵ foi a grande força motriz do cinema no Brasil (excluíam-se os filmes da pornochanchada carioca e os produzidos pela “Boca do Lixo” de São Paulo). Seu modelo concentrava a produção e a distribuição das obras, com grande influência na exibição, e sua atividade era viabilizada dentro de um programa de investimentos diretos. A empresa ainda publicava sistematicamente informações sobre o mercado e oferecia suporte internacional aos filmes, por intermédio de apoios à sua presença em festivais e em mercados internacionais. A partir dos anos 1980, porém, o modelo Embrafilme começou a mostrar sinais de grande saturação e desgaste (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). Logo as políticas neoliberais, tendência em todo o continente, atingiriam

⁵ Instituição de capital misto, criada em 1969, responsável pela produção, co-produção, financiamento, exportação e importação de películas, formação de profissionais, publicação de estudos e sistematização da informação estatística do setor (AMANCIO, 2000).

o cinema. Em 1990 o então presidente Fernando Collor de Mello encerrou as atividades da Embrafilme e dissolveu o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE⁶). A liberalização do setor cinematográfico foi completa com a eliminação da cota de exibição para a cinematografia nacional e a abertura irrestrita das importações.

Em 1990, primeiro ano do governo Collor, nenhuma produção nacional estreou nas salas do país, fenômeno inédito na história na cinematografia brasileira. Até 1993 (ano da criação da Lei do Audiovisual⁷) o país apresentou um número tão inexpressivo de filmes nacionais nas salas de exibição que um ajuste se tornou necessário no Festival de Gramado, principal festival de cinema do país: devido à escassez de produção brasileira em 1992 a mostra passou a contemplar filmes ibero-americanos, que nos anos seguintes seriam incluídos em sua competição (CAETANO, 2007).

No final de 1991, a promulgação da Lei Rouanet⁸ reanimou a classe cinematográfica ao estabelecer o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e permitir que empresas públicas e privadas utilizassem parte dos impostos deduzidos sobre sua renda para apoiar projetos culturais. Ainda que esta lei não fosse específica para o setor cinematográfico, sua promulgação iniciou certa recuperação na atividade cultural do país e rearticulou os profissionais da área que passaram a pressionar ainda mais o Estado para a criação de uma lei específica para o audiovisual.

No ano de 1994, graças à contenção do processo inflacionário, resultante da política financeira do ministro Fernando Henrique Cardoso, e o aquecimento da economia do país, o setor cinematográfico teria um impulso com a liberação dos capitais dos empresários da área de exibição para ampliação e modernização das salas. A esta política somaram-se ações da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e iniciativas dos estados interessados em incorporar a produção e a difusão cinematográfica como parte de seus programas culturais.

⁶ Criado pelo Decreto Federal 77.299, de 16 de março de 1976. Visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975, e tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. Com a promulgação de seu novo estatuto em 1987, o Concine passou a ser o órgão forte do cinema no Brasil, sendo responsável pela formulação, controle e fiscalização das leis e normas da atividade, bem como da política de comercialização e regulamentação do mercado.

⁷BRASIL. Lei No 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

⁸BRASIL. Lei No 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Esta lei só começou a ser efetivamente utilizada em 1993, dada a complexidade dos mecanismos e as condições políticas e econômicas do país.

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

Em 1995, o longa *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, marcaria o reinício do cinema nacional: assistido por 1,3 milhão de espectadores⁹ surpreenderia a todos, inclusive por fazer surgir na tela o Brasil que, visto através de um relato histórico, ficcional e satírico, em nada lembrava a imagem do país construída pelas pornochanchadas das décadas anteriores. A partir de então outras produções arrebatariam o público e começariam a reconquistar o espaço da cinematografia brasileira nas salas de exibição do país. Até 1998 outras três longa-metragens atingiram a marca de mais de 1 milhão de espectadores: *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *O Noviço Rebelde* (Tizuka Yamasaki, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Em 2003, *Carandiru* (Hector Babenco) atingiu 4,6 milhões de espectadores; em 2008, *Meu Nome não é Johnny* (Mauro Lima), alcançou a marca de 1,4 milhão¹⁰ nas três primeiras semanas de exibição.

O início do reconhecimento internacional viria com a indicação de *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1996. Em 1998, *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) confirmaria a tendência. No ano seguinte seria a vez de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), assinalando um novo salto com a sua consagração pela vitória no Festival de Berlim, com um Urso de Ouro para o filme e um Urso de Prata para a atriz Fernanda Montenegro. Por sua decisiva contribuição à “Retomada”¹¹, ele deve ser destacado na história de nosso cinema.

No início dos anos 2000 o cinema brasileiro passava por um momento de reorganização, com a classe cinematográfica mobilizada pela necessidade de mudança e

⁹De acordo com os registros da Filme B, empresa especializada em mercado cinematográfico, estes números foram atingidos em 1996.

¹⁰Ministério da Cultura, 2003.

¹¹Ainda que não haja consenso entre os estudiosos sobre o uso deste termo, ele vem sendo comumente utilizado pela mídia e por parte da comunidade cinematográfica. Ao que tudo indica o termo “retomada” surgiu na análise de Lúcia Nagib sobre o cinema brasileiro da década de 1990. “(...) filmes como *Um céu de estrelas* (1997) da Tata Amaral, *O baile perfumado* (1997), do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, *Terra estrangeira* (1995), do Walter Salles e da Daniela Thomas, eram inteiramente novos, estavam propondo algo que fugia (...) de uma certa fórmula já usada e gasta. E o que nós propusemos (...) foi fazer um levantamento geral de quem estava fazendo cinema no Brasil e quais os filmes que estavam sendo produzidos. O resultado foi o livro *O cinema da retomada*.” Lúcia Nagib em entrevista a Gilberto Alexandre Sobrinho e Cecília Antakly de Mello, 2009.

grandes expectativas. Assim, em julho, os setores da produção, distribuição e exibição se reuniram no III Congresso Brasileiro de Cinema¹² (III CBC), em Porto Alegre, para debater o modelo de indústria e comércio cinematográfico vigente, a evolução tecnológica e as mudanças que começavam a se desenhar no cenário. O Congresso conseguiu realizar um diagnóstico profundo da realidade cinematográfica e audiovisual do país e sensibilizou o poder público para a revisão da relação Estado-cinema no Brasil (AZULAY, 2007).

A busca por uma nova política estratégica para o audiovisual que fosse capaz de desenvolver o setor, descentralizar a produção e garantir um acesso mais democrático dos brasileiros à sua própria cultura, sem onerar o Estado, levou à criação da Agência Nacional de Cinema¹³ (Ancine). Embora tenha sido concebida originalmente como Ancinav, agregando o conceito de audiovisual ao de cinema, como na maioria das legislações modernas, a agência teve sua proposta modificada por força de pressões e exigências dos representantes das emissoras de televisão que, temerosos que a entidade governamental funcionasse como agente regulador ou fiscalizador de suas atividades, promoveram o rompimento da aliança estratégica e tática com o setor cinematográfico.

Criada nos moldes de uma agência reguladora, buscando resgatar os anos de atraso político para o setor, a Ancine instituiu ainda o Conselho Superior de Cinema (CSC), composto de representantes de nove ministérios, representantes do audiovisual e da sociedade civil, com a atribuição de definir a política nacional de cinema. Nos anos seguintes à sua criação, a agência concentrou-se na consolidação dos mecanismos previstos na legislação - tais como a gestão dos mecanismos de incentivo fiscal, de fomento direto, controle e fiscalização - e na efetivação de uma política internacional para o cinema, buscando criar e aprimorar instrumentos de cooperação com as cinematografias de outros países. Apesar das muitas críticas que se possam fazer ao processo ou mesmo ao modelo adotado, não foi insignificante o avanço do cinema brasileiro nos anos seguintes à criação da agência que se revelou capaz de deslocar a questão do cinema e dos temas relativos ao audiovisual para uma base comum da comunicação social. Além de mobilizar a opinião pública nacional para o debate do audiovisual, a Ancine buscou ter uma atuação voltada para a defesa da diversidade cultural, do sistema multilateral de comércio, da integração regional e da cooperação

¹²O congresso anterior, o II CBC, fora realizado em São Paulo em 1952. Desde então não acontecia um encontro de cinema de âmbito nacional de tal amplitude e representatividade. (AZULAY, 2007).

¹³ Criada pela Medida Provisória 2.228, em setembro de 2001.

internacional, o que contribuiu para o estabelecimento de novas políticas e mecanismos de desenvolvimento do cinema na região.

Apesar do pouco investimento brasileiro na formação de novos públicos, fenômenos de bilheteria começaram a revelar novos espectadores do cinema nacional, o que assegurou maior dinamismo ao setor na primeira década do século XXI. José Padilha e Fernando Meirelles são dois exemplos desse contexto. Dirigido pelo primeiro em 2007 foi lançado *Tropa de Elite*. Ancorado em técnicas elaboradas, na construção de um personagem-herói e em estratégias de *marketing* completamente inovadoras, a obra arrebatou o público e dividiu a crítica. Seu sucesso levou à continuação da história num *Tropa de Elite 2* (2010), do mesmo diretor e produtor, consolidando o gênero de ação e a ideia do sequenciamento, procedimento que se revelou uma fórmula de manutenção do público. Antes dele, em 2002, o sucesso coube a Meirelles com *Cidade de Deus*, que havia conseguido um grande impacto ao retratar a favela carioca e contar a sua história numa complexa crítica social, apresentando muitas inovações técnicas, como a montagem fragmentada, os filtros quentes e jovens atores não profissionais. O filme foi um dos maiores êxitos de público do Cinema da Retomada, dentro e fora das fronteiras nacionais.

Também em relação ao filme de Meirelles a resposta não foi unânime. Setores da crítica também haviam se incomodado com este caso, concluindo que o retrato da pobreza e a nova proposta apurada para apresentá-lo nas telas eram apenas estratégias de conquista de público (o internacional, principalmente). O debate da crítica brasileira em torno da nova estética foi protagonizado pela crítica Ivana Bentes ao contrastar a estética da fome de Glauber Rocha com a “cosmética da fome” do cinema contemporâneo, que sinalizaria uma espetacularização irreflexiva dos problemas sociais (BENTES, 2001). Além das questões estéticas, a comparação com o Cinema Novo se dava porque os filmes da Retomada, como os que marcaram o movimento anterior, refletiam sobre a identidade nacional, fato que também chamava a atenção de críticos que valorizavam a produção contemporânea. Ismail Xavier, por exemplo, destaca que o cinema brasileiro que desponta nos anos 1990 é um cinema que voltava a questionar a nação, desta vez a partir de narrativas individuais e olhares subjetivos, características que, marcando a época em que esses filmes são produzidos, expressam na ficção a individualização constitutiva da atual etapa do capitalismo global (MOGUILLANSKY, 2011).

Sem dúvida, a não ser o momento no qual foram produzidos e seu sucesso de público, nada une a filmografia do período: o cinema da “retomada” no Brasil não se formou à volta de um programa único e coletivo de atuação como de certa maneira houve no passado. Trata-se de um tempo no qual cada cineasta teoriza o mundo com suas armas, e constrói, a partir de suas experiências pessoais, narrativas diversas sobre os mais variados temas. “A diversidade é, portanto, o traço de união do cinema brasileiro pós-1991”, momento de projetos “cuja marcas pessoais (...) excedem a assinatura dos créditos da obra” (SILVA, 2007, p.29).

2.2 Argentina – O Nuevo Cine Argentino

Até meados dos anos 40, a indústria cinematográfica argentina foi líder em produção de filmes na América Latina (GETINO, 2005). Durante a II Guerra Mundial diversos fatores locais e internacionais levaram-na ao segundo lugar, ficando atrás do México e, mais tarde, com o crescimento da produção cinematográfica brasileira, o país desceu ao terceiro lugar da região. Na década de 1960, o país fortalecia o movimento do *Nuevo Cine Latino*, levando às telas do continente produções de qualidade que alcançavam reconhecimento internacional. Tal cinema, como a experiência que vinha se espalhando por todo o continente, rompia com a narrativa imposta pela indústria e apresentava um cinema de autor, ligado a uma nova estrutura de produção. Sua descrição remete a uma série de características comuns ao cinema que atualmente é feito na Argentina:

(...) o cinema de autor, ou cinema independente, ou cinema novo, ou cinema moderno, ou cinema livre, é o cinema onde o valor cultural, artístico, político, sobrepuja o interesse comercial. (...) É produzido a baixo custo, isto é: pequenas equipes, atores semiprofissionais, pouca película, produção rápida. (...) A saída internacional destes filmes se faz via festivais (ROCHA, 2006, p.343).

Talvez pela semelhança observada na estrutura de produção ou na linguagem destes filmes, talvez pela dificuldade em encontrar uma nomenclatura mais adequada, o cinema produzido na Argentina no início do século XXI também foi chamado de *Nuevo Cine Argentino*, ainda que seus atores e críticos não pretendam estabelecer nenhuma relação ou vínculo com o cinema da década de 1960. Ao longo deste artigo, para diferenciá-lo do seu homônimo precursor, o cinema mais recente será referido pela sigla NCA.

Considerando o número de filmes produzidos anualmente, consequência tanto das novas políticas locais de fomento à produção cinematográfica quanto da inexpressiva produção dos países vizinhos, a partir dos anos 90, o cinema argentino voltou a ocupar a

liderança regional no rol de países produtores. Com a aprovação da nova *Ley de Cine*¹⁴ em 1994 o país resgatou a política de proteção à indústria cinematográfica local que existira até o início dos anos 40 e fora reforçada em 1957 com a criação do Instituto Nacional de Cinematografía (INC). A nova lei recriou a obrigatoriedade da exibição de filmes argentinos nas salas do país, aumentou o crédito estatal para subsídio da produção cinematográfica nacional – através dos novos impostos que elevavam os recursos destinados ao *Fondo de Fomento* – e estabeleceu a criação do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) em substituição ao antigo INC. A lei estabeleceria ainda que o reembolso de parte dos subsídios estatais fosse feito com uma porcentagem do faturamento de bilheteria dos filmes produzidos com estes recursos (GETINO, 2005). O resultado de sua aprovação foi a reativação imediata do setor, em 1995, com o salto da produção para 22 longa-metragens (em 1994 cinco haviam sido finalizados), num processo que aumentou consideravelmente o interesse de pequenos e médios empresários, bem como de cineastas, em gerir os subsídios garantidos (SILVA, 2007).

A renovação do cinema argentino não se deve, todavia, apenas à *Nueva Ley de Cine*, mas sim a uma série de transformações. A ampliação e renovação dos espaços de formação de profissionais da cadeia do cinema iniciada na década de 1990 é parte fundamental deste conjunto de mudanças (MOGUILLANSKY, 2011). Em 1989 tinha sido criado o curso de Desenho de Imagem e Som na Universidade de Buenos Aires, em 1991 fundada a Universidad del Cine (FUC), e nos anos seguintes, foram revistos e atualizados os currículos e grades dos cursos oferecidos pela *Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica* (ENERC), ligada ao INCAA. Estes espaços oxigenavam a classe produtora num momento em que o público e a crítica clamavam por novos projetos, novos formatos e novas estéticas.

Neste contexto o regime de conversibilidade¹⁵, implantado no primeiro governo do presidente Carlos Menem (1991), permitiu a aquisição de equipamentos e aparelhos digitais importados, especialmente pequenas câmeras e tecnologia de edição, disponibilizados em produtoras e escolas (MOLFETTA, 2008). A tecnologia digital tornou a produção

¹⁴ARGENTINA. Lei N° 24.377, de 28 de setembro de 1994. Introduz alterações à Lei n.º 17.741 sobre a promoção da cinematografia nacional. *Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional*.

¹⁵ Política econômica baseada na paridade peso-dólar.

cinematográfica acessível e garantiu uma possibilidade de independência que marcou a nova geração de cineastas argentinos.

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

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

Neste cenário, a nova geração de cineastas argentinos, empenhada em produzir com qualidade, dividiu-se em duas correntes. A primeira, contando com a produção dos principais conglomerados da comunicação, como Artear-Clarín, Telefé, Pol-ka e Cuatro Cabezas, caracteriza-se por oferecer filmes de caráter mais “industrial”, exibidos no grande circuito, de acordo com as definições de Pierre Bourdieu (1993). Estes filmes, com a participação de atores conhecidos do público nacional, seguem formatos de gêneros tradicionais, principalmente a comédia e o drama, tendo obtido bons resultados de bilheteria. A segunda corrente, mais presente no cinema argentino do que no brasileiro, utiliza um tom intimista e

autoral, conta histórias cotidianas que revelam o diagnóstico de um país em crise, mas resistente. Produzidos a baixo custo, contando frequentemente com o apoio dos fundos disponibilizados por fundações e festivais e, em alguns casos, com o aporte dos próprios realizadores e equipe técnica, os filmes desta segunda corrente são os principais responsáveis pela grande renovação estética do cinema argentino (AMATRIAIN, 2009). Segundo o cineasta e crítico argentino David Oubiña (2009), o primeiro grande sucesso desta nova onda foi *Pizza, birra y faso*¹⁶ (Bruno Stagnaro e Adrián Caetano, 1998), com uma narrativa marcada pela violência.

Na sequência de lançamentos marcantes destacam-se *Mundo Grua* (Pablo Trapero, 1999) e *La Ciénaga*¹⁷ (Lucrecia Martel, 2001). Abordagem sensível, histórias verídicas, atores não-profissionais e baixo custo de produção são marcas do primeiro. Premiado na primeira edição do BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente –, chamou a atenção do mundo para a renovação do cinema argentino: “seu êxito internacional foi a carta de apresentação que legitimou o NCA no mundo” (OUBIÑA, 2009, p.20). Com *La Ciénaga*, Lucrecia Martel afasta-se do cenário portenho, o mais presente no NCA, para relatar a história de duas famílias do noroeste argentino marcadas pelo tédio. O filme foi premiado em Berlim e recebido com prestígio em outras capitais europeias, incluindo Paris, e confirmou que pelo mérito dessa “poética de insólita densidade baseada em situações aparentemente insignificantes” (MOLFETTA, 2008, p.186), esta geração obteve reconhecimento nacional e internacional.

Ao contrário do que ocorria no Brasil, a crítica cinematográfica argentina esteve receptiva e favorável à renovação que o cinema apresentava. Não são raros os títulos exprimindo entusiasmo, como é o caso de “Un nuevo cine para una nueva Argentina”¹⁸. Logo no início da década de 2000 a revista *El Amante*, importante publicação voltada para o cinema, apresentava em sua reportagem de capa as diferenças entre o velho e o novo cinema que se fazia no país, qualificando-os: “Cine argentino. Lo malo / Lo bueno” (OUBIÑA, 2009). Selava-se uma aliança entre os jovens realizadores e a nova crítica.

As novas escolas de cinema do país explicavam, em parte, este forte vínculo entre produção e crítica. Espaços próprios para a construção de um pensamento crítico-analítico, as escolas constituíram importantes arenas de debate que contribuíram para o desenvolvimento

¹⁶ Não estreado no Brasil.

¹⁷ Lançado no Brasil com o título de *O Pântano*.

¹⁸ Subtítulo que abre a primeira seção do artigo *El cine argentino – Um estado de situación* (LA FERLA, 2008).

da atividade e para o amadurecimento de uma classe cinematográfica¹⁹. Eduardo Russo, Ignacio Amatriain, Máximo Eseverri, David Oubiña, são alguns dos muitos críticos que fazem parte da esfera acadêmica, espaço em que profissionais de uma e outra área de atuação (produção e crítica) levantam questionamentos comuns, participam de debates, reúnem-se para pensar e fazer, discutir e contribuir, cada um a seu modo, com este novo cinema argentino (TORRE; ZARLENGA, 2009). No prólogo do livro *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*, Ramiro Ortiz defende que o NCA trouxe também uma revitalização para o campo da reflexão: “Desde meados da década de 90, se escreve cada vez mais sobre cinema argentino. A proliferação de universidades dedicadas ao tema, o surgimento de festivais, cineclubes e publicações em geral, são parte deste fenômeno” (ORTIZ, 2002).

No final dos anos 90 e início da nova década a presença do cinema argentino no mercado local chegou a superar 20% das arrecadações com exibição. Muito embora esses números tenham variado em função da crise econômica que assolava o país no mesmo período, a Argentina ostentava, entre os países latino-americanos, o maior faturamento em exibição de produções nacionais²⁰. Podemos pensar em uma relação paradoxal entre economia e cinema na Argentina. A partir do ano 2000, em meio a uma das maiores crises econômicas da história nacional, a produção filmica estabeleceu-se entre 35 e 40 longas por ano. A repercussão de algumas dessas produções no mercado local e o reconhecimento alcançado no âmbito internacional fizeram desta fase um dos melhores momentos da atividade produtiva em termos de diversidade e qualidade de conteúdos (GETINO, 2005). Foram destaques de público deste momento os longas *Manuelita*²¹ (Manuel Garcia Ferré, 1999), *El Hijo de la Novia*²² (Juan José Campanella, 2001), exemplos da corrente mais industrial, e *Nueve Reinas*²³ (Fabián Bielinsky, 2000), e o já citado, *La Ciénaga*, ambos exemplos da corrente independente.

A produção entusiasmante e o reconhecimento internacional de um conjunto de obras maduras e criativas no quadro de instabilidade política, econômica e social levaram o diretor

¹⁹ Segundo o conceito de “campo restrito” de Bourdieu (1995), existe um circuito de produção específico que não está destinado exclusivamente ao grande público, mas também a um grupo de especialistas, críticos, cinéfilos e realizadores. Analisamos aqui as novas escolas de cinema da Argentina, espaços como a FUC e a ENERC, como parte fundamental deste circuito.

²⁰ Tais conclusões foram feitas a partir da análise de dados apresentados por GETINO (2005) em seu estudo sobre o cinema no Mercosul.

²¹ Estreou no Brasil com o título *A Tartaruga Manuelita*.

²² No Brasil: *O Filho da Noiva*.

²³ *Nove Rainhas*.

Pablo Trapero a afirmar que a crise argentina foi o propulsor da busca de novas maneiras de filmar, “numa confluência de linguagens e olhares pautados (...) por um passado comum” (SILVA, 2007, p.39).

Mais além da discussão de se há um novo cinema argentino ou não, ou se ele é original ou não, o que há é uma etapa de outra maturidade, que é o que dá solidez a essa idéia de movimento da qual se fala. Aqui na Argentina, de repente nos demos conta de que nos conhecíamos, fazíamos filmes, tínhamos uma forma de vida comum. Há um tipo de construção de filmes que evidentemente é diferente do que se fazia antes. Fazer cinema num país onde de um dia para o outro o dólar vale três vezes mais, ou onde você tem cinco presidentes... Este é o momento mais evidente de crise na Argentina, mas ela sempre foi a mesma, este sempre foi um lugar instável (Pablo Trapero em SALLES, 2002, p.01).

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

2.3 Uruguai - A *Première*

O Uruguai surge como um caso singular entre os vizinhos do continente, pois quando o assunto é cinema sua pequena população comporta-se de forma peculiar em relação às outras nações sul-americanas. Em 2000 o censo indicava uma população de 3,463 milhões de habitantes²⁴, no ano anterior o público registrado nas salas do país foi de 1,726 milhão²⁵, parcela que representa cerca de 49% do total de sua população. São dados superiores aos que apresentam o Brasil, por exemplo, que possuía na época uma porcentagem equivalente a 33% de sua população frequentando as salas de cinemas²⁶. Mas as diferenças não se restringem a esses números. Apesar de no circuito comercial ocorrer a reprodução do padrão norte-americano de exibição, o Uruguai mantém uma contínua projeção de estreias brasileiras e argentinas no circuito alternativo, representado principalmente pela Cinemateca Uruguaya, considerada uma das mais importantes instituições do estilo em toda a América Latina. O circuito cultural uruguaio era composto em 2002 por 10 salas de exibição: 7 da Cinemateca Uruguaya e 3 do Cine Universitário (GETINO, 2005). Nestas salas a presença do cinema hollywoodiano foi, no referido período, de apenas 10%, dividindo espaço com o cinema de

²⁴Dados do IBGE, 2004.

²⁵Dados da Cinemateca Uruguaya, apresentados por SILVA, 2007.

²⁶Dados do Ministério da Cultura retirados do artigo A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro em <http://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm> (visitado em 10/03/2008)

diversos países, entre eles o francês (10%), o alemão (9%), o italiano (6%), o argentino (4%)²⁷ e outros da América Latina que somam 17%, além de outros europeus (19%)²⁸.

Apesar do relativo grande público e da forte rede de exibição, a produção cinematográfica do país ainda era incipiente até meados da década de 1990. Em 1991, nem Uruguai nem Paraguai contavam com legislações ou instituições públicas que fomentassem ou regulassem a atividade audiovisual. Para completar o quadro de desestruturação do segmento, também não contavam com um tecido empresarial que pudesse apoiar o desenvolvimento da atividade. De acordo com um estudo local (STOLOVICH et al., 2004), a indústria cinematográfica uruguaia produziu entre 1986 e 1994 uma média anual de 35 obras que em sua maior parte era composta por curtas e médias-metragens. Em alguns anos nenhum longa-metragem foi finalizado²⁹. No quinquênio seguinte a produção foi duplicada, atingindo uma média de 63 títulos anuais³⁰. Mais importante do que o aumento em termos quantitativos foram o crescimento da qualidade apresentada pelas produções, o número de estreias nacionais e o seu impacto junto ao público local.

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

²⁷Além dos 10% da exibição no circuito comercial divididos entre Argentina e México, neste mesmo ano.

²⁸Os cinemas de outras origens como o Oriente Médio, os asiáticos, África, Oceania e o próprio Uruguai, juntos somam 25% de presença nas salas no período referido.

²⁹No início dos anos 1990 o Uruguai atravessava um longo período sem produções de longas, Moguillansky (2011) aponta que desde *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982) até 1991, nenhum filme foi realizado no país.

³⁰Para título de comparação vale lembrar que estes números se referem a curtas, médias e longas-metragens, enquanto os números de produções argentinas e brasileiras restringiam-se à produção de longas.

Também contribuiu para esse desenvolvimento a constante prática que os profissionais mantiveram, mesmo no mais longo jejum da cinematografia local, nas atividades em vídeo e publicitária (FERRÉ, 2008). Tais fatores, somados a uma malha empresarial que contava com capital nacional nas áreas de distribuição e exibição e ao papel fundamental desempenhado pela Cinemateca Uruguaya, garantiram ao país um futuro mais promissor do que o do vizinho Paraguai. Completava este quadro uma forte escola crítica de arte e cultura desenvolvida principalmente a partir da Geração de 45, que destacou nomes como o de Mario Benedetti, Ángel Rama e Idea Vilariño.

A intensa atividade dos profissionais de cinema no Uruguai na primeira metade da década de 1990 teve como resposta das autoridades locais a criação do Instituto Nacional del Audiovisual (INA), em 1994. Neste mesmo ano, o surgimento da *Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay* (ASOPROD) influenciou ainda mais o desenvolvimento do setor. Em 1995, foi instituído o *Fondo para Fomento y Desarrollo de La Producción Audiovisual Nacional* (FONA) que estabeleceu o primeiro passo para a construção de uma política nacional para a área (MOGUILLANSKY, 2011). Na década seguinte passou a existir a possibilidade de filmar com o apoio dos irmãos mais afortunados do Cone Sul. Entre 2000 e 2001, cinco longa-metragens nacionais estrearam no circuito uruguaio, alguns deles com grande sucesso de público, como *En la Puta Vida* (Beatriz Flores, 2001) com 152.000 espectadores, recorde histórico do país. Este, como a maior parte dos filmes ali produzidos, contou com a participação de capital argentino e espanhol através do Programa Ibermedia, que facilitou o desenvolvimento de projetos no setor. Dentre as produções do período destacam-se ainda *25 Watts* (2001) e *Whisky* (2004), ambos de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll.

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

2.4 Paraguai

A situação do cinema paraguaio foi sempre a mais difícil entre os vizinhos do sul. Até a década de 1990, como o Uruguai, o Paraguai não contava com espaços para formação de

mão-de-obra cinematográfica³¹, políticas para o desenvolvimento e proteção da cultura local, além de legislação que regulasse a atividade. Seu mercado interno, apesar de maior do que o Uruguai em números absolutos, mostrava-se ainda mais reduzido, contando com um baixíssimo número de espectadores. A própria economia do país, ainda sofrendo os efeitos da devastação causada pela Guerra da Tríplice Aliança (1864-70) e sem grandes chances de recuperação desde então, não favorecia o desenvolvimento da indústria cinematográfica. O país produziu seu primeiro longa-metragem em 1937 - *Paraguay, Tierra de Promisión* (James Bauer, 1937). Mais de 40 anos depois, lançou seu segundo filme: *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978), sobre a Guerra da Tríplice Aliança. E, finalmente, em 2006, *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) se estabeleceu como um marco dessa então incipiente filmografia.

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

Durante as últimas duas décadas o *Fondo Nacional de La Cultura y las Artes*³² (Fondec) foi um dos poucos instrumentos disponíveis para financiamento da arte e cultura no país³³, incluindo as bolsas para a execução de projetos e pesquisas. Hugo Gamarra³⁴, um dos principais nomes do cinema paraguaio, reforça as dificuldades apontadas por Encina e destaca que a história do cinema no Paraguai é uma história de descontinuidade, de algumas produções com outros países e da falta de proteção à memória visual do país (KING, 2002).

³¹ O *Instituto Profesional de Artes y Ciencias de La Comunicación* (IPAC), fundado em 1990, foi o primeiro espaço para formação profissional na área do audiovisual no país e voltava-se para a produção televisiva. Em 2009, nesta mesma instituição privada, foi criada a primeira escola de cinema do país.

³² PARAGUAI. Lei N° 1.299 de julho de 1998. Cria o Fondo Nacional de la Cultura y las Artes – FONDEC. Duas décadas depois, a Lei n° 6.106/2018 SOBRE “PROMOÇÃO DO AUDIOVISUAL”, estabeleceu a criação do Instituto Nacional do Audiovisual do Paraguai (INAP), órgão técnico especializado, com personalidade jurídica, patrimônio próprio e autonomia funcional, cujo objetivo é “promover o desenvolvimento e a consolidação da atividade audiovisual e o crescimento da cultura cinematográfica, como componentes do direito cultural, social e econômico do país, por meio da criação, produção e circulação de obras audiovisuais, conforme estabelecido no marco regulatório da política cultural e da indústria cinematográfica”. Em 2022 o INAP lançou a sua primeira convocatória para financiamento de projetos audiovisuais.

³³ No seu primeiro ano o Fondec contou com um aporte inicial equivalente a R\$ 1.000.000,00, feito pela Secretaria da Cultura, além de recursos arrecadados a partir de tributação estipulada pela lei.

³⁴ Responsável pela recuperação da Cinemateca Paraguaya (único espaço de exibição de filmes não-norte-americanos do país) e Organizador do Festival Internacional de Cine, Arte y Cultura de Paraguay.

Considerações finais

Foi a partir de meados da década de 1990 que os cinemas brasileiro e argentino deram início ao seu processo de renovação. A aprovação de novos instrumentos legais permitiu aumentar o investimento público na produção audiovisual. Surgiram novos realizadores³⁵, novas linguagens, novos modos de produzir e novas estéticas. Os anos 2000 constituem o período de consolidação deste novo cinema. O reconhecimento internacional ecoou dentro das fronteiras nacionais e a resistência do público ao cinema local foi reduzida. A formação de novos públicos, especialmente entre os mais jovens, contribuiu para o aumento da aceitação e o cinema reconquistou prestígio. Em relação ao Uruguai, o período é marcado pelo início de uma história de produção regular e pela afirmação de uma nova geração de produtores, diretores e distribuidores. Este panorama mostra um setor dinâmico nos três países, com considerável desenvolvimento do setor cinematográfico num curto espaço de tempo.

Analisar o Paraguai foi uma tarefa mais difícil, pela escassez de dados e pela incipiência de sua produção no período estudado. Ao contrário dos outros vizinhos, muitos dos obstáculos para o desenvolvimento da atividade cinematográfica permaneceram quase inalterados. Entretanto, o surgimento de algumas produções isoladas apontava para o desejo de uma classe cinematográfica de fazer cinema mesmo num contexto de adversidade produtiva.

Canclini declara que entender como as indústrias culturais e a massificação urbana se articulam para preservar culturas locais e, ao mesmo tempo, fomentar maior abertura e transnacionalização dessas culturas é uma tarefa-chave dos estudos culturais contemporâneos (GARCÍA CANCLINI, 2008a). Nesse sentido iniciou-se o estudo, referente ao período 1991-2011, das indústrias cinematográficas dos países que compõem o Mercosul para conhecer a realidade da produção nos quatro países, as possibilidades de circulação desta filmografia entre as nações vizinhas e as trocas que poderiam contribuir para o desenvolvimento do cinema e da própria região.

³⁵Apesar do aumento da participação feminina (CAETANO, 2007) e do princípio de democratização trazido pelas transformações técnicas, fazer cinema continuou sendo uma atividade, majoritariamente, masculina e um privilégio das classes sociais mais altas.

O cinema tem se desenvolvido simultaneamente com os avanços da indústria, da tecnologia e dos mercados, desta forma, o estudo do contexto social, político e econômico no qual os filmes sul-americanos têm sido produzidos é indispensável para uma melhor compreensão do seu valor enquanto bem cultural. Por isso buscou-se compreender a “lógica de produção” da atividade cinematográfica de acordo com a tríplice indagação proposta por Martín-Barbero (2009) a respeito da *estrutura empresarial*, de sua *competência comunicativa* e sua *capacidade tecnológica*³⁶. Os filmes foram analisados como produtos de determinadas condições produtivas (em constante transformação) e como sujeitos de um processo de reencontro entre o público e as imagens nacionais.

No que diz respeito ao Brasil, as dimensões físicas, a exclusividade da língua e as características históricas, políticas, econômicas e culturais contribuíram para afastar o país dos seus vizinhos. Bem como outras atividades culturais, o cinema viveu tradicionalmente voltado para si próprio, desenvolvendo-se, por consequência, principalmente como um produto nacional para uma plateia nacional. O mercado interno brasileiro garantiu minimamente a manutenção de sua indústria e, por muito tempo, o país afastou-se da lógica das parcerias e co-produções que assegurava a sobrevivência dos cinemas nacionais vizinhos, especialmente o argentino e o uruguaio. No campo da economia e da cultura, a Argentina beneficiou-se de vínculos mais estreitos com a Europa e com os vizinhos do sul do continente, encontrando aí respostas para os limites de seu mercado que exigiam parcerias para viabilizar a atividade. A proximidade com o Uruguai fez deste um destino certo para os filmes argentinos e, posteriormente, condicionou os projetos de co-produção entre ambos os países.

Após a crise dos anos 80, a década de 90 poria em xeque as políticas protecionistas de defesa de mercado e de produção subsidiada pelo Estado. Logo, tornou-se imperativo para os cinemas latino-americanos, bem como os europeus e asiáticos, buscar alternativas para a sua sustentabilidade. Integrar-se regionalmente pareceu uma opção face aos desafios impostos por uma realidade que demandava competitividade, escala e auto-suficiência como pressupostos de sobrevivência (AZULAY, 2005).

No período estudado consolidou-se uma tendência de tratamento da produção cultural a partir de uma perspectiva socioeconômica com resultados positivos para a indústria cinematográfica. No entanto, apesar do otimismo em relação à recuperação da atividade,

³⁶ No prefácio à 5ª edição espanhola de *Dos medios às mediações*, Martín-Barbero apresenta sua proposta para traçar um novo mapa das mediações. O esquema move-se sobre dois eixos: o diacrônico, entre matrizes culturais e formatos industriais, e o sincrônico, entre lógicas de produção e competências de recepção ou consumo.

observamos um quadro aquém das expectativas estabelecidas no início do processo das transformações que estiveram em curso na região. Pode-se constatar hoje, com alguma distância temporal, que o desmantelamento das estruturas produtivas do cinema imposto pelos anos de abertura e liberalização de mercado foram mais danosos do que se poderia prever. O cenário internacional marcado pela hegemonia norte-americana e por sucessivas crises econômicas também não favoreceu o crescimento e a autonomia das indústrias culturais nos países emergentes. Por último, as assimetrias entre os países da América do Sul surgiam como mais uma barreira ao processo de integração e ao projeto de desenvolvimento conjunto.

Há ainda o problema dos financiamentos. A dependência dos mecanismos de Estado é uma marca dessas cinematografias. No Brasil a política de fomento estatal baseada na isenção fiscal estabeleceu uma espécie de dinâmica do mecenato, onde as empresas são responsáveis por apoiar a produção e, apesar de empregarem dinheiro público³⁷, têm o poder de decidir o que será produzido. Por poderem vincular a sua marca ao produto, os filmes acabam condicionados às orientações e aos planejamentos do setor de *marketing* das empresas financiadoras. Na Argentina a política de fomento às produções é mais eficiente, prevê um retorno do investimento ao fundo que apoia a atividade no país e determina que a gestão deste fundo seja feita por especialistas no assunto. Entretanto, o montante destinado ao cinema é ainda insuficiente para manter a produção local nos patamares ideais. Resta ao cinema amparar-se em fundos internacionais.

Por último, a estrutura socioeconômica da América do Sul, caracterizada pela profunda desigualdade entre as classes, torna-se mais um entrave ao desenvolvimento da atividade. Tomados em conjunto, os brasileiros³⁸ vão ao cinema a cada dois anos (0,40 vezes por habitante). Pesquisas feitas por exibidores, em 2005, confirmam ainda que 10 milhões de brasileiros, pouco mais de 5% da população, frequentam as salas oito vezes por ano (DAHL, 2005, p.13). Esses dados, que atestam a elitização da atividade, apontam para o fato de que sem a incorporação de espectadores das outras classes sociais o cinema não terá escala econômica para viabilizar-se.

Como vimos, o conjunto da obra produzida na região no período estudado indica que a presença do Estado a favor do cinema nacional, através de inúmeras formas de apoio, ainda é indispensável em todos os países do continente para gerar imagens que expressem os imaginários coletivos e a identidade cultural de cada comunidade (GETINO, 2005). Desta

³⁷ Já que a verba destinada aos filmes é oriunda de isenção tributária.

³⁸ Os dados sobre o mercado brasileiro foram tomados para ilustrar esta condição que se estende a toda a região.

forma o Estado poderia reservar à comunicação midiática uma função primordial nos processos de aproximação internacional, assegurando o fluxo de trocas que os mercados estabelecem (GARCÍA CANCLINI, 2008b). Em relação ao cinema, garantir a sua circulação para além das fronteiras nacionais é contribuir para o trânsito de imagens e mensagens. Ao fazê-lo, multiplicam-se interligações culturais e circulam ideias que poderão constituir elementos de aproximação, ou de abertura, entre os povos, pois os processos e as práticas da comunicação coletiva - e reconhecemos aqui o cinema ficcional como uma delas - não possibilitam somente o trânsito de capital e as inovações tecnológicas, mas sim profundas transformações nos modos de tecer laços sociais, nas identidades que agregam tais mudanças e nos discursos que as legitimam (MARTÍN-BARBERO, 2003).

A cultura pode, assim, desempenhar um papel importante na superação de barreiras convencionais entre os povos; na promoção ou estímulo de mecanismos de compreensão mútua; na geração de familiaridade ou redução de áreas de desconfiança; pode, enfim, cumprir uma função diplomática entre nações (RIBEIRO, 1989). Da análise das muitas realizações que contribuíram para alterar a geografia da circulação cinematográfica na América do Sul, compreende-se que a predisposição dos organismos governamentais é um catalisador do processo de integração política, econômica e cultural. Entretanto, o propósito essencial das políticas públicas deve ser criar condições de sustentabilidade e desenvolvimento para a atividade audiovisual, especialmente quando ela já foi alçada à condição de matéria estratégica dos governos (SENNA, 2005).

No cinema nenhum filme pode recuperar seu investimento contando apenas com o circuito de salas de seu próprio país, aliás, podemos afirmar que nem mesmo com a exibição em salas além de suas fronteiras. Essa dificuldade de sobrevivência fez surgir a tendência de transnacionalização do cinema, o chamado *cinema-mundo*, que leva às telas temáticas “internacionais” e usa tecnologia visual e estratégias de *marketing* sofisticadas para inserir-se no mercado mundial (GARCÍA CANCLINI, 2008a).

No geral observou-se que a atividade cinematográfica da região conseguiu ampliar seus mercados, diversificar fontes de financiamento e o cinema sul-americano iniciou uma etapa de diversificação e universalização por mérito da classe cinematográfica e dos atores governamentais envolvidos nos processos. Tais conquistas estiveram de acordo com as metas estabelecidas pelos Estados da região e são frutos de acordos internacionais bilaterais e multilaterais e de estratégias políticas que respeitam os pressupostos culturais e econômicos

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

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

A análise das transformações dos processos produtivos cinematográficos revela a importância dos processos culturais como princípios configuradores da coesão social e, ainda, a falácia da concepção de modelos sustentáveis de desenvolvimento e projetos democráticos de sociedade estabelecidos às margens da cultura (ESCOBAR, 2007). Afinal, um dos elementos estruturantes deste processo de integração é a compreensão de que pertencemos a um espaço diverso e multicultural onde o outro é um “próximo” com quem é necessário entender-se e comunicar-se independentemente das demarcações territoriais (MARTÍN-BARBERO, 2009). Neste caminho, os conteúdos simbólicos que o cinema carrega são ferramentas essenciais para a aproximação entre os vizinhos mercosulinos.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto; MELLO, Cecília Antakly de. Entrevista com Lúcia Nagib. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p.213-255, 2009.

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

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

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

AZULAY, Jom Tob. “A internacionalização do cinema brasileiro”. In: VILARON, André

et al [Org.]. *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: MRE, 2005.

AZULAY, Jom Tob. “Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI”. In: MELEIRO, Alessandra [Org.] **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. Vol II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BENTES, Ivana. **Da estética à cosmética da fome**. In: *Jornal do Brasil*, 29/07/2001.

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

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

CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. Revista *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 196-216, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes; MIRANDA, Luiz Felipe. “Cinema” (verbetes). In: SADER, Emir et al [Org.] **Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe**. São Paulo - Rio de Janeiro: Boitempo - Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

DAHL, Gustavo. “Arte e indústria”. In: VILARON, André et al [Org.] **Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Brasília: MRE, 2005.

ESCOBAR, Ticio. “15 años del Mercosur: el deve y el haber de lo cultural”. In: BARBOSA, Rubens Antônio [Ed.] **Mercosul - Quinze Anos**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

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

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

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008(a).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008(b).

GETINO, Otavio. **Cine iberoamericano: los desafios del nuevo siglo**. San José: Editorial Veritas - Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

GETINO, Otavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra [Org.] **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. Vol II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

KING, Noel. Film Culture in Paraguay: Interview with Hugo Gamarra Etcheverry. **Senses of cinema**, Issue 21. jul. 2002. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/etcheverry_interview/ Acesso em: 10 jan. 2021.

LA FERLA, Jorge. “El cine argentino – Un estado de situación”. In: RUSSO, Eduardo [Org.] **Hacer cine: producción audiovisual em América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Globalização comunicacional e transformação cultural”. In: MORAES, Denis [Org.] **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **A Hora e a Vez do Mercado de Cinema Brasileiro**. Brasília, 2003. Disponível em: <https://www.cqs.adv.br/artigos/03.htm>. Acesso em: 10 mar. 2008.

MIRANDA, Luiz Felipe. “Cinema Novo” (verbetes). In: SADER, Emir et al [Org.] **Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e Caribe**. São Paulo - Rio de Janeiro: Boitempo - Laboratório de Políticas Públicas, 2006.

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

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

ORTIZ, Ramiro. “Asuntos Argentinos”. In: PAULINELLI, María [Coord.] **Poéticas en el cine argentino: 1995-2005**. Córdoba: Comunicarte, 2002.

OUBIÑA, David. “La vocación de alteridade”. In: PENA, Jaime [Ed.] **Historias extraordinárias – Nuevo cine argentino 1999-2008**. Madrid: T&B Editores, 2009.

PEÑA, Félix. La integración del espacio sudamericano - ¿La Unasur y el Mercosur pueden complementarse? **Revista Nueva Sociedad**. n. 219, p. 46-58, 2009.

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

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

SALLES, Walter. **Entre a ruptura e a tradição**. In: Folha de S. Paulo. 22/05/2002, Ilustrada, p.1.

SENNA, Orlando. “O cinema brasileiro contemporâneo”. In: VILARON, André et al [Org.] **Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Brasília: MRE, 2005.

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

STOLOVICH, Luis et al. **La Industria Audiovisual Uruguay**. Montevideo: Ideas, 2004.

TORRE, María; ZARLENGA, Matías. “Fabricando directores – Una reflexión en torno a los

espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino”. In: AMATRIAIN, Ignacio [Coord.] **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación y estéticas**. Buenos Aires: CICCUS, 2009.